


ANNAIS DA
III Jornada
de Estudos Clássicos
e Humanísticos
de Parintins

—  —
31 de Março de 2018
— CESP - UEA —

ANAIS DA II JORNADA DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS DE PARINTINS



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
CENTRO DE ESTUDOS SUPERIORES DE PARINTINS
PARINTINS - 2018

Weberson Fernandes Grizoste
(Org.)

Anais da II Jornada de Estudos Clássicos e Humanísticos de Parintins

<https://amazonas.academia.edu/latinitas>
latinitates.weebly.com
facebook.com/latinitates

Arte da capa: Thiago Godinho
ISBN: 978-85-7883-473-9

Centro de Estudos Superiores de Parintins
Universidade do Estado do Amazonas
Parintins – AM
2018

GOVERNO DO ESTADO DO AMAZONAS

Amazonino Mendes | Governador

Bosco Saraiva | Vice-governador

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

Cleinaldo de Almeida Costa | Reitor

Mário Augusto Bessa | Vice-Reitor

Orlem Pinheiro de Lima | Pró-reitor de Admin.

Maria Paula Mourão | Pró-reitor de pós-graduação e pesquisa

Kelly Christiane Souza | Pró-reitor de graduação

André Luiz Tannus Dutra | Pró-reitor de Ext. e As. Comum.

Márcia Ribeiro Maduro | Pró-reitora de planejamento

Samara Barbosa de Menezes | Pró-reitora de interiorização

CENTRO DE ESTUDOS SUPERIORES DE PARINTINS

David Xavier da Silva | Diretor

Marceliano Eduardo de Oliveira | Coord. Qualidade de Ens.

Franklin Roosevelt M. Castro | Coordenador de Letras

ORGANIZADORES DO EVENTO

Weberson Fernandes Grizoste (UEA)

Patricia Christina dos Reis (UEA)

Renan Albuquerque Rodrigues (UFAM)

COMITÊ CIENTÍFICO

Alexsandro Melo Medeiros (UFAM – Parintins)

Ana Seça Carvalho (Univ. de Coimbra – Portugal)

Carlos Renato Rosário de Jesua (UEA – Manaus)

Francisca de Lourdes Louro (UEA – Iranduba)

Patricia Christina dos Reis (UEA – Parintins)

Pedro Martins (Univ. de Göttingen – Alemanha)

Renan Albuquerque Rodrigues (UFAM – Manaus)

Tadeu Silva Macedo (UEA/Univ. de Coimbra – Tabatinga/Coimbra)

Weberson Fernandes Grizoste (UEA – Parintins)

APRESENTAÇÃO

Senhores e Senhoras, Doutores, Mestres e Professores, Acadêmicos, Pesquisadores, Estudantes e Comunidade em Geral, temos a honra de divulgar os *Anais da II Jornada de Estudos Clássicos e Humanísticos de Parintins* de 31 de Março de 2018. Este configura-se dentre as três, como a segunda publicação proveniente das atividades do evento, a saber, o *Caderno de Resumos* e o livro *Estudos Clássicos, Humanísticos & Amazonidades* – este último contendo ensaios críticos dos organizadores, membros da comissão científica, palestrantes e participantes da programação.

Vem à lume depois de um árduo trabalho. Um evento realizado sem financiamento público em época de crise financeira, custeado com reservas do projeto de gratificação para produtividade *Raízes Greco-romanas na Cultura do Baixo-Amazonas*, e dele um resultado para à sociedade amazonense, somado ao provento das inscrições dos acadêmicos e pesquisadores interessados.

Não faltará quem aponte fragilidade nos Anais: a maior parte dos estudos foram realizados por alunos de graduação – uma realidade bastante parintinense – desenvolvidos no âmbito das Avaliações de disciplinas e de projetos de Iniciação Científica. Há aqui também ensaios oriundos de acadêmicos de Pós-graduação em Estudos Clássicos, mestrandos em áreas de humanas, bem como de nobres colegas professores da UEA e UFAM, pesquisadores, cooperando e abrilhantando estes Anais.

Os Anais, como se vê, estão divididos em três eixos: os Estudos Clássicos propriamente dito, o período Humanístico e daí a Estética da Recepção, e as Amazonidades. As Amazonidades aparecem no âmbito da cultura do Baixo-Amazonas – temática bastante própria ao universo de pesquisa do projeto que financiou esse evento.

Terá sido um árduo trabalho o desenvolvimento dos Estudos Clássicos em Parintins. Sinto-me imensamente honrado e disposto a enfrentar juízos quanto a II Jornada de Estudos Clássicos e Humanísticos

O Organizador

ESTUDOS CLÁSSICOS



O CONCEITO DE AGONISMO NA GRÉCIA ANTIGA

Franklin Roosevelt Martins de Castro [UEA/UNICAMP]

Resumo: *O propósito deste trabalho é refletir sobre o conceito e agonismo na Grécia Antiga a partir das obras “Os Trabalhos e os Dias” e “Teogonia” de Hesíodo, o livro I de “Ilíada” de Homero e “A Poética” de Aristóteles. Desse modo, espera-se tecer um panorama de como o agon perpassa a concepção de mundo, a ética e as artes gregas antigas. O agonismo é, portanto, um conceito que aproxima filósofos e poetas em sua compreensão do homem grego na antiguidade.*

Palavras-chave: Agonismo. Hesíodo. Homero. Aristóteles.

O *agon* é traduzido pelos filólogos por luta, jogos, festas, assembleia, reunião, e também por temor, ansiedade, angústia, perigo e momento crítico. Toda a semântica do léxico *agon* se estabelece em torno da luta e do conflito, enquanto disputa. Desta palavra ainda derivam, *agonistes*, o atleta, competidor, rival, orador e advogado; *agonísticos*, que gosta da luta e da discussão; *agonisma*, ação heroica, luta e rivalidade, processo, litígio. Observamos que o *agon* perpassa todos os ângulos da vida grega, desde as discussões políticas na *ágora*, às competições nos jogos olímpicos. Chamamos a atenção para o *agon* também se relacionar com angústia, ansiedade e momento crítico, por estes expressarem processos internos da vida psíquica. Estaria o *agon* tão profundamente marcado no horizonte grego que se apresentaria enquanto ontológico e cosmológico? O que dizem os poetas e filósofos gregos da antiguidade sobre o *agon*?

Hesíodo, poeta grega da época clássica, escreveu na “Teogonia” uma passagem intitulada *Os filhos da noite*, em que apresenta o nascimento da deusa *Éris*.

Fiandeira, Distributriz e Inflexível que aos mortais tão logo nascidos dão os haveres de bem e de mal, elas perseguem transgressões de homens e Deuses e jamais repousam as Deusas de terrível cólera até que deem com o olho maligno naquele que erra. Pariu ainda Nêmesis ruína dos perecíveis mortais a Noite funérea. Depois pariu Engano e Amor e Velhice funesta e pariu Éris de ânimo cruel. (Hes. *Th.* 217-225)

O primeiro verso mostra as moiras, filhas da Noite, responsáveis pelo destino dos homens de deuses. É de sua incumbência perscrutarem as ações, e imbuídas pela cólera perseguirem os que erram. Esta passagem faz uma distinção entre o bem e o mal, categorias éticas e morais. No entanto, não se explica ou referencia o que é o bem e o que é o mal, definição ontologizante. Então pergunta-se: qual o critério de julgamento das moiras? Estariam deuses e homens à mercê dessas deusas poderosas e imprevisíveis? A imprevisibilidade das moiras revela, pois, a contingência da vida humana e a fatalidade do destino que acomete todos os seres.

Nos versos seguintes, o poeta se refere a Engano, Amor, Velhice e Éris como filhos da Noite. É importante notar que Amor e Engano são irmãos e opostos até certo ponto, se considerarmos o Amor relacionado com a verdade. Por fim, a Velhice é efemeridade da vida que passa; restando-nos a Éris de ânimo cruel, também chamada de inveja e/ou discórdia.

Éris hedionda pariu Fadiga cheia de dor,
Olvido, Fome e Dores cheias de lágrimas,
Batalhas, Combates, Massacres e Homicídios,
Litígios, Mentiras, Falas e Disputas,
Desordem e Derrota conviventes uma da outra
e Juramento, que aos sobreterrêneos homens
muito arruína quando alguém adrede perjura. (Hes. *Th.*
226-232)

Éris é a mãe de muitos aspectos que causam dor e sofrimento na vida humana, como se pode constatar nos versos 227 “Dores cheias de lágrimas”. Destarte, o verso 229, “Litígios, Mentiras, Falas e Disputas” tende para o poder da linguagem e de quanto seus efeitos são perigosos, visto a “Fala” ser irmã da

“Mentira” e da “Disputa”. A palavra é então “dinamis”, perpassada pelo “agon”. Verificar-se-á, posteriormente na *Íliada* que a palavra causa a discórdia entre Agamenon e Aquiles, quando este cheio de cólera dirige improperios ao comandante dos guerreiros gregos; e ainda em Aristóteles que enfatiza o poder da palavra tanto na Retórica, quanto na Poética. A palavra é, pois, lugar agonístico. É por este motivo que a “ágora” pode ser vista como lugar da disputa onde se travam as discussões e se tomam as decisões relevantes à “pólis”.

Outro texto de Hesíodo de grande importância é “Os trabalhos e os Dias”, em que o beócio, o remete ao seu irmão com quem está em litígio. Novamente a Éris, traduzida por Luta, pode agora ser boa ou má.

Não há origem única de Lutas mas sobre a terra,
Duas são! Uma louvaria quem a compreendesse,
Condenável a outra é; em ânimo diferem ambas.
Pois uma é guerra má e combate amplia
Funesta! Nenhum mortal a preza, mas por necessidade,
Pelos desígnios dos imortais, honram a grave Luta.
A outra nasceu primeira da Noite Tenebrosa
E a pôs o Cronida altirregente no éter,
Nas raízes da terra e para os homens ela é melhor.
Esta desperta até o indolente para o trabalho:
Pois um sente o desejo de trabalho tendo visto
O outro rico apressado em plantar, semear e a
Casa beneficiar, o vizinho inveja o vizinho apressado
Atrás de riquezas, boa Luta para os homens esta é;
O oleiro ao oleiro cobiça, o carpinteiro ao carpinteiro,
O mendigo ao mendigo inveja e ao aedo ao aedo. (Hes.
Op. 11 – 26)

Duas são as naturezas da Luta. Há a má Luta que causa a guerra e o combate, lembrando-nos dos versos da “Teogonia” em que Éris é filha da Noite Funesta causando dores e sofrimentos humanos. Esta Luta só leva à destruição e ao aniquilamento. Por outro lado, Hesíodo elogia a boa Éris que “desperta até o indolente para o trabalho”. A Éris boa é a inveja competitiva que busca o trabalho e a excelência. A inveja se traduz em competição, que pode ser relacionada ao “agon” que por sua vez também é disputa e competição.

A inveja é então um sentimento que merece ser cultivado dentro do espírito competitivo agonístico. Daí, os jogos e concursos serem estimados e apreciados pelos gregos, pois os “agonistes” (competidores) poderiam mostrar sua excelência, serem louvados e ainda exaltarem sua cidade. Há tanto o reconhecimento do vencedor como a honra ao adversário, pois este se delinea enquanto referência de excelência. Não é preciso destruir ou aniquilar o outro, mas é nobre ser melhor que ele.

Dentro do espírito agonístico, a honra é fundamental para aquele que é nobre. Não se pode desonrar e ofender ao outro gratuitamente, nem atraioá-lo ou usar de subterfúgios. O nobre olha de frente o adversário, e luta com este às claras, durante o dia. Assim também como não é nobre lutar com quem se é inferior e carece de excelências. Só se trava disputa com um outro que nos é igual e/ou equivalente. E neste ponto trataremos do Canto I da *Ilíada* de Homero.

Nos primeiros versos da *Ilíada*, Homero encerra o assunto de seu canto – a ira. Este sentimento é o fio condutor do poema, mesmo quando Aquiles está ausente da cena. Todos são emaranhados pela ira, deuses e homens. O poeta invoca a Musas a fim de que exalte a ira do filho de Tétis, “Canta-me a cólera – ó deusa! – funesta de Aquiles Pelida” (vs 01). Qual o motivo de sua cólera? Um fato puramente humano, o seu desentendimento com Agamenon. O Pelida sentiu-se ultrajado pelo comandante do exército grego quando este o desonrou ao tomar Breseide, sua conquista de guerra. Mas como é possível haver desentendimentos entre os heróis gregos quando estes travam uma luta contra o exército troiano? Há um clima de discórdia pairando sobre os gregos. Qual a razão? O Canto I descortina a situação interna das tropas gregas. Os combatentes gregos estão sendo massacrados e morrendo. O que está causando a derrota dos protegidos de Atena?

Agamenon rejeitou a oferta de Crises, sacerdote de Apolo, em resgate da filha, prisioneira de, guerra do Atrida. Sentindo-se ultrajado, Crises eleva uma oração fervorosa a Febo Apolo: “Ouve-me, agora, e realiza este voto ardoroso, que faço: possas vingar dos Aqueus, com teus dardos, o pranto que verto” (vs 41 – 42). Clama-se por vingança, é o espaço da luta, e quando não se tem armas suficientes, fraco, é lícito invocar a justiça dos deuses. E por isto, nos

versos seguintes, continua: “ouvido por Febo foi logo. O coração indignado, se atira dos cumes do Olimpo. Os deuses também entram no campo de batalha, e por haver uma tão significativa dizimação do exército grego, Aquiles chama todos os combatentes para a “ágora”.

E é novamente na “ágora”, como já demonstrado em Hesíodo, que se travam as disputas e as discussões, desta vez entre Agamenon e Aquiles. Na “ágora” se descobre as razões e os infortúnios dos gregos. E é por causa da palavra Testor, profeta de Apolo, que se revela a indignação do deus e a atitude de Agamenon para com o sacerdote Crises. Testor sabe do perigo de suas palavras e o quanto esta poderá causar a ira de Agamenon, por isto pede a proteção de Aquiles. E de fato, as palavras do profeta causam a ira do chefe dos Aquivos: “És só profeta de males; jamais me agradou tua fala” (vs 108). Percebe-se a fala causando a ira e a discórdia.

Travam-se nos versos subsequentes uma forte discussão entre Aquiles e Agamenon, palavras que suscitam furor em ambos, ao ponto de Aquiles tomar de sua espada ao encontro de Agamenon.

Enfurecido com estas palavras ficou o Pelida,
O coração a flutuar, indeciso no peito veloso,
Sobre se a espada cortante, ali mesmo, do flanco
arrancasse
E, dispersando os presentes, o Atrida, desta arte,
punisse,
Ou se o furor procurasse conter, dominando a alma
nobre. (Hom. *Il.* 1.188-192)

O filho de Tétis sente o poder das palavras agônicas de Agamenon e perante estas fica indeciso de qual atitude deliberar, tomar da espada ou dominar a alma nobre? Estariam nestes versos as raízes da prudência e da “sofrosine”? Mesmo um semideus vacila em suas decisões. E quando se escolhe o que é mal, os deuses podem intervir?

No entanto, a palavra não é só discórdia, mas pode trazer o entendimento, a resolução de conflitos ou ainda amenizar os ânimos. A este poder cabem as palavras do velho Nestor: “Alça-se o velho Nestor, orador delicioso de Pílios, de cuja boca fluíam, mais doces que o mel, as palavras.” (vs 248 – 249).

Há uma estreita relação entre “phronesis” e palavra. É prudente saber falar, como também é prudente saber ouvir e calar.

Este aspecto pragmático da palavra aparece no herói trágico que se revela não pelo diz superficialmente ou de maneira vazia, porém, quando pela palavra mostra as suas escolhas. Falar é uma ação. A palavra é reveladora das ações, portanto é “pragma”, ato deliberativo, como é exposto na “Ética a Nicômaco” de Aristóteles. Toda decisão deve ser explícita, dita, proferida ao público. O homem grego é reconhecido por todos na “pólis” que o conhece e sabe de seus procedimentos.

Ao longo dos 26 capítulos da “Poética” de Aristóteles, 17 são dedicados à tragédia, o que aponta a preocupação dos filósofos com as contingências e os infortúnios da vida humana, enquanto vestígios do “agon”.

O horizonte trágico dos homens é vigiado pelas moiras que esperam o menor erro dos heróis a fim de se lançarem sobre estes, causando-lhes dores e sofrimentos. O trágico se torna agônico porque se deve lutar contra a impetuosidade do destino e a imprevisibilidade da contingência.

No capítulo 23, Aristóteles discorre acerca do nó e desenlace, aspectos essenciais do drama, pois é o nó que mostra a situação conflituosa, por sua vez o agonismo.

Digo pois que o nó é toda a parte da Tragédia desde o princípio até aquele lugar onde se dá o passo para a boa ou a má fortuna; e o desenlace, a parte que vai do início da mudança até o fim. (Arist. *P.* 1455b)

Estão o “nó” e o “desenlace” paralelos à peripécia, ao reconhecimento e ao patético. O “nó” pelo termo é a tensão trágica que precisa ser resolvida, por vezes com a queda do herói. As tragédias gregas não se desfecham em final feliz, destarte e, morte, exílio e fracasso. As tragédias servem como espelho para os gregos, não do que acontece, mas do que poderia acontecer. Serviriam, então as tragédias, ou a poesia para a educação grega? Mirando-se nos heróis trágicos, poderiam os contemporâneos buscarem a prudência em suas escolhas e atitudes, para que não caíssem tal como estes personagens?

Se a vida é luta, contingência e conflito, vigiada pelas moiras e sujeita aos infortúnios da fatalidade, a prudência deverá ser buscada e valorizada por todos os cidadãos gregos. Só a “phronesis” norteará

a distinção entre o caminho do bem e o caminho do mal, o certo e o errado; mas neste horizonte a “Poética” não se vislumbra.

Conclui-se que a dimensão conflituosa e combativa do “agon” é efetivada na disputa da palavra, na cosmologia do universo e na contingência da vida humana. Daí os gregos se considerarem diferentes dos bárbaros, pois foram eleitos pelo “logos” e pelo “pathos”, fazendo do presente a busca pela “eudaimonia” que só pode ser proferida depois que se fecham as cortinas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes primárias

- C. A. Nunes (s/d). **Homero. Ilíada**. São Paulo: Edições Melhoramentos.
E. Souza (1993). **Aristóteles. Poética**. São Paulo: Ed. Ars Poética.
J. Torrano (1992). **Hesíodo. Teogonia – a origem dos deuses**. São Paulo: Biblioteca Pólen. Iluminuras.
M. C. N. Lafer (1992). **Hesíodo. Os Trabalhos e os Dias**. São Paulo: Iluminuras.

Fontes secundárias

- A. Lesky (1990). **A Tragédia Grega**. São Paulo: Perspectiva.
D. Schuller (2004). **A Construção da Ilíada uma análise de sua elaboração**. Porto Alegre: L&PM 30 anos.
L. Rohden (1997). **O poder da linguagem: a arte retórica em Aristóteles**. Porto Alegre: EDIPUCRS.
P. Aubenque (2003). **A Prudência em Aristóteles**. Trad. Marisa Lopes. São Paulo: Discurso Editorial.



UMA VIDA SEM AMIZADE NÃO MERECE SER VIVIDA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A PHILIA EM ARISTÓTELES

Luana Pantoja Medeiros [UEA]
Alexsandro Melo Medeiros [UFAM]

Resumo: O termo *philia* comporta em sua semântica grande complexidade, ora sendo traduzido por amor, de onde o sentido da palavra filosofia como amor à sabedoria, ora traduzido como amizade, de onde o sentido da palavra filósofo como um amigo da sabedoria. Nessa

comunicação, que adota como metodologia a pesquisa bibliográfica, pretende-se colocar em discussão os tipos de amizades abordadas por Aristóteles, com ênfase no conceito de amizade verdadeira (teleia philia) e a importância que a amizade tem para a vida humana.

Palavras-chave: Amizade, philia, teleia philia.

INTRODUÇÃO

Viver em tempos líquidos, para usar a expressão de Zygmunt Baumann, significa refletir na superficialidade das relações humanas, incluindo aí o tema da amizade. Uma sociedade cada vez mais tecnológica em que as amizades se expressam a partir do número de contatos existentes em uma rede social em que a maior parte dessas “amizades” são fluidas, supérfluas e algumas apenas aparentes, nos forçam a pensar em como se transformou as relações de amizade ao longo das eras.

Todavia, não pretende-se neste texto fazer uma abordagem histórica do conceito de amizade. Mas ressaltar a importância do tema para atualidade e pensar como essa questão na verdade sempre foi objeto de debates e análise desde a antiguidade clássica e que a superficialidade das relações humanas já fora objeto de questionamento por parte de eminentes filósofos como Cícero, Santo Agostinho e Aristóteles.

É a este último a quem iremos recorrer para nos debruçarmos sobre um tema tão antigo e ao mesmo tempo tão atual. O filósofo grego já havia questionado o fato de que nem todas as relações de amizade são verdadeiras e que algumas na verdade são movidas por interesse ou apenas pela satisfação que o outro pode proporcionar. Por sua vez só a *teleia philia* (verdadeira amizade) é considerada essencial e é a amizade dos homens bons, pois só os homens bons são aqueles que desejam o bem por si mesmo e a amizade em si mesma, sem colocar o interesse ou a satisfação acima da amizade.

Ao refletir sobre o tema da amizade o filósofo grego nos abre a possibilidade de pensar importantes questionamentos, desde o que seja ou não uma amizade verdadeira e até mesmo pensar no que seria uma vida sem amigos. Com base na filosofia aristotélica propõe-se, então, pensar a amizade como algo fundamental para a existência

humana, a ponto de considerar-se que *uma vida sem amizade não merece ser vivida*.

BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONCEITO DE *PHILIA*

Para tratar do tema da amizade em Aristóteles é preciso fazer algumas considerações sobre o conceito de *philia*, de onde deriva o conceito de amizade. O termo tanto é traduzido por amor como por amizade: no primeiro caso temos o sentido da palavra filosofia entendida como amor à sabedoria; no segundo caso tem-se o sentido da palavra filósofo entendido como um *amigo da sabedoria*. O termo *philia* tem uma conotação semântica complexa, empregado para evidenciar um vínculo de união ou de relação entre as pessoas, seja de amor ou amizade¹. Por isso a palavra filosofia (o radical *philos* derivado de *philia*) geralmente é traduzido por *amor à sabedoria* e o filósofo um *amigo da sabedoria*. A proximidade dos conceitos *amizade* e *filosofia* é tão profunda que esta inclui o *philos*, o amigo, no seu próprio conceito.

É na sua obra *Ética a Nicômaco* que Aristóteles dedica dois livros ao estudo da *philia*, da amizade (livro VIII e IX). Para o filósofo grego a *philia* está de alguma forma relacionada com a excelência moral ou virtude (arete). Aristóteles afirma “*seguidamente que a «philia» é uma «arete», uma «certa “arete”», ou se faz acompanhar por «arete»*” (PEREIRA, 2016, pg. 17). A *philia* como virtude é expressão de uma determinada atitude moral que se baseia em um sentimento recíproco em que cada um deseja o bem para o outro. Amigos virtuosos são

¹ Aprofundar a complexidade da semântica do termo *philia* demandaria uma discussão mais detalhada e pormenorizada, o que não é o caso aqui. Basta lembrar, por exemplo, que os filósofos pré-socráticos “vincularam o sentido de *philia* ao de *physis* – natureza. A *philia* era apresentada como princípio explicativo do mundo físico, da realidade como *physis*. A amizade floresce entre todos os seres que se assemelham entre si, como afirmou Empédocles: *o semelhante busca ao semelhante* (EN VIII, 1, 1155 b 8); e por outro lado, Heráclito estabelecia que *de notas diferentes nasce a melodia mais bela* (EN VIII, 1 1155 b 6). A *philia* servia para expressar um movimento das coisas para um similar a elas mesmas, como também para estabelecer uma dialética dos contrários” (WARKEN, 2005, pg. 63-64).

amigos pelo que são em si mesmos e porque desejam o bem um do outro e não apenas o bem de si mesmo.

A amizade além de ser uma relação de afeição entre as pessoas objetivando um consequente bem é também um meio de alcançar a *eudaimonia* (felicidade). É por essa razão que podemos dizer que *uma vida sem amizade não merece ser vivida*, já que uma vida sem amizade, entenda-se a *teleia philia* (verdadeira amizade), não pode ser uma vida plenamente feliz. Por isso a amizade pode ser considerada uma necessidade primordial da vida humana, de tal modo que poderíamos dizer, em contraposição, que é infeliz o homem que não possui amizade. Pela amizade o homem se torna feliz e encontra um porto seguro para enfrentar as vicissitudes da vida, seja quando se é jovem ou quando se é velho, pois a cada faixa etária a *philia* ajuda as pessoas, seja a ter inclinação para a virtude quando se é jovem e evitar assim, o erro, seja para suprir as carências quando se está no fim da vida.

OS TIPOS DE AMIZADE NA *ÉTICA A NICÔMACO*

Em geral, considera-se pelo menos três os tipos de *philia* na obra aristotélica (ARISTÓTELES, 1999; FLEITAS, 2016; ROSS, 1987; WOLF, 2013). Há a amizade que visa o bem e cujos amigos se procuram porque querem bem uns aos outros e essa é a verdadeira amizade (*teleia philia*), mas há amizades cuja finalidade é o interesse e a utilidade, e outras que são o prazer e aquilo que é agradável. Como pondera Feitosa (2013, pg. 121) “Na *Ética a Nicômaco* Aristóteles define a amizade de três modos: a primeira é justificada como a mais sublime, porque é o tipo de amizade que visa somente à bondade por si mesma, ou seja, busca o bem do amigo por amor ao amigo”. Já no que concerne a amizade motivada pelo interesse ou pelo prazer, os amigos se buscam um ao outro porque são úteis entre si e porque tiram dessa amizade algum tipo de utilidade ou os amigos se buscam porque há um prazer recíproco no convívio entre si.

Os dois tipos de *philia*, que existem em razão da utilidade ou do prazer, são consideradas acidentais. No momento em que o amigo perde o encanto proporcionado pelo prazer ou pela utilidade, a amizade acaba. Fleitas (2016, pg. 36) reforça a contingência da *philia* baseada na utilidade: “os que são amigos por causa da utilidade separam-se quando cessa a vantagem, porque não amam um ao outro, mas apenas o que pode

ser vantajoso”. Por sua vez a *philia* que se baseia no prazer é tão contingente quanto a que se baseia na utilidade e a continuidade da amizade que se baseia no prazer depende da permanência do objeto prazeroso ou de que haja prazer recíproco entre os amigos. A amizade que tem como base o prazer ou a utilidade tem em vista antes a si mesmo do que o outro. É a busca por um benefício pessoal onde “o amigo não é amado por ser o que é, mas pelo fato de proporcionar algum benefício ou prazer. Consequentemente, tais amizades são facilmente rompidas, devido à inconstância das próprias partes” (Arist. EN. 1156a). O outro, neste caso, representa apenas um meio para alcançar um determinado objetivo ou um objeto de satisfação.

Só a amizade verdadeira é considerada essencial e não accidental. É a amizade dos homens bons, pois só os homens bons são aqueles que desejam o bem por si mesmo. Todavia é preciso considerar que o fato de querer bem ao amigo em si mesmo não exclui o prazer e a utilidade que uma amizade pode proporcionar. A amizade verdadeira é, assim, enriquecida pela natureza dos dois outros tipos de amizade como afirma o próprio Aristóteles (Arist. EN. 1156b): “A amizade por prazer tem alguma semelhança com esta espécie, pois pessoas boas também são reciprocamente agradáveis. Acontece o mesmo em relação à amizade por interesse, pois as pessoas boas também são reciprocamente úteis”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O termo *philia*, de onde se origina o conceito de amizade, comporta em sua semântica grande complexidade, a qual não foi nossa intenção se debruçar neste resumo, mas conceituar a amizade a partir da teoria aristotélica e a partir de então discutir a superficialidade das relações de amizade que se baseiam no prazer ou no interesse, bem como considerar o que seria, para o filósofo grego, uma amizade verdadeira.

A ênfase dada à obra *Ética à Nicômaco* se justifica por ser neste livro que Aristóteles tratou do tema da amizade, especificamente nos livros VIII e IX.

Ao colocar em discussão os tipos de amizades abordadas por Aristóteles ressalta-se por um lado a fluidez das amizades baseadas no interesse ou no prazer que não estão distantes da nossa realidade, pois não é difícil encontrar indivíduos que não se preocupam em fazer ou

em cultivar amizades virtuosas, e que não é incomum encontrar pessoas que se dizem amigas apenas com o interesse no bem que o amigo pode lhes proporcionar ou encontrar pessoas que se mostram amigáveis e bondosas, porém, não são verdadeiras ou sinceras, cujo objetivo é apenas satisfazer o outro para receber um benefício desejado.

Por outro lado há indivíduos sim preocupados em cultivar amizades virtuosas e sinceras e é este tipo de amizade que é fundamental para a vida humana e em torno da qual se pode dizer que *uma vida sem amizade não merece ser vivida* e que ninguém deseja viver sem amigos, nem quando se é jovem ou quando se é velho, nem em momento algum.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Autor clássico

M. G. Kury (1999) **Aristóteles. Ética a Nicômaco**. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

Autores modernos

Z. M. L. Feitosa (2013). A influência da amizade nas constituições políticas em Aristóteles. **Prometeus** 11, p. 119-128.

H. F. R. Fleitas (2016). **Felicidade e amizade na *Ética nicomaquéia***. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul (dissert. policop).

A. Pereira (2016). Da erótica passional ao amor oblatoivo: a amizade segundo Aristóteles, *Ética a Nicômaco*. **Synesis** 1, p. 15-34.

D. Ross (1987). **Aristóteles**. Trad. Luís F. Bragança Teixeira. Lisboa: Dom Quixote.

H. M. Warken (2005). **Significado Ético da Amizade na “Ética a Nicômaco”**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. (dissert. policop).

U. Wolf (2013). **A Ética a Nicômaco de Aristóteles**. São Paulo: Edições Loyola.



AMORES E ARTE DE AMAR: PONTOS EM COMUM

André Luís Martins Rodrigues [UEA]

Orientador: Weberson Grizoste [UEA]

Resumo: *O presente artigo analisa os pontos em comum que podem ser encontrados nas obras Amores e Arte de Amar, do poeta latino Públio Ovídio Nasão. O enorme sucesso alcançado por Amores serviu de inspiração para a composição Arte de Amar e, conseqüentemente, algumas das situações narradas na primeira obra podem ser encontradas em forma de conselhos aos leitores, haja vista o caráter didático da Arte de Amar.*

Palavras-chave: Ovídio, *Amores*, *Arte de Amar*, sedução, conquista.

Públio Ovídio Nasão (Sulmona, 43 a.C.) compôs *Amores* quando tinha em torno de vinte anos de idade. Em seu conteúdo é retratado o amor do poeta por Corina, a representação da mulher amada. Coelho afirma que *o poeta, ao falar de si mesmo, utilizava o seu verdadeiro nome, mas, ao citar as mulheres amadas, criava pseudônimos: Cíntia (Propércio), Délia e Nêmeses (Tíbulo) e Corina (Ovídio)* (COELHO, 2014, p. 46). Tamanho foi o sucesso da obra que, posteriormente, o poeta lançou *Arte de Amar*, sendo este último mais voltado para o lado didático da arte da sedução.

O que se pode observar em ambas as obras é que algumas das experiências narradas em *Amores* ressurgem em *Arte de Amar* como forma de conselhos aos leitores que desejam dominar as técnicas da sedução e da conquista, haja vista o caráter didático que *Arte de Amar* apresenta. Enquanto *Amores* é cantado essencialmente em primeira pessoa, muitas dessas experiências narradas pelo poeta reaparecem com o poeta se dirigindo diretamente a seus leitores em *Arte de Amar*. Para Coelho, *a poesia didática implica a existência da voz de um mestre e, necessariamente, de um público ao qual esse se direciona* (TREVIZAM apud COELHO, 2014, p. 46).

A segunda elegia de *Amores* (2.2) retrata uma conversa do poeta com o guarda que o marido deixou para que a esposa não o traísse. Na conversa, além de pedir para que o guarda seja menos vigilante, o poeta oferece ainda conselhos a este. Apesar de sua estratégia ter falhado, como decorre na elegia 2.3, onde se revela que o guarda é eunuco e, por isso, não pode entender o sentimento do amor, Ovídio oferece este conselho em *Arte de Amar*. Os versos 409-410 do livro II aconselham a não se ter vergonha de conquistar os escravos: *Conquista, acredita em mim, a plebe para o teu lado; inclui sempre nessa conta | o porteiro e aquele que está de guarda diante da porta do quarto* (Ov. *Ars* 2.259-260). Também a elegia 1.6 narra situação semelhante. O poeta suplica ao porteiro que o deixe passar, porém fracassa em suas tentativas, ao implorar para que o guarda o deixasse passar pela fresta da porta (Ov. *Am.* 1.6.3-4). André afirma que Ovídio até reconhece a grandeza e riqueza da sua amada, enquanto ele é apenas um pobre, mas por outro lado diz também que o poeta *apregoa os seus feitos: abre as portas do amor, ensina as técnicas do prazer, ilude a vigilância de maridos severos e de escravos ao seu serviço, aguça o engenho dos amantes* (ANDRÉ, 2012, p. 119).

Ovídio deixou claro que, para ele, não havia um único tipo de beleza que o estimulasse: *Não é uma beleza, em especial, que estimula o meu amor; | cem são as razões para eu estar a amar* (Ov. *Am.* 2.4.9-10). Na elegia 2.4 são listadas as variadas características que atraem o poeta em uma mulher. No término do poema, o poeta afirma: *Enfim, as mulheres que podem apreciar-se em toda a cidade de Roma | a todas elas pode o meu amor abranger*. Nos versos 295-314 do livro II de *Arte de Amar*, quando Ovídio canta sobre a lisonja, o poeta aconselha a elogiar todos os tipos de mulheres, e alguns desses tipos descritos em *Amores* são também contemplados na *Arte de Amar*, como o exemplo da mulher que canta, e a que dança. Na *Arte de Amar*, é aconselhado: *Admira-lhe os braços quando dança, a voz quando canta | e, quando parar, solta palavras de queixume* (Ov. *Ars* 2.305-306), e em *Amores*:

Esta, porque canta com doçura e com ligeireza faz evoluir a sua voz, quereria eu dar beijos arrebatados àquela que está a cantar; estoutra percorre, com a agilidade do polegar, as queixosas cordas; tão sabedoras mãos, quem não seria capaz de as amar?

Aquela que tem um rosto aprazível e faz mil movimentos com os seus longos braços e com elegância e arte bamboleia o peito delicado (Ov. *Am.* 2.4.25-30).

Já na elegia 1.4 dos *Amores*, Ovídio se dirige à uma mulher comprometida que está junto de seu marido, e canta sobre os sinais que somente os amantes podem entender:

Observa-me e os gestos e o meu rosto bem expressivo,
capta os sinais secretos que te passo e responde-lhes;
palavras que falam sem som, com a sobrançelha tas direi;
palavras, hás-de lê-las nos dedos, palavras escritas com
vinho puro (Ov. *Am.* 1.4.17-20).

Na elegia 2.5, o próprio poeta é vítima do mesmo ato que praticou na elegia 1.4, ao testemunhar os sinais de sua esposa e do amante:

muitas coisas vos vi dizer, com trejeitos das
sobrançelhas; nos vossos acenos havia muita conversa;
não se calaram os teus olhos, palavras foram escritas
com vinho no tampo da mesa, e, nos teus dedos, não
deixava de haver algumas letras; bem reconheci que
vossas falas diziam o que não parecia e que o valor das
palavras dependia de um código combinado (Ov. *Am.*
2.5.15-20).

André descreve a situação ocorrida na elegia 2.5 e afirma que em *Arte de Amar* será confirmado que um banquete é um dos locais propícios à arte da sedução (ANDRÉ, 2006, pg. 17). Ainda pode-se observar como o vinho auxilia no processo do engano nas elegias 1.4 e 2.5. Quanto a isso, André afirma que *o vinho é, de facto, um ótimo auxiliar do amor* (ANDRÉ, 2006, pg. 116).

Na sétima elegia do segundo livro de *Amores*, o poeta tenta convencer Corina de que não a traiu com Cipásside, serva que cuidava dos cabelos de sua senhora. Pelo contrário, a culpa está na mulher, por conta de seu ciúme demasiadamente exagerado. Barbosa (2002) afirma que *no caso de traição do marido, Ovídio orienta o homem a ser prudente e não despertar a ira da esposa* (BARBOSA, 2002, pg. 139).

Eis que me apontas um novo crime: Cipásside, tão
perfeita a arranjar-te, acusam-me de, com ela, ter
manchado o leito de sua senhora.

Valham-me os deuses! Que prazer teria eu, se tivesse desejo de te enganar, em amante tão vil e de condição desprezível? (Ov. *Am.* 2.7.17-20).

A elegia 2.7 apresenta uma sequência narrativa, ao ter seu desfecho na elegia seguinte, onde é revelado que, de fato, o poeta traiu Corina. Nesta, o poeta direciona-se à Cipásside, e culpa a escrava por ter entregado, com suas atitudes, a relação extraconjugal: *Quando ela fixou em ti os olhos furiosos | eu bem vi que teu rosto corou* (Ov. *Am.* 2.8.15-16). Bem como na elegia 2.3, o poeta não obteve sucesso em sua estratégia a partir do momento que foi descoberto, porém na *Arte de Amar*, esta narrativa está associada ao conselho ditado nos versos 409 e 410 do livro II. Segundo Ovídio: *As tuas aventuras, por melhor que as escondas, se vierem, no entanto, a ser descobertas | ainda que as descubram, tu, mesmo assim, negas até o fim*; (Ov. *Ars* 2.409-410).

Ovídio, na elegia 1.9, diz que o amante é um combatente e compara o amor à guerra, pois o amante assim como o soldado monta vigílias, entre outras funções: *É um combatente todo o amante e possui Cupido seus campos de batalha | ó Ático, acredita em mim, é um combatente todo o amante* (Ov. *Am.* 1.9.1-2). Esta elegia pode ser relacionada aos versos 2.233-234 da *Arte de Amar*, onde Ovídio afirma que o amor é uma espécie de serviço militar, e que deve ser feito por homens corajosos: *O amor é uma espécie de serviço militar. Batei em retirada, gente indolente! | Tais estandartes não são para ser confiados a homens medrosos* (Ov. *Ars* 2.233-234). Posteriormente, nos versos 2.673-674, Ovídio reafirma sua analogia do amor com o serviço militar: *ou ponde corpo e forças e valia ao serviço das vossas amadas | também este é um serviço militar; também este requer recursos* (Ov. *Ars* 2.673-674). Ainda mais, em ambas as obras, o poeta afirma que o amante, bem como o guerreiro têm de suportar obstáculos como a chuva, o frio, a noite.

Apesar das diferenças, as duas obras aqui analisadas tratam de vários temas em comum. Por fim, pode-se constatar que a sedução, para Ovídio, é um processo que pode ser dominado por qualquer aprendiz, desde que este desenvolva e aperfeiçoe as técnicas necessárias para a arte da conquista: coragem, persistência, discrição e argumentação, além de conhecer os instrumentos e momentos propícios para agir, entre outras atribuições.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Autores clássicos

C. A. André (2008) **Ovídio. Arte de Amar**. Lisboa: Cotovia.

— (2006). **Ovídio. Amores**. Lisboa: Cotovia.

Autores modernos

C. A. André (2006). **Caminhos do amor em Roma: sexo, amor e paixão na poesia latina do século I a. C.** Lisboa: Cotovia, 2006.

— (2012). “Ovídio, o poeta na cidade.” in C. Pimentel; J. L. Brandão; P. Fedeli, (coord.). **O poeta e cidade no mundo romano**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. Pg. 105-120.

R. C. Barbosa (2002). **Sedução e Conquista: A Amante na Poesia de Ovídio**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná (dissert. policop).

A. L. S. Coelho (2014). **Entre o Circus e o Forum: Poder, Amor e Amantes na Ars Amatoria de Ovídio (Séc. I a.C. – I d.C.)**. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo. (dissert. policop)



AMOR, TRAIÇÃO E ENGANO NA OBRA AMORES, DE PÚBLIO OVÍDIO NASÃO

Rilson da Silva de Souza [UEA]

Orientador: Weberson Grizoste [UEA]

Resumo: *A temática "traição e engano" é um marco na obra Amores, de Ovídio, que está dividida em três partes. O autor nos mostra as diversas situações e ações, em que o eu-poético da história se encontra para conseguir aquilo que se deseja. Este artigo tem como objetivo mostrar como se dava esse tipo de literatura, mais precisamente em Amores, analisando, também, as obras de outros poetas para assim tentar mostrar como o tema "engano, amor e traição" era abordados nos mais diversos versos da Literatura Latina e como eles se portam nos dias de hoje.*

Palavras-chave: Ovídio, engano, amores, literatura, personagem.

INTRODUÇÃO

Ao pensarmos que o tema da traição, do engano, até mesmo do aborto são discussões do século XXI, ou que só

ocorrem em novelas e romances dos dias atuais, estamos enganados. Ao analisar os diversos poemas da Roma antiga, tais como os de Catulo, Horácio e Ovídio, pode-se perceber que essas temáticas são bem vividas em seus versos, até podendo ser comparadas às nossas vivências dos dias atuais, cabendo a nós deciframos o que é verdade e o que é mito. Não é fácil falar de uma sociedade que viveu há mais de dois mil anos e de como eles viviam naquela época sem pesquisar muito sobre esse tema, mas não em um olhar geral, mas sim uma parte dessa população, um indivíduo, de como era sua vida, seu cotidiano.

Públio Ovídio Nasão foi um grande inovador quando o assunto era elegias daquela época, não só com o livro *Amores*, que contém três partes, mas também com a sua obra *A Arte de Amar*, também dividida em três partes, o tema principal de ambas as obras é o amor, mas não apenas o “lado bonito de amar”, mas também o outro lado da moeda, o ódio, a traição, o aborto, o desejo sexual por pessoas fora do casamento e os demais temas que também ocorrem em nosso cotidiano. Ele tenta nos mostrar como era essa “arte de amar” até mesmo comparando a conquista com a caça, onde o homem deve conhecer a mulher que ele quer e tem que conhecer os lugares por onde ela anda, assim como podemos ver nesses versos:

Ela não há-de chegar às tuas mãos caídas por entre as brisas ligeiras; tens de buscá-la, com teu olhar, essa mulher.

Conhece bem o caçador em que lugar há-de ao veado estender as redes, conhece bem por que vales vagueia o javali de presas afiadas; são bem conhecidos dos passarinhos os arbustos; aquele que arma o anzol conhece as águas onde nadam os maiores cardumes. (Ovídio, *Arx*, 1.43-48).

OS VALORES E IDEAIS DAS PERSONAGENS EM *AMORES*

Ao falarmos de VALOR (do latim *valore*) logo estamos nos submetendo a um ser individual, algo de si próprio, o que faz o ser humano ter escolhas e ações. No livro *Amores*, há poucas

personagens, em sua segunda parte, ou no livro II. A história gira em torno do eu-poético e como ele vive com sua amada Corina, sendo o tema principal desse livro o engano. Ovídio ensina como os homens devem enganar as mulheres sem serem descobertos, abordando assim o desejo sexual que os homens têm por outras mulheres, ou melhor, por mulheres fora do casamento e vendo a mulher como algo material, que pode ser conquistado dependendo das táticas de amor que se está utilizando.

Não é só o engano que os livros de *Amores* abordam, mas também a fé pelos deuses, mas sem perder aquele tom real, ou seja, não focando a história em deuses e sim em pessoas comuns com problemas comuns que rezam pelos seus desejos, que amam e os odeiam ao mesmo tempo em que suas súplicas não são atendidas. Mas não é só Ovídio que aborda os deuses da Roma antiga, outros poetas como Catulo e Horácio também fazem o uso desse recurso em suas obras literárias fazendo os deuses exercerem um papel principal na história como seres que atendem os pedidos de seus fiéis.

Um exemplo claro disso é a parte em que Ovídio entra em conflito com o cupido, odiando o amor e ao mesmo tempo elevando esse amor como algo bom. Diferentemente com o que ocorre na *Eneida*, de Virgílio, os deuses exercem um papel fundamental no enredo e desenrolar da história. A psicologia é o principal ramo que estuda o comportamento humano, desde sua mente ao seu modo de viver, segundo Thaís Menezes (MENEZES, 2015), em seu artigo *Psicologia, A Ciência Do Comportamento Humano*, onde ela afirma que a psicologia é essa ciência que estuda o comportamento humano, e não as causas das doenças psicológicas, este estudo fica por conta dos psiquiatras.

“A Psicologia é o ramo da ciência responsável por estudar e analisar o comportamento humano: suas emoções, valores, atitudes e ideais. Ela tem o objetivo de desenvolver estratégias que propiciem o desenvolvimento pessoal ou social do indivíduo, PERMITINDO que o mesmo possa se autoconhecer e interagir com o ambiente ou com os demais membros da sociedade de forma sadia” Menezes.

A psicologia nos ajudar a tentar entender como viviam as pessoas daquela época, na obra *Amores* nos deparamos com uma parcela de uma sociedade que viveu há mais de dois mil anos atrás, mas não muito diferente da nossa sociedade de hoje. Partindo desse pressuposto, podemos comparar a sociedade romana antiga com a sociedade dos dias atuais, ou seja, a sociedade evoluiu, mas a essência humana continua a mesma, pelo simples motivo que a sociedade já nasce com a mentalidade pré-definida, ou seja, algo biológico. Assim também a linguística afirma que o ser humano já nasce apto para falar, cabendo a ele desenvolver a comunicação.

O exemplo mais ocorrente nessa literatura é a traição, um tema tão comum nos dias de hoje, que está nas músicas, filmes telenovelas e na própria literatura. É o que se passa nas elegias de Ovídio, o amor de Ovídio por Corina, seguido por traições e enganações, tanto do lado dele, quanto vindo dela. Em um certo momento em que ele tenta entender o porquê de Corina ter feito um aborto, uma mistura de amor e ódio se junta às súplicas do eu poético, para que os deuses a perdoem e salvem sua vida, mas ele mesmo desconfia da paternidade do filho.

Desde que, na sua insensatez, vai destruindo o peso que carrega no ventre inchado, jaz, em risco de vida, Corina, prostrada por padecimentos; por se ter posto, à minha revelia, em tamanho perigo, ela é, sem dúvida, merecedora da minha fúria; fúria, porém, cai por terra, ante a força do medo.

Mas a verdade é que era de mim que estava grávida, ou, pelo menos, assim creio; (Ov. Am. 3.15.20).

Ao ler esses primeiros versos da elegia 13, do livro 2 de *Amores*, nos é demonstrado claramente o que foi exposto no tópico anterior. O que afirma que *Amores* não é um manual machista, onde só o homem é capaz de trair, ele também mostra esse lado em que as mulheres também traem, sendo que não com muita frequência em equivalência aos homens. Já na época de Ovídio esse tema era bem discutido entre as pessoas, não que era algo coreto de se praticar pois o eu-poético está com raiva e ao mesmo tempo aflito por Corina estar à beira da morte.

Na Roma antiga, era comum que homens casados tivessem muitas parceiras extraconjugais e também travassem encontros homossexuais com rapazes adolescentes. Nos livros de Ovídio, esse amor homossexual não está exposto, mas outros poetas focaram nessa homossexualidade, tanto pelo lado do amor, quanto pelo lado do castigo e até mesmo como modo de obter conhecimento, como podemos ver nas estrofes do livro *Caminhos de Amores em Roma*, de Carlos Ascenso André, presente principalmente em Catulo, Horácio e nos livros da *Eneida*. É fácil comparar muitas vivências das personagens nos livros de *Amores*, com outros personagens da própria literatura contemporânea, como exemplo o amor de Katniss, do livro *Jogos Vorazes*, de Suzanne Collins; que tem um grande amor por seu amigo de infância Gale. A protagonista troca de lugar com sua irmã mais nova Prim que foi escolhida para um jogo mortal, vai para uma arena com outro colega, do distrito 12, em que apenas um pode sair vivo, e essa temática do engano, no caso submete aos patrocinadores dos jogos, faz com que as personagens enganem e finjam amar um ao outro, o que acaba se tornando algo real, mas ela sabe que tem um outro a espera dela em seu distrito.

Deve ter sido algum engano. Isso não pode estar acontecendo. Prim era uma tira de papel entre milhares! Suas chances de ser escolhida eram tão remotas que nem me dei o trabalho de me preocupar. Eu não tinha feito tudo? Não tinha pegado as tésseras e me recusado a deixar que ela fizesse o mesmo? Uma tirinha de papel. Uma tirinha de papel em milhares. A probabilidade era completamente favorável a ela. Mas não adiantou nada. (Collins, 2010, pag. 28).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As personagens de Ovídio em sua obra *Amores*, assim como os outros poetas elegíacos, visa uma sociedade romana antiga religiosa, mas não com a interferência dos deuses em suas ações. Viver em uma época em que os deuses e a literatura eram o grande ápice daquela época, Ovídio nos retrata o cotidiano de pessoas que buscam trair sem serem descobertos, um manual do amor para os “amantes”.

O engano é o principal tema abordado livro 2 dos Amores, a fidelidade do escravo para com seu senhor, algo que é bem vivido na sociedade dos dias atuais, não só em poemas, mas principalmente em livros e telenovelas, mas ao invés de escravos fiéis, hoje temos os amigos cúmplices que, assim como também ocorriam na Roma antiga, são fiéis. Com isso as temáticas: amor, traição e engano eram casos que já se discutiam no passado e que continuam até hoje, a essência humana vem sendo imutável ao decorrer dos séculos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Autores Clássicos

- C. A. André (2008) **Ovídio. Arte de Amar**. Lisboa: Cotovia.
___ (2006). **Ovídio. Amores**. Lisboa: Cotovia.
P. B. Falcão (2008). **Horácio. Odes**. Lisboa: Cotovia, pg 45-123.
J. R. Ferreira (2005). Catulo. **Odeio e amo**. Coimbra: Minerva.
D. Jardim Júnior (1966). **Virgílio. Eneida**. Rio de Janeiro: Tecnoprint.

Autores Modernos

- C. A. André (2006). **Caminhos do amor em Roma: sexo, amor e paixão na poesia latina do século I a. C.** Lisboa: Cotovia, 2006.
E. Beveniste (2005). **Problemas de lingüística geral I**. Trad. M. G. Novark e M. L. NeriCampinas: Pontes Editora.
S. Collins (2010). **Jogos Vorazes**. Trad. A. D'Elia. Rio de Janeiro: Racco Jovens Leitores.
M. R. F. Silva (2013). "Ovídio e as inovações na elegia latina". **Principia** 26 pg. 1-7.
T. Menezes. **Psicologia, a ciencia do comportamento humano**, 16 jan. 2015. Disponível em: www.devrybrasil.edu.br/fmf/noticias/psicologia-ciencia-do-comportamento-humano. Acesso: 7/10/2017.



A FIGURA DA MULHER NA CONQUISTA EM OVÍDIO E PROPÉRCIO

Miriam Trindade Lima [UEA]

Orientador: Weberson Grizoste [UEA]

Resumo: *Este artigo propõe evidenciar a figura da mulher na arte da conquista. Expondo sua funcionalidade e contribuição para a efetuação do ato amoroso. Parte-se das obras de Ovídio, principalmente a obra *A Arte de Amar III*. Relacionando com Propércio, que como Ovídio, também cantou o Amor em Roma, mostrando suas formas de amar, consagrando-se a símbolos da literatura latina. Para tanto foram consultadas obras para apoio teórico necessário.*

Palavras-chave: mulher, conquista, contribuição, Ovídio, Propércio.

O papel da mulher na conquista sempre esteve em questionamento, ora na atualidade, ora nas sociedades antigas. Como falar, o que vestir, como se portar perante o homem entre outras situações, sempre estiveram debaixo do direcionamento do “certo ou errado” de uma sociedade. Na sociedade romana a mulher era vista como um alvo a ser seduzido e o erótico se fazia presente no imaginário dos homens romanos. Visto que a mulher era o alvo de tal sedução, abre-se um leque de possibilidades para os poetas cantarem o amor em Roma, direcionando assim o seu amor e ódio a elas. *Ovídio, o poeta, por excelência, da arte da sedução* (ANDRÉ, 2006, pg.100) expõe nas suas obras tanto em *Amores* quanto em *A arte de amar*, técnicas para efetuar a conquista, desde a sedução da mulher amada à forma de manter a conquista, como esconder amores clandestinos etc. Ou seja, trata-se de um guia de como se beneficiar em um relacionamento, usufruindo apenas das regalias, do que proporcionava o prazer e evitando ao máximo as desavenças.

A obra *A arte de amar III*, é direcionado ao público feminino onde expõe verdadeiros ensinamentos para a sociedade

feminina de Roma, *o corpo, a postura, as atitudes, o cabelo, a cosmética, o vestuário, enfim, tudo quanto tradicionalmente contribui para realçar a beleza ou atrair a atenção* (ANDRÉ, 2006, pg.146). É dedicado simplesmente a elas, se diferenciando dos demais autores de sua época, deixando em evidencia uma mulher como parte contribuinte na conquista, que intenciona, joga, partilha o prazer, uma mulher que vive o amor desmedido na profana sociedade de Roma.

A sociedade na época de Ovídio estava em constante transformação. Pois, apesar de estar ligada a valores tradicionais, surgia a *filosofia epicurista, com sua ênfase no princípio do prazer como meio para refrear a dor* (ARAUJO, 2012, pg.10). Entretanto, os modelos de condutas da época iam de encontro com a nova filosofia, pois a população romana acreditava que com a ausência de dor, o corpo estava livre para chegar ao ápice do prazer, e o prazer era visto com maus olhos perante a sociedade, segundo Araújo (2012, pg.27). A sociedade era patriarcal, o homem detinha o poder, tanto na política, nas artes como também no relacionamento, e a mulher possuía uma função passiva, de proporcionar o prazer ao homem.

A figura feminina em Propércio, a principal delas, Cintia, de acordo com André (2005, pg.44). Segue uma imagem paradoxal, um misto de sentimentos, uma confusão que leva o poeta à beira da irracionalidade. A mundana Cintia se mostra uma mulher dominadora que joga de maneira perversa, o poeta se entregava a um sentimento louco e desordenado, sendo dominado por ela, ocasionando assim o sofrimento, contraditoriamente aumentando o querer, a força da paixão.

“falsa, mulher, é a confiança em tua beleza, Assoberbada pelos meus olhares.

Foi meu Amor, ó Cíntia, quem te fez louvores (...) Teu pranto pouco importa - assim tu me prendias:

Teu choro é sempre de mentira, Cíntia! (...)” (Prop. 3.24-25)

A elegia acima expõe o poeta amargurado pelo fato dele ter louvado uma mulher que não era digna do seu amor, que mentiu, enganou. Fica claro que ela sempre o persuadiu, usando suas palavras, o seu choro, embora até já estivesse livre do seu domínio, atribui a ela suas mazelas e infelicidades, tanto que é de seu desejo

que o tempo acabe com aquilo que por anos lhe proporcionou prazer.

“e chores, velha, os feitos que fizeste! São maldições que a minha página cantou: Saibas temer o fim da tua beleza!” (Prop.3.24-25)

Desde os tempos antigos os homens se curvam perante à beleza. Principalmente quando tal qualidade pertencia à mulher cobiçada, para o amor não havia barreiras, desde casadas, donzelas ou mulheres mais velhas. Para Ovídio não existia mulher inalcançável, comparava a busca pela mulher a uma caça, na qual a mulher era comparada a um animal selvagem onde pertenceria a quem a caçasse. A obra *Arx Amatória* em seu terceiro volume evidencia o caráter da mulher na busca de “se fazer amada”, em ser percebida, para isso dispõe de inúmeros artefatos descrito pelo poeta. Ao se dispor “ser caçada” entra no jogo da sedução. Não se nega a passividade atribuída à figura feminina na obra, levando em consideração o contexto social da época, mas fica claro a possibilidade de ambos, homens e mulheres poderem “viver o romance”. Conforme Silva (2002, p.77).

“[...] Ovídio nos apresenta o ato de amor como uma comunhão de dois corpos tentando se dar prazer. A mulher representada na *Arte de Amar* não é um mero receptáculo, um meio de satisfação individual do homem; ela deixa de sê-lo para tornar-se um ser de desejo, que busca, junto com o homem, o direito de partilhar o prazer”.

O direito outrora negado. A mulher como um ser que partilha o prazer, não com a necessidade de agradar ao homem, mas por ser de seu próprio interesse. O poeta enaltece a beleza e mostra estratégias das matronas para esconderem amores furtivos, sua participação no jogo da traição e do engano, também as habilidades para descobrir as traições de seus maridos. É certo que em seu “manual do amor” estabelece pode-se dizer, “dicas” para os homens efetuarem suas conquistas clandestinas, porém, evidencia a sagacidade da figura feminina, para uma possível descoberta e mostra as consequências dessa descoberta. O homem se sujeitando às vontades da Mulher, e vai além, em muitas elegias

amorosas não só de Ovídio, mostra os homens possuídos por uma paixão arrebatadora que perante a esse sentimento nada podem fazer.

O feminino em Ovídio segundo Melo (p.4). *Ovídio não ensina o sentimento, mas a habilidade; não o amor, mas a sedução. Reconcilia os dois sexos e dá à mulher sua participação e sua iniciativa neste jogo amoroso.* É notável na obra *A arte de Amar* essa busca pelo prazer, mas no desenvolver das obras percebe-se o desejo pela partilha, André (2006). Compreende-se um afrouxamento nessa relação de poder, do dominador ao passivo. E fica claro tanto em Ovídio como em Propércio, embora os poetas tenham divergências, quanto no que diz respeito em seus gostos peculiares para com as mulheres, ambos se rendem as paixões frívolas oferecidas no seio de Roma, fazendo muitas vezes os homens escravos dessas paixões que levava a relacionamentos abusivos, pois existia a necessidade de serem amados, (ARAÚJO, 2012, p.33). Portanto mostrou-se sujeitos iguais quanto ao desfrute do prazer, pois Ovídio desafiou a moralidade da sociedade de sua época, deixando este detalhe em evidência, a mulher.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Autores Clássicos

C. A. André (2008) **Ovídio. Arte de Amar.** Lisboa: Cotovia.

G. G. Flores (2014). **Propércio. Elegias** Belo Horizonte: Autentica pg.194- 261.

Autores Modernos

C. A. André (2006). **Caminhos do amor em Roma: sexo, amor e paixão na poesia latina do século I a. C.** Lisboa: Cotovia, 2006.

— (2005), “Tanto no meu estado me acho incerto” contradições do Amor de Catulo a Ovídio. **Ágora. Estudos clássicos em debate** 7 pg. 37-63.

C. S. Araujo (2012). **A arte de Amar: A moral segundo Ovídio.** João Pessoa: Universidade Estadual da Paraíba (monog. policop).

A. M. Pinheiro. **O feminino na obra A arte de Amar de Ovídio: Livro III.** São Paulo Univ. Presbiteriana Mackenzie.

G. J. Silva (2002). **Aspectos de cultura e gênero na Arte de Amar, de Ovídio, e no Satyricon, de Petronio: representações e relações.** Campinas: Universidade Estadual de Campinas (monog. policop).



AS RELAÇÕES DE GÊNERO E PODER: A CONQUISTA NA ROMA ANTIGA

Rebeca Joicy Pantoja dos Santos [UEA]

Orientador: Weberson Grizoste [UEA]

Resumo: *Este artigo tem por objetivo analisar as relações de gênero e poder presentes nas obras *Ars Amatoria* do autor Públio Ovídio Nasão, onde é abordada tanto a dominação masculina quanto o empoderamento feminino, assim como os papéis que ambos exercem na arte da conquista. No decorrer deste artigo serão relatadas as técnicas de sedução e conquista que dão vazão a este jogo de poder proposto por Ovídio.*

Palavras-chave: relações, gênero, poder, conquista, Ovídio.

No mundo em que vivemos é notável a relação de disputa por poder entre o gênero feminino e o masculino. Essa “guerra dos sexos”, no entanto, não é recente pois através da literatura podemos observar esse fato ocorrer desde muito tempo atrás, mais precisamente, desde a antiga Roma. Ao longo da história da humanidade a força e o controle sempre estiveram associados aos homens, porém em *Arte de Amar*, Ovídio ensina que a mulher não obtém o poder pela força, a sedução é a chave. Levando em conta o contexto histórico que essa obra foi escrita, onde a sociedade era totalmente patriarcal, Ovídio poderia ser considerado um poeta inovador. Falaremos então um pouco sobre a vida desse escritor tão singular.

Ovídio nasceu no ano 43 a.C em Sulmona, foi criado em um ambiente de fartura e recebeu a melhor educação disponível em sua época, desde muito cedo se dedicou a escrita de poesias e mais tarde escreveu seu polêmico manual da sedução, seus escritos foram tão populares que o mesmo alcança um posto semelhante a Horácio e Virgílio como grande poeta latino. Além de *Ars Amatoria* (A Arte de Amar) publicou também, *Amores*, *Metamorfoses*, *Heróides*, *Medeia* e entre outros clássicos. Foi um grande influenciador de escritores famosos como Shakespeare e Dante Alighieri.

A obra *Ars Amatoria*, um dos grandes sucessos de Ovídio, possui um imenso caráter pedagógico, pois se torna uma espécie de manual de instruções, em sua maioria direcionadas ao público masculino. Ela é dividida em três partes: na primeira o poeta ensina meios e truques para conquistar as mulheres e atrair seu afeto, na segunda são instituídas formas de manter sua conquista e não cansá-la da presença do amante e por fim, a terceira parte é destinada às mulheres, onde os ensinamentos de Ovídio são muito específicos e ensinam truques e modos de uma mulher atrair a atenção do homem. A *Arte de Amar* foi uma obra que gerou polêmicas em sua época, pois abordava livremente assuntos como: adultério, traição e muitos outros enganos cometidos pela sociedade romana.

No decorrer das partes I e II a menção ao poder feminino é sutil e não se compara ao tanto que é afirmado no III. Até esse momento a mulher na literatura era representada como um ser não muito relevante, pois as literaturas estavam focadas em descrever grandes heróis com grandes aventuras e no meio disso tudo não existia espaço para a mulher exercer algum papel realmente importante, em sua maioria as mulheres eram representadas como princesas precisando ser salvas, mulheres facilmente enganadas pelo seu amante, ardilosas criaturas, loucas e descontroladas, ou simplesmente o prêmio menos valioso concedido ao honroso e destemido herói, mas em *Arte de Amar* uma nova perspectiva é apresentada por Ovídio, ele oferece novas possibilidades à mulher, claramente não dá a ela o status de heroína, nem causou uma revolução e mudou repentinamente a condição da mulher na sociedade romana, mas a mulher de seus escritos tinha voz e vontade própria e isso foi um grande feito, principalmente porque quem escreveu essa nova versão da mulher foi um homem e não um homem comum, mas um homem que viveu a séculos atrás em uma sociedade extremamente patriarcal, a sociedade romana.

A estrutura social de Roma consistia em um marido que era o chefe da família e algumas pessoas submissas a sua autoridade, entre essas pessoas estavam a esposa, os filhos e os escravos, a autoridade que o homem possuía era tida como símbolo de masculinidade e de modo algum era aceito a passividade do homem, mesmo quando ele tinha um parceiro do mesmo sexo. Veyne

(1993, p.178) afirma que “Roma (...) opôs a atividade à passividade; ser ativo era ser macho, fosse qual fosse o sexo do parceiro passivo”.

Assim como nos outros segmentos a conquista era um instrumento de dominação e as relações apenas mais uma afirmação sobre quem estava no poder, Silva (2001, p.77) argumenta que:

(...) a divisão entre os gêneros consiste, então numa barreira que restringia as mulheres o acesso ao prazer. Sendo a figuração masculina nos quadros sociais a própria representação do poder de domínio do homem e a feminina a inferioridade natural da mulher, o prazer tornava-se um direito de prerrogativa exclusivamente masculina.

O próprio Ovídio que em seu manual da sedução fala sobre a importância da mulher no jogo da conquista, adverte que a mesma deve ficar sob o controle dos homens para não colocar tudo a perder.

Tal como é uma vergonha, sem dúvida, uma mulher
tomar a iniciativa,
Assim, quando ele a toma, é-lhe grato a ela render-se,
Ah, demasiada é a confiança do homem na própria
beleza,
Se fica a espera que seja ela, primeiro, a pedir.
Seja o homem o primeiro a avançar, seja o homem a
falar em jeito de súplica,
seja ela a acolher com simpatias tais preces delicadas
(Ov. *Ars.* 1.703-712).

Ovídio diz que quando o homem se deixa ser seduzido pelas mulheres acaba perdendo o dinheiro, pois se refere há datas e ocasiões que as mulheres descobrem meios de obter os presentes mais caros, como exemplo disso é citado a data de aniversário:

Tem por muito pressago o aniversário da tua amada;
E aquele em que uma prenda devas oferta-lhe, seja esse
um dia negrume;
Por mais que o evites, ela, no entanto, há-de arrancar-ta
encontra artes

A mulher, para caçar riquezas a um amante preso de desejo. (Ov. *Ars*. 1.415-418).

O fato é que as relações de gênero nesse mundo eram na verdade relações de poder e dominação, porém Ovídio em *Ars Amatoria* dá um novo papel à mulher, descrevendo a mesma como detentora do direito aos prazeres tanto quanto o homem. Ele próprio diz que não aprova ter relações sexuais com uma mulher que está apenas cumprindo seu dever, como pode ser comprovado no trecho a seguir:

Odeio o coito quando não é mutua a desvairada entrega dos amantes (eis porque encontro menos atrativos no amor praticado por rapazes). Abomino a mulher que se entregou apenas porque tem que se entregar e que nenhum prazer experimentado frigidamente faz amor pensando no novelo de lã. Aborrece-me os frutos recolher das volúpias que me oferecem por dever (Ov. *Ars*. II, 683-692).

Porém ele não deixa de ter a escrita influenciada pelo seu contexto, fato notável quando afirma que no jogo da conquista a mulher é a caça e o homem é o caçador e ambos devem se comportar como tais, no entanto ele adverte a mulher a usar sua beleza e juventude a fim de conquistar o homem e assim dominá-lo, Ovídio acredita que o poder de uma mulher está em sua beleza e por isso ele ensina truques à elas, que vão desde o modo como elas se portam até a sua estética, para esconder as imperfeições e realçar as suas qualidades.

A parte inferior do teu ombro e a parte superior do teu braço,
Deixe-as a descoberto, do lado esquerdo, de modo algum a serem vistas;
Isto fica bem, especialmente a vós, que tendes pele clara;
sempre que vejo isso,
Apetece-me dar beijos no ombro, até onde a pele deixa-se ver (Ov. *Ars*. 3.307-310).

Semelhantes a esses embora não tão rígidos, são os conselhos de estética dados aos homens por Ovídio:

É a limpeza que deve dar prazer. Revele o corpo a pele
tisnada no Campo de Marte;
Esteja a toga apresentável e sem nódoas; Não deve usar-
se calçado ressequido, e não haja ferrugem nas fivelas
(...) As unhas não devem dar nas vistas, de compridas e
devem estar limpas, e no nariz não deve haver qualquer
pelo; Nem saia mau hálito de uma boca mal cheirosa
Nem atinja o nariz dos outros o fedor do macho e do
pai do rebanho (Ov. *Arx*, 1. 511-520).

Para que de fato ocorra a conquista, ao homem é
aconselhado aceitar a humilhação e ficar totalmente a mercê da
vontade de sua amada, é possível encontrar isso no seguinte trecho:

Cede quando ela teima; se cederes sairás vencedor;
Trata, apenas, de agir como ela determinar.
Se ela contestar, contesta; o que aprovar, aprova-o;
O que afirmar, afirma-o; o que negar, debes negá-lo; Se
rir, ri-te; se chorar, lembra-te tu de chorar;
Seja ela a ditar as tuas feições (Ov. *Arx*, 2.197-206).

O que compete às mulheres é não se dar por satisfeitas
com essas atitudes, devem pôr mais barreiras, criar mais
dificuldades, recusar seus pedidos, não oferecer o afeto de forma
fácil, pois para Ovídio o que é obtido com facilidade não é
valorizado.

O que se dá com facilidade, a custo sustenta um amor
duradouro; Há que se misturar, de vez em quando, uma
recusa com alegres folguedos.

Que fique pregado diante da porta; que lhe chame
“porta cruel!”; E muitas hão de ser as suas suplicas,
muitas as suas ameaças.

Doçuras não as toleramos; é um xarope amargo que tem
de revigorar-nos; Muitas vezes desaparece o batel
baldeado por ventos propícios.

Eis pois porque não conseguem as esposas ser amadas:
Têm-nas consigo, sempre que assim querem, os maridos
(Ov. *Arx*, 3.579-586).

A arte do engano é um tópico muito importante e mais uma vez ele pode ser aprendido e utilizado pelos dois gêneros, ao amante é aconselhado a fingir a completa dependência dos favores e afetos da mulher e seu caráter tem que ser moldado de forma que a conquiste, à mulher as instruções são outras, pois é dito que enquanto a mesma não se render ao amor do homem ela poderá usufruir dos frutos do seu afeto e quando se render para que esse afeto perdure, a mesma deve evidenciar sua beleza através de truques ensinados pelo próprio Ovídio, sem, no entanto abrir mão do direito ao prazer que ganhou no decorrer do jogo da conquista.

Tudo isso contribui para o fim esperado por Ovídio, onde o homem e a mulher entrem juntos em um jogo de sedução, em que ambos tenham participações de igual importância e a vontade dos dois é o que importa. Tem-se a esperança que essa noção de igualdade proposta por Ovídio deva ser aplicada a todos os âmbitos da sociedade, porém assim como a ideia não foi bem recepcionada nos tempos de Ovídio, levando o autor ao exílio até a morte, ainda hoje, séculos depois, continuamos com o mesmo pensamento patriarcal que predominava na Roma antiga. Devemos então lutar para que um dia nossa sociedade não precise diminuir um determinado gênero para satisfazer o ego do outro, mas que todos possam coexistir em igualdade de direitos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Autor Clássico

C. A. André (2008) **Ovídio. Arte de Amar**. Lisboa: Cotovia.

Autores Modernos

C. A. André (2006). **Caminhos do amor em Roma: sexo, amor e paixão na poesia latina do século I a. C.** Lisboa: Cotovia, 2006.

P. P. Funari; L. C. Feitosa; G. J. Silva (2003). **Amor, desejo e poder na Antiguidade: Relações de gênero e representações do feminino**. Campinas: Editora da Unicamp.

G. J. Silva (2001). **Aspectos de cultura e gênero na Arte de Amar, de Ovídio, e no Satyricon, de Petrônio: representações e relações**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas (dissert. policop).

G. V. Silva; N. M. Mendes (2006) (orgs). **Repensando o Império-Romano: perspectiva socioeconômica, política e cultural**. Vitória: Edufes.

P. Veyne (1993). **A sociedade romana**. Lisboa: Edições 70.



A HOMOSSEXUALIDADE DE NISO E EURIALO NA ENEIDA

Erick Marcondes da Silva Pinto [UEA]

Orientador: Weberson Grizoste [UEA]

Resumo: *Faz uma abordagem a respeito da relação entre Niso e Eurialo. Como objetivo de verificar que a questão do comportamento sexual entre homens sempre esteve presente na história da humanidade. E evidência o envolvimento entre homens, indicando os soldados que faziam parte de um modelo pederástico. Em certos casos passava a ter uma função pedagógica noutros casos uma forma de hierarquização de poder, que se tratará da Roma antiga.*

Palavras-chave: Homossexualidade. Niso. Eurialo. Eneida. Pederastia

INTRODUÇÃO

Neste artigo procurei como objetivo evidência superficialmente o comportamento de afeto entre homens na antiga Grécia e Roma antiga, especificamente a relação de Niso e Eurialo. Desse modo me importa fazer do passo da obra de Virgílio que celebra a relação entre dois guerreiros troianos, Niso e Eurialo assumidamente unidos por laços amorosos. O forte vínculo entre os dois já é evidente no canto V, mas é apenas no desenrolar da epopeia virgiliana no canto IX que eles assumem um destaque emotivo da parte de Niso por Eurialo. Sedentos por glória acabam por articular uma missão, mesmo assim falharam na missão, buscando atravessar os campos dos rútilos, sendo que Niso estava disposto a tudo quando Volceno enterrou a espada no peito de Eurialo. Uma prova mal sucedida pelos sentimentos de um homem pelo outro. Um gesto de amor, paixão ou amizade?

HOMOSSEXUALIDADE

[Segundo POLLAK (1987,pg.54-76) todo enfoque científico sobre o tema causa problema. A própria definição de homossexualidade está na origem de um conflito que tem como

efeito a polarização de hipóteses]. Segundo esse autor podem-se diferenciar-se teorias que constroem a homossexualidade como norma completa da normalidade e outras que tratam todas as declarações sexuais no mesmo nível. Os comportamentos não heterossexuais segundo as palavras do autor eram vistas como desvios, isto é, perversão, enquanto outras teorias o consideravam como caminhos diferentes. Segundo Philippe Ariés:

Alguns livros sugerem que a homossexualidade, seria uma invenção do séc. XIX. Isso não significa que antes não havia homossexuais, mas conheciam-se apenas comportamentos homossexuais, ligados a determinadas faixas etárias ou a determinadas circunstâncias, que não excluía, nesses mesmos indivíduos, praticas heterossexuais concorrentes (ARIÉS,1987,pg.80)

A antiguidade clássica não apresenta uma homossexualidade antagonica a uma heterossexualidade, mas uma bissexualidade cuja declaração parecia administrada pelo acaso dos encontros e não por todos os fatos baseados em causas humanas. Segundo Pelippe Ariés:

O aparecimento de uma moral rigorosa, apoiada em uma concepção filosófica do mundo como o cristianismo a desenvolveu e vem mantendo, favoreceu indiscutivelmente uma definição mais estrita da “sodomia”: mas esse termo, ditado pelo comportamento dos homens de Sodoma na Bíblia, designa tanto uma relação contra a natureza (*more canum*) quanto o *masculorum concubitus*, também considerado contra a natureza (ARIÉS,1987,pg.80)

A homossexualidade estava separada da heterossexualidade, separada da prática heteronormativa, mas era ao mesmo tempo refutada e abafada no espaçoso conjunto das perversidades. Em Roma o comportamento entre homens do mesmo sexo era proibido, entretanto eram praticadas em abscondito. Um dos aspectos da sexualidade romana na ótica contemporânea é que o amor do sexo masculino, mesmo em suas declarações mais combinadas, não deixa de ser uma contrariedade masculina para os romanos. Segundo Cuatrecasas:

Os hábitos sexuais do homem romano, alguns dos quais podem nos parecer atualmente aberrantes, não devem ser julgados segundo nossa escala de valores. Para sermos objetivos, temos de olhar, interpretar, e julgar os fatos levando em conta os critérios e a mentalidade da época em que aconteceram. [...] devemos compreendê-los dentro de uma moral e dos costumes da época em que se produziam (CUATRECASAS,1997,pg.66).

Nesse significado do autor, o cidadão romano aproveitava de uma transigência e de uma flexibilidade sexual quase completa. Embora os romanos oficialmente não aceitassem, mas eram bastante tolerantes a esse comportamento, que se faziam presentes em todos os extratos sociais de Roma. Tinha bairros romanos como é o caso de Subura e Esquilino que tinham prostíbulo unicamente com homens e jovens, assentado em exercer papel ativo ou passivo, de acordo com o gosto do freguês. Segundo Cuatrecasas:

As relações homossexuais aumentaram notavelmente no decorrer do Império, e as práticas homossexuais entre cidadão romanos, que antes tinha que ser mantida em rigoroso segredo, já não precisavam ser ocultadas. No exército, por exemplo, essas relações eram tão frequentes que Nerva e Trajano tiveram que proibir que um oficial superior fosse sodomizado por um subalterno; mas não o contrário, evidentemente (CUATRECASAS,1997,pg.112).

Esse comportamento foi abreviadamente tolerante com esse tipo de relação sexual, partilhado em todas as épocas da história de Roma, que surgirá na Grécia Antiga com a pederastia.

NISO E EURIALO

Dois jovens amantes se aventuram em uma trajetória de guerra. Niso um guerreiro experiente e maduro, Euríalo um rapaz jovem e ainda inexperiente, mas muito admirado por suas qualidades de lealdade e valentia. No canto V nos jogos fúnebres em honra a Anquises eles participam de uma corrida pedestre na qual participam Niso, Euríalo, Hélimo, Diores, nessa ordem os dois soldados eram

membros da esquadra troiana, e Hélimo que era da Sicília. Virgílio mostra os competidores e os prêmios para os três primeiros colocados, quase no fim da prova Niso cai no chão, olhando para trás, seguido por Sálío, Euríalo, Hélimo e Diores, Niso não hesitou e passou uma rasteira traiçoeiramente em Sálío que vinha na frente de seu melhor amigo, assim abrindo caminho para Euríalo alcançar a vitória. Segundo Virgílio:

Já quase no percurso final, cansados, aproximavam-se da chegada, quando o infeliz Niso escorregou no sangue traiçoeiro que, como por acaso, vertera dos novilhos imolados e molhava a terra e a vegetação verdejante. Nesse ponto o jovem, que já comemorava a vitória, não conseguiu equilibrar os passos, que escorregavam sobre o chão, e cai de cabeça no imundo excremento e no sangue consagrado. Contudo, ele não esqueceu de Euríalo, não se esqueceu de seu amor mútuo, pois, levantando-se naquela passagem escorregadia, interpôs-se a Sálío. Esse, por sua vez, caiu de costas, revolvendo-se na areia espessa. Euríalo se lança à frente e, vencedor com o favor de seu amigo toma a dianteira VIRGÍLIO (2005, pg.327-338).

A fidelidade entre os amigos é sentida como um amor de Niso por Euríalo. [Segundo VIRGÍLIO (2005, pg.294-296) Niso e Euríalo são os primeiros. Euríalo, conhecido por sua beleza e tenra juventude. Niso, pelo amor piur pelo rapaz]. Euríalo estava no ardor da sua juventude e esbanjava beleza e sensualidade, os atributos que segundo o olhar helenizado pederástico aspiravam em um rapazinho como ele. Segundo Esteves:

Antes, Euríalo, descrito por sua beleza juvenil, e Niso, descrito pelo amor ao rapaz, são apresentados ao leitor de maneira internamente recíproca. É dizer, a beleza e a juventude de Euríalo, que poderiam se afirmar de maneira absoluta, afetam especificamente Niso, que ama o rapaz, consubstanciando uma típica relação pederástica (ESTEVES, 2016. Pg. 105).

Até aqui, os dois guerreiros aparecem no canto v, depois só aparecerão no canto IX que entrarão em uma excursão noturna o que investiga e ratifica a esperança do leitor sobre essas personagens. Niso e Euríalo novamente são apresentados como uma dupla, e partiam para o combate noturno lado a lado. [Segundo Esteves (2016, pg. 109) E mais uma vez a relação entre os dois é definida pelo amor, no mesmo v. 182, que retoma e aprofunda o conceito expresso pelos v. 296 (“Nisus amore pio pueri”) e 334 (“non tamem Euryali, non illie oblitus amorun”)].

Niso pensa em Euríalo e em seu amor como indica o autor acima. Mas esse amor não é como nos conhecemos, pois tem uma diferença no sentido da palavra. [Segundo PAVLOCK (1985, pg. 218-219) Analisando a expressão *pius amor* do livro V, diz que “amor” se refere a uma emoção que frequentemente nos textos latinos tem a conotação de uma paixão obsessiva]. A interação que se faz entre ambos os personagens, percebemos entre uma típica relação pederástica, segundo o modelo ateniense clássico. Niso e Euríalo modelos gregos e não romanos, mas a morte de Niso e Euríalo só pode entende-se em presença dos códigos simbólicos da guerra grega, que definem a relação de amor pederástica entre ambos.

PEDERASTIA

A pederastia surgiu na Grécia e era comum a relação entre homens, com sentido pedagógico. Era uma prática prevista como componente do quadro de educação física dos adolescentes, o adulto ensinava as práticas sexuais como objetivo de prepara-lo na vida sexual na vida adulta. Segundo Esteves:

No que diz respeito a Grécia antiga, a pederastia consistia numa relação de aprendizagem a que todo o cidadão deveria estar submetido em determinado momento de sua vida. Tratava-se de um procedimento necessário à formação dos cidadãos do sexo masculino, livres e gregos, permitida entre homens já maduros e adolescentes imberbes. Nessa formação incluía-se a aprendizagem amorosa em que o sexo também estaria envolvido (ESTEVES, 2016,pg. 160).

Então era uma regra helenizada da Grécia antiga que se perdeu na Roma que não aceitava mais essa regra como componente educacional. Era vista com outra visão, já que em Roma o que prevalecia era a hierarquia de poder em todos os campos da vida social, mas as relações sexuais homoeróticas aconteciam de um jeito diferente na forma de dominador que era o ativo que possuía grau hierárquico elevado e o dominado era o passivo, que era sempre o desfavorecido economicamente de grau inferior na categoria hierárquica. Segundo Carlos A. André:

Não era, porém, o facto de duas pessoas do mesmo sexo manterem entre si uma relação que suscitava reservas, a diferença era outra e obedecia a uma matriz bem diversa: a distinção era entre exercer na relação sexual uma função activa ou uma função passiva ou, por outra, para usar uma linguagem mais explícita, a diferença era entre ser sujeito ou ser objeto da penetração (ANDRÉ, pg.176.2006)

No exercito, na relação homossexual geralmente o jovem de aspecto atraente, sensualizado e atraente era o parceiro passivo, enquanto aquele com aspecto mais viril seria o ativo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enfatizando a relação de dois guerreiros que são troianos, para justificar o comportamento deles, falou-se da homossexualidade ou de homoerotismo na antiguidade clássica, pederastia e de Niso e Eurialo na sua excussão na guerra. Enfatizou-se o sentimento que nutriam refletindo em um comportamento emotivo entre eles. Sendo que na Grécia a pederastia era vista como uma prática pedagógica e que Virgílio talvez fizesse recair sobre seus dois personagens e refletindo no comportamento deles? Então o modelo de soldados de Virgílio não seriam romanos e sim helênicos da Grécia, evidenciando os aspectos da forte amizade, paixão e amor que se estabeleceu entre esses dois soldados de Enéias.

Conduzidos por um sentimento, limpo, sincero e companheirismo entre soldados daquela época em que só os homens eram obrigados a ir à guerra e as relações entre ambos do mesmo sexo era realizável pelo fato de os próprios guerreiros passarem tanto

tempo sem estar na presença legítima de uma mulher. Esse era um fator que condicionava homens a praticarem relações sexuais, mais essa atitude não era, por que, eles escolhessem praticar sexo só com homens, mas a situação os obrigava a terem o comportamento homoerótico com outro homem, ou nutrir um sentimento por um companheiro de guerra para abafar mais o desejo sexual por mulheres.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Autores Clássicos

- P. B. Falcão (2008). **Horácio. Odes**. Lisboa: Cotovia, pg 45-123.
J. R. Ferreira (2005). **Catulo. Odeio e amo**. Coimbra: Minerva.
N. Firmino (1955). **Virgílio. A Eneida**. Porto: Livraria Simões.
O. Mendes (2008). **Virgílio. Eneida Brasileira**. Bilingue. Campinas: Unicamp.
T. S. Orpheu (1991). **Virgílio. A Eneida**. São Paulo: Cultrix.

Autores Modernos

- C.A. André (2006), *Caminhos de Amor em Roma: sexo, amor e paixão na poesia latina do séc. I a. C.* Lisboa: Cotovia.
P. Ariès; A. Béjin (1987) (orgs). **Sexualidades ocidentais**. São Paulo: Brasiliense.
S. Avrella (2009). **A defesa de Sócrates**. Curitiba: Base Editorial. pg.134.
A. Cuatrecasas (1997). **Erotismo no império romano**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.
K. J. Dover. **A Homossexualidade na Grécia antiga**. Trad..L. S. Krausz. São Paulo: Editora Nova Alexandria.
A. M. Esteves; K. T. Azevedo; F. Frohwein (2016) (orgs). **Homoerotismo na Antiguidade Clássica**. Rio de Janeiro: UFRJ.
M. Foucault (1984). **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal.
B. Pavlock (1985). Epic and Tragedy in Virgil's Nisus and Euryalus Episode. **Transactions of the American Philological Association**, v. 115, p. 207-224.
M. Pollak (1987). "A homossexualidade masculina ou: a felicidade no gueto?". In: P. Ariès; A. Béjin (orgs). **Sexualidades ocidentais**. São Paulo: Brasiliense. p. 54-76.



O POETA-AMANTE E OS SEUS AMADOS

Ediane Gloria Barbosa [UEA]

Orientador: Weberson Grizoste [UEA]

Resumo: *O objetivo deste trabalho é mostrar como era a relação sexual do poeta com seu amante. Na maioria das vezes o amante era um puer. Normalmente não tinha pudor nenhum nessa relação homossexual. Em Roma no séc. I a. C. o ato sexual entre pessoas do mesmo sexo era permitido dentro de certos limites. Dentro ou fora do casamento, o sexo era um artifício importante: o que importava substancialmente era o prazer. Sendo o casamento uma formalidade, buscava-se o prazer numerosas vezes na prostituição, no sexo comprado. Os poetas buscavam nos seus amantes prazer inspirador. Evidenciaremos este tema em alguns poetas Catulo, Horácio, Tibulo, Propércio, Ovídio e Virgílio.*

Palavras-chave: Amante. Puer. Sexo. Poeta. Formalidade

INTRODUÇÃO

O artigo tem como objetivo analisar a relação entre o poeta e seu amado, de uma forma que possa compreender a relação dos poetas. No período clássico a homossexualidade existiu de uma forma bem explícita, pois sociedades renomadas como a grega e a romana permitiam sua prática. Os poetas faziam poesias para mostrar seus desejos, seus afetos, o que eles sentiam pelos seus amados. Os poetas se referiam com delicadeza nos poemas, quando falavam dos seus amantes. E para ser amantes amados, o *puer* deveria ser formoso.

Quando o rapazinho não queria nada com o poeta, o poeta insistia até o amado ser domado, valia qualquer coisa na arte da sedução, até juras de amor falsas. O que importava para o poeta era aproveitar o momento, aproveitar a juventude como *carpe diem*.

RELAÇÃO DO POETA E SEUS AMADOS

A relação entre sexual entre pessoas do mesmo sexo era permitida, porém tinha determinadas condições.

O amado deveria ser um rapazinho jovem *puer*, e não deveria manter outros relacionamentos com homens, pois perderia os seus privilégios junto do amante. Era relativamente mais fácil conquistar um *puer*, nomeadamente com presentes que os poetas frequentemente ofereciam aos amantes.

Tíbulo fala em um dos trechos dos seus poemas que para manter sempre seu rapazinho por perto, o poeta tinha que realizar seus desejos, só assim ele poderia ter o amor do *puer*. “Tu que quer que ao teu rapazinho a peteça fazer, deve ceder aos seus desejos; Com tua cedência, muitos triunfos o amor há de alcançar”. (Tíbulo, 1.4.39-40: obj. cit. ANDRÉ, 2006. P.189).

Tíbulo em alguns trechos de seus poemas refere-se a Márato, o poeta tem um desejo intenso de conquistar o *puer*, e para ter um romance, o poeta fez várias investidas. Porém o poeta decepçiona-se com seu pretendente a ponto de odiá-lo por saber que Márato se encontra em outro relacionamento. Contudo não fica enciumado, pois o outro relacionamento é com uma mulher, a bela Fóloe, e a mulher não é assumida como rival, por isso não sentiu ciúmes.

Nos poemas de Catulo, na maioria deles ele faz referência a um jovem adolescente, Juvêncio, a quem o poeta dedicou vários poemas amorosos, mesmo o poeta mantendo uma paixão avassaladora por Lésbia. Nos nossos dias Catulo seria considerado bissexual, uma vez que mantinha uma paixão avassaladora por Lésbia e Juvêncio, o poeta expressava seus desejos eróticos através de seus poemas. Percebemos a doçura e a delicadeza com quem ele se refere ao seu amado no Carmen 48.

Os teus olhos da cor do mel, ó Juvêncio
se me for consentido dar-lhes beijos sem conta,
mesmo que trezentos mil beijos lhes dê,
jamais hei-de parecer saciado,
nem que seja mais densa que as espigas secas
a nossa seara de beijos.

Nos poemas de Horácio, o poeta fala-nos de Licisco, uma relação que começou quando um certo dia ficou bêbado e contou que era apaixonado por Ináquia secretamente, entretanto a moça preferiu um rapaz rico, já que Horácio não tinha tanta riqueza. Foi então que Horácio começou um amor com Licisco, e só deixaria ele quando

encontrasse uma moça esplêndida linda ou um *puer* bem torneado. (Hor. Od.11)

Em suas obras Ovídio ensina a pessoas a arte de amar, isso não significa que ele não mantinha uma relação homossexual. Em sua *Arte de Amar* ele menciona amor por rapazes em dois trechos (Ov. Ars 1.522-3 e 1.641-4) por isso que ele falava tão bem das relações entre pessoa do mesmo sexo, como manter relação, como deveria ser no momento da intimidade, como conquistar. No entanto ele preferia as mulheres, do que rapazinhos.

Na segunda bucólica de Virgílio, ele relata um amor não correspondido de Córídor um jovem pastor, com seu servo Aléxis. Córídor faz tudo para ter o amor de Aléxis, oferecendo tudo o que possui. Como sua paixão não é correspondida, Córídor deseja a morte de seu amante. Nas bucólicas, as relações homossexuais são usuais, assim como as relações femininas, ambas possuindo a mesma leveza. Acredita-se que Aléxis fora um servo dado a Virgílio por Pólio. Pólio aparece em alguns versos dos poemas de Virgílio, acredita-se que Virgílio nutria uma paixão secreta por Pólio, por isso as referências nos poemas. O amor de Córídor é o mesmo que Virgílio sentira por seu servo, Virgílio também sentia esse amor não correspondido, nas bucólicas as relações eram pastorais.

O pastor Córídor desejava ardentemente o formoso Aléxis,
Volúpias do senhor, e não tinha o que esperava.
Apenas, assiduamente, chegava ao meio das densas faias, de cimos sombrios;
nesse lugar, sozinho lançava estas palavras desordenadas às montanhas e as florestas com inútil dedicação:
Ó Aléxis, não te preocupas com os meus cantos?
Não tendo compaixão de nós? Tu me levarás, enfim, a morrer. (Virg II, 1-7)

Propércio não assume uma postura homossexual em suas poesias eróticas, mas deixa evidente que a relação entre pessoas do mesmo sexo era comum. (2.4.17-22)

Ah! Que os meus inimigos amem as mulheres
Goze dos moços quem for meu amigo!
Descendo um rio calmo em canoa segura,
Que mal te faz as ondas das voragens?

Ele muda de ideia numa só palavra

Mas ela não se aplaca nem com sangue

Não deveria haver traição na relação dos amantes, os amados deveriam servir só a um, ou seja, ser de um poeta. Contudo em Catulo, Juvêncio traiu seu poeta com um hóspede, quando Catulo encontrava-se ausente, o jovem era branco, com uma austeridade de uma centelha de prazer. (Obj. cit. ANDRÉ, 2006. P.197)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propondo uma leitura de homossexualismo, onde os poetas expressam seus desejos mais eróticos através de seus poemas, podemos dizer que nutriam uma paixão excessiva pelos seus amados *puer*, rapazinhos. Não gostavam que seus amantes contivessem relações amorosas com outros pretendentes, por isso não mediam esforços para terem o amor de seus amantes, faziam tudo para manter seus amados sempre por perto, até doar o que lhe pertenciam de mais valor para ele, para que não fossem substituídos por ninguém.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Autores Clássicos

P. B. Falcão (2008). **Horácio. Odes**. Lisboa: Cotovia, pg 45-123.

G. G. Flores (2014). **Propercio. Elegias** Belo Horizonte: Autentica pg.194- 261.

Autores Modernos

C.A.André (2006), **Caminhos de Amor em Roma: sexo, amor e paixão na poesia latina do séc. I a. C.** Lisboa: Cotovia.

K.T.C.Azevedo (2006). “O Homoerotismo como Modelo Universal de Amor no Poema 51 de Catulo”. **Cadmo** 25 (2006) pg 57-70.

R. Carvalho (2007). **Por que Calar Nossos Amores? Poesia Homoerótica Latina**. Belo Horizonte: Autêntica.

A. Torrão Filho (2000). **Tribades galantes fanchonos militantes: Homossexuais que fizeram histórias**. São Paulo: Summus.

M. L. M. Ribeiro (2006). **O amor/ A Poesia Pastoril: As bucólicas de Virgílio**. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo.



AS PROSTITUTAS NA POESIA LATINA DO SÉCULO I

A.C.

Weberson Fernandes Grizoste [UEA]

Resumo: *Este artigo é o resultado de análises de excertos de Horácio, Ovídio, Propércio e Lucrécio sobre a representação na poesia da prostituição em Roma do século I a.C. Faz, para isso, um retorno à Lucílio no século II a.C. e breve incursão na comédia de Platão – de modo a complementar a compreensão da prática sexual conseguida à custas de dinheiro e não de amor.*

Palavras-chave: prostituição, Roma, sexo, literatura.

Antes de mais, é preciso ressaltarmos que a perspectiva da prostituição em Roma chega-nos por um único viés, o da elite masculina (Ackerman, 2015, pg. 1). A prostituição, conforme observou Weisner (2014, pg. 1) tinha-se tornado uma fonte de renda e prazer entre os romanos, mas era vista de forma dicotômica: era aprovada socialmente e suspeita por razões morais. Houveram aí, nesse tempo, leis de controle à prostituição que prejudicaram as prostitutas socialmente e ao mesmo tempo uma indicação de que o estado, e portanto, a comunidade aprovavam suas ações. O ato da prostituição fica aí marcada por sexo, dinheiro e indiferença emocional entre os parceiros.

Há farta literatura sobre a sexualidade romana do século I a.C. O fato de a prostituição, o amor livre e o casamento disputarem o mesmo ato, o sexo, leva-nos a refletir sobre a relação entre sexo e amor. Fá-lo-emos concisamente. Um século antes Lucílio destacava que um dos sintomas da doença do amor é a cegueira, bem como a própria perda do olfato. Dentre outros sintomas da doença do amor em Lucílio e necessários a esta nossa reflexão, Francisco de Oliveira (2009, pg. 21-13) destaca a submissão de homens livres à amantes cujas condições sociais eram iguais e até inferiores. Aqui o perigo está por conta das amantes de relevos negativos: mulheres iradas,

gastadoras e egoístas, capazes de dilapidarem o patrimônio do amante e provocarem a perda de boa fama.

Vindo ao século I a.C., Lucrécio (*vide* Oliveira, 2009, pg. 35,36) fez larga crítica às relações amorosas, mesmo as contraídas por casamento. A cegueira, entre outros sintomas do amor, fazia com que os amantes vissem no defeito de suas amadas verdadeiras sublimidades (4.1157-1170), que mulheres feias e com deformidades gozassem de predileção e apreço dos amantes (4.1141-1156). Não que Lucrécio fosse misógino, apesar das metáforas sexuais em que compara o prazer do sexo das mulheres com o prazer do coito de animais fêmeas, vale ressaltar que aqui ele insiste que o prazer é partilhado «*est communi uoluptas*» (4.1192-1208) – trata-se, por assim dizer, um reconhecimento à mulher, inclusive que ao princípio Lucrécio dizia que nem sempre a mulher suspirasse de amor fingido.

Verdade é que o tema do amor em Lucrécio é quase sempre desfavorável aos amantes. O poeta destaca sempre a cegueira dos homens e a expertise das mulheres e mostra quão grandes males daí podem vir aos homens. Dentre as expertise geral das mulheres, o fingimento é a sua maior arte, o que implica que as prostitutas são as maiores fingidoras. Mas Lucrécio não é o único, Ovídio na *Arx Amatoria* aconselha o fingimento às mulheres (*Arx.* 3.797), e embora também recomenda-o aos homens (*Arx.* 1.613) sabe que às mulheres é conferido em especial esta sensibilidade de Vênus.

A ausência de sentimento da prostituta conjugada ao fingimento que lhe é necessário para a prática sexual torna-se, por assim dizer, o homem uma potencial presa. Soma-se aí uma quantidade de ardis e sutilezas das prostitutas fomentadas por sua própria ganância e pela fraqueza dos amantes, capazes de entregar até a vida. As comédias plautinas estão repletas de homens falidos, desesperados, desprezados pelas prostitutas que agora buscam um novo amante que possa continuar a sustentar a casa. Em *Truculentus*, a prostituta Fronésio foi capaz até de forjar uma gravidez e sequestrar uma criança para ludibriar o soldado Estratófanos – este sequer é capaz de perceber que o prazo de gestação era incompatível com sua ausência. Aí ainda Diniarco e Astáfio dão boas mostras das consequências da prostituição. Diniarco é o exemplo do jovem cidadão que gasta toda herança na casa de prostituição, impedido por Astáfio de entrar no prostíbulo por já não ter nada que oferecer além

de sentimento (coisa que às prostitutas não interessa), lembra-se que ainda tem umas terras e uma casa. Astáfio prontamente convida-o a entrar, e o discurso que antes era inflamado torna-se manhoso. Astáfio sabe fingir-se bem, declara que Fronésio, apesar de ter parido um filho de Estratófanos recentemente, ama unicamente a Diniarco (145-190).

Um dado interessante no *Truculentus* é que Plauto confere traço de humanidade à prostituta. Fronésio, apesar de nem ser mãe, confia ao público que apenas pelo ato de ser chamada de mãe, mais se apega a criança e reclama que até as vestes de prostitutas estão mudadas para uma mais pudorosa (448-463). Plauto de fato dá grande atenção às prostitutas. Ernout² catalogou as personagens femininas plautinas e identificou 15 prostitutas. Dada a particularidade da comédia, em Plauto temos o retrato mais detratador da prostituta; na poesia encontraremos melhor alento.

Retornando à poesia, no Século II a.C., Lucílio conferiu às prostitutas um amor saudável, física e a baixo custo, chegando inclusive a atestar a existência de tráfico de sexo na antiguidade clássica. A relação estranha entre o amor e o sexo fica latente. Dá-se a entender que o amante ativo é sempre vítima dos sentimentos; já o amante passivo é quem oferece riscos à vítima. Haverá sempre riscos, mas as prostitutas oferecem algum tipo maior de segurança, no que concerne ao adultério. Lucílio destacava ser preferível recorrer às prostitutas ou prostitutos à mulheres casadas. Estas ofereciam um serviço *rectius multo | et sine flagitio* (fr. 29.80 = 866-7M). Em primeiro plano, destaca-se, em especial as prostitutas baratas, cujo não ofereciam riscos em dilapidar o patrimônio, cuja tradição leva-nos à Catão (Horácio S.1.2.28-36), a Plauto (Merc. 1015-1023) e Propércio (2.24) (vide Oliveira, 2009, pg. 29-30). Na Sátira de Horácio, Gorgônio desejava apenas mulheres casadas, já Rúfilo às prostitutas, e o poeta recorre à Catão (S1.1.2.33-35)

² Para compararmos a importância da prostituta na obra de Plauto basta observarmos a quantidade delas no quadro das personagens femininas, que conforme Ernout (*apud* Rocha, 2015, pg. 30), são: 4 *Ancilla* (escrava doméstica); 2 *anus* (escrava velha); 1 *anus ancilla* (escrava velha doméstica); 2 *fidicina* (tocadora de lira); 3 *lena* (rufiona); 2 *matrona* (matrona); 15 *meretrix* (prostituta); 8 *mulier* (mulher); 1 *nutrix* (nutriz); 1 *sacerdos* (sacerdotisa); 1 *tonstrix* (cabeleireira); 4 *uirgo* ('moça de família'); e 4 *uxor* (esposa).

*'nam simul ac uenas inflauit taetra libido,
huc iuuenes aequom est descendere, non alienas
permolere uxores.*

Não é uma assertiva estranha, senão que bem alicerçada e difundida na filosofia do *Carpe Diem*. Horácio não só aconselha a preferência por prostitutas do que mulheres casadas, indica antes a necessidade de se evitar certos tipos de prostitutas: a demasiada cara por provocar à dilapidação do patrimônio, a demasiada barata por não oferecer nenhuma honra no amor, e a procurar sobretudo às de preço módico, que tanto evitavam à perda de patrimônio, quanto a desonra (S.1.2.47), Salústio e Marseu são exemplos citados por Horácio, de homens que sob o jugo da moralidade de não tocarem em mulheres casadas, dilapidaram todo seus patrimônios com as prostitutas. Horácio expõe ainda outras diferenças entre amor de prostitutas, esposas e servas: sujeitos, a exemplo de Vílio, pegos em evidente flagrante pelo marido e dos males que daí se sucederam (S.1.2.43-47).

Sabendo-se que ofereciam mais segurança, eis como as prostitutas eram chamadas. Os nomes latinos eram *scortum* e *meretrix*. *Scortum*, como observa Adams, é a palavra que designa couro³, fato que pode ser conferido na poesia de Lucílio (73) e no *Eunuco* de Terêncio. *Meretrix*, por sua vez, tem como sentido semântico, mulher que ganha e paga, obviamente uma menção ao sistema de trocas aí envolvidos. *Scortum* não era nenhum vulgarismo. A diferença entre *Scortum* e *meretrix* era puramente pelo seu conteúdo emotivo (Adams, pg. 326). Contudo, outros nomes latinos também podem ser encontrados: *prostibula*, *puella*, *publica*, *amica* e *moecha* (Conceição, 2014, pg. 15; Adams, pg. 324). Adams (pg. 321) conta a existência de mais de 50 palavras com cargas semânticas variáveis a significar *meretrix*. Adams (pg. 326) recorda que Horácio prefere *meretrix* (10.2), mas também admite *scortum* (*Odes* 2.11.21); Ovídio refere-se apenas a *meretrix* por 7 vezes. *Scortum* pode ser encontrado em Lucílio (1271),

³ No *Satyricon* 138, surge a expressão *scorteum fascinum* que pode ser traduzida como “pinto de couro, ou borracha”, “consolo de viúva” ou mesmo “consolado de couro”, e “dildo”. Expressão que Delfim Leão traduziu por “falo de couro”. Destaca-se aí a referência *couro* traduzido da palavra *scorteum*. *Scortum* também designa homem prostituído; aliás, ainda hoje a expressão “furar o couro” é conhecidamente uma metáfora para o ato sexual.

Lucrécio (4.1274), Tibulo (3.16.4) e Juvenal (3.135). Catulo utiliza *scortum* e *scortillum* em 6.5 e 10.3, e *meretrix* em 110.7.

Conforme Catherine Salles (*apud* Conceição, 2014, Pg. 16) as prostitutas profissionais se originavam de três classes: a escrava liberta; a jovem que sustém a casa sob a tutela dos pais ou tutor; e a mulher casada ou viúva que sustinha a casa. Weisner (2014, pg. 2) assevera que a maioria eram escravas, visto que não tinham parentes do sexo masculino para proteger sua imagem social. Daí surgiam a figura dos proxenetas para controlarem suas vidas, como se vê no *Pseudolus* de Plauto. Contudo, Ackerman (2015, pg. 1) opta por reconhecer prostituta as mulheres que não eram escravas, mas aquelas que trabalhavam dentro da indústria do sexo. Em geral, a necessidade fazia-os prostitutas.

A pobreza extrema nos bairros periféricos era, de forma geral, a maior responsável pela existência de prostitutas em Roma. *Andria* de Terêncio (69-79) ilustra como a miséria empurrava muitas mulheres para a prostituição. A Subura era o principal bairro periférico e provedor de prostitutas, e aparece frequentemente citado em Marcial e Juvenal, bem como outros poetas. Por via de regra, os centros de prostituição da periferia romana eram frequentados por amantes desfavorecidos financeiramente: escravos, imigrados, bandidos – e mesmo jovens abastados, mas sem dinheiro (Conceição, 2014, pg. 18). Esse fato encontra-se atestado no *Poenulus* de Plauto (263-270). Havia contudo, em Roma, prostitutas caras. Nas ladeiras do Aventino podia-se encontrar prostitutas especializadas em dança e música, que podiam ser alugadas por dia, mês e até ano. A julgar pelos nomes de prostitutas que frequentavam o Aventino, Délia, Laís ou Taís, vê-se que aqui se situava a vida luxuosa e polida romana, bem à maneira da era de ouro grega (Conceição, 2014, 19).

A situação financeira desfavorável da maioria das prostitutas, obviamente, contribuiu para uma visão deturpada ou preconceituosa da classe – se é que temos liberdade para falar em “classe” no século I a.C. A poesia latina destaca em demasia as mazelas das prostitutas. Chega a ser um estereótipo de que viviam em glamour na sociedade, mas ataviadas de miséria e sugidade em casa (Oliveira, 2005, pg.31-32). Parmenão no *Eunuchus*, de Terêncio, dizia que fora de casa mostravam tão asseadas, tão elegantes, que ao cearem apenas beliscavam a comida; mas quando estão sós em casa, devoram pão

preto, sopa amanhecida, são esfomeadas, desprezíveis e sem classe. Mesmo as prostitutas do Aventino, que ostentavam elegância e modos de forma a não serem confundidas com as prostitutas da Subura, não escapavam desse estereótipo (Conceição, 2014, pg. 19-20). Em virtude da falta de prestígio, tal como os encontros extraconjugais acontecem, muitas prostitutas escondiam-se à espera de clientes discretos. No século I d.C. Vêmo-lo Marcial (*Mart.1.34*) dizer que as prostitutas pobres se ocultavam nos túmulos «*abscondunt spurcas et monumenta lupa*», diz o poeta – é que as prostitutas pobres e baratas costumavam esperar seus clientes junto aos túmulos que bordejavam as estradas de acesso às cidades. Aqui, prostituta em latim é *lupa*, e para Conceição (2014, pg. 14), a prostituta está no próprio mito da fundação de Roma: a loba que amamentou Rômulo e Remo, com base no que acredita-se à racionalização do mito, seria uma prostituta, já que *lupa* em latim pode ser ambas as coisas.

A par das mazelas está o desamor dessas mulheres. Como destacado na comédia plautina, na poesia a prostituta também apresenta-se enganadora e mentirosa. Catulo (*Carmen 110*) acusa Aufilena de mentir, por ter prometido fazer pelo que tinha recebido. Define um conjunto de regras que deve governar uma mulher: se é livre, pode prometer; se não é livre, não deve prometer. Depois afirma que receber dádivas e recusar-se é próprio das prostitutas «*meretrix*».

Como podia a prostituta, apesar da visão detratora, conseguir pretendentes? Lucílio e Lucrécio dá longas explicações dos sintomas do amor que já expusemos aqui ao princípio. Mas ainda há um elemento poderoso e capaz de mover verdadeiras barreiras, que também Ovídio partilha: a beleza do corpo. Ovídio nos *Amores* deixa implícito, apesar de qualquer sofrimento, a beleza sempre traz o amante de volta. Por isso, destaca Lucílio, a prostituta deve ser como Creteia, como quando faz serviço em casa e despe-se por livre e expotânea vontade, sem delongas. A nudez, aliás, é a forma como a mulher mostra-se enquanto boa mercadoria para o sexo. Lucílio (Fr. 4.10=174-6M e 29.78=859-860M), conforme ressalta Oliveira (2009, pg. 26) dá nos, a ideia de que uma prostituta pode ser inclusive apalpada e examinada, para ver se serve.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Autores clássicos

- C. A. André (2006). **Ovídio. Amores**. Lisboa: Cotovia.
- A. M. Cordeiro (2010). **Plauto. O Truculento**. Coimbra: CECH.
- P. B. Falcão (2008). **Horácio. Odes**. Lisboa: Cotovia, pg 45-123.
- G. G. Flores (2014). **Propercio. Elegias** Belo Horizonte: Autentica pg.194- 261.
- D. F. Leão (2006). **Petrônio. Satyricon**. Lisboa: Cotovia.
- A. L. Seabra; A. F. Castilho (1948). **Horácio-Ovídio, Sátiras-Os Fastos**. Rio de Janeiro-São Paulo- Porto Alegre, W. M. Jackson Inc., 1948.

Apoio Teórico

- N. Ackerman (2015) «The female prostitute in ancient Rome: na identity» **The Posthole the student-run archaeology jornal 46** pg. 1-7.
- J. N. Adams (S.D.). **Words for ‘prostitute’ in latin**. Manchester: p. 321-358.
- (1982), **The latin sexual dictionary**, Londres: Duckworth.
- C. A. André (2006). **Caminhos do amor em Roma: sexo, amor e paixão na poesia latina do século I a. C.** Lisboa: Cotovia, 2006.
- B. M. V. Conceição (2014). **Aquelas que amam sem amar: as prostitutas nos textos literários e jurídicos romanos**. Juiz de Fora: Univ. Federal de Juiz de Fora (monog. policop.).
- F. Oliveira (2009). «Amor na sátira de Horácio e seus predecessores», M. H. R. Pereira; J. R. Ferreira; F. Oliveira (coord). **Horácio e a sua perenidade**. Coimbra: CECH. 21-53.
- C. M. Rocha (2015). **De linguado a lingua(ru)da: gênero e discurso das mulieres plautinae**. Campinas: Unicamp (Tese policop).
- L. Weisner (2014). «The Social Effect the Law had on Prostitutes in Ancient Rome» **Grand Valley Journal of History**.



A SUPOSTA PROFECIA MESSIÂNICA NA IV BUCÓLICA DE VIRGÍLIO

Adailson Campos Pereira [UEA]

Orientador: Weberson Grizoste [UEA]

Resumo: *Com base nas percepções controversas acerca da suposta profecia messiânica contida na IV Bucólica de Virgílio, este artigo, através de uma investigação bibliográfica, pondera a referência que esta Écloga faz a um menino e a concepção profética do nascimento do Messias aceita pelo Cristianismo. Tal reflexão põe em xeque a sustentação de que*

neste poema Virgílio profetizou o nascimento de Jesus Cristo, entendimento apropriado pelos primeiros cristãos.

Palavras-chave: Virgílio, IV Bucólica, Profecia Messiânica, o menino.

O EPÍTETO DE PROFETA DE VIRGÍLIO

Inspirado nos idílios do poeta grego siracusano Teócrito, mas recriando seus temas, Publius Virgilius Maro (70-19 a. C.), aproximadamente entre 41 e 37 a.C., compôs sua primeira obra, denominada Bucólicas. Trata-se de um arranjo de dez poemas pastoris com forte clamor erótico e político onde o poeta se utiliza de alegorias para exaltar seus benfeitores em Roma.

Virgílio escreve as Bucólicas quando os romanos passavam por um período de turbulência. *Com o assassinato do líder militar e político da república romana, Júlio César, em 44 a.C., o equilíbrio foi rompido e assim foi dado início a uma crise que iria desencadear o começo do império em Roma* (MEIRA, 2013, p. 906). Nesta época Roma se encontrava envolvida em lutas civis/ e agitações políticas e a simplicidade do campo retratada nos poemas virgilianos agradava ao povo romano (RIBEIRO, 2006, p. 17).

No contexto descrito ganha destaque a IV Bucólica. Nesta, Virgílio não exclui o cenário campestre comum ao tema bucólico, mas dá maior evidência a um elemento mítico-profético acerca de uma época de prosperidade que estaria próxima. O enigmático poema fala do nascimento de um menino sob o qual a raça de ferro terminará e uma raça de ouro surgirá no mundo todo (versos 8 e 9) e diante do qual a Terra fará reverência (verso 50). Tal temática ganhou durante séculos diversas interpretações, gerando polêmica até os dias atuais.

As primeiras interpretações da comunidade cristã davam conta de que na IV Bucólica Virgílio teria profetizado o nascimento do Messias, entendimento influenciado pela configuração política da época do imperado de Constantino. Arruda (2011, pg. 99) faz uma reflexão em relação à esta compreensão: *É de se entender então que os cristãos da Idade Média, cujo poder estava nas mãos do Imperador Constantino e do Papa Inocêncio III, tenham visto naquela criança a que haveria de nascer mais tarde no império de Augusto, em Belém.*

Em paralelo, Cardoso (2011, p. 64) afirma que a IV Bucólica foi considerada profética e pré-cristã.

Por ser dirigida a Polião e predizer o retorno de uma verdadeira Idade de Ouro, graças ao nascimento de um menino, sob cujo império surgiria uma época de paz e fartura, Santo Agostinho e, mais tarde, os medievalistas, viram nela uma alusão ao nascimento de Cristo.

São três os pontos que favorecem todo o embasamento da interpretação da IV Bucólica como profética. O Primeiro é o fato de que o poema, quando menciona uma virgem (verso 6) e um menino que receberá vida divina (verso 16), expõe um cenário análogo ao do nascimento do Messias conhecido pelos cristãos. O segundo concerne ao conhecimento superficial de cristãos e gentios tanto acerca do conteúdo do poema virgiliano quanto em relação aos escritos bíblicos. E o terceiro, como se pode perceber, é o fato que a designação de profeta pagão de Virgílio passou a ser concebida no imperado de Constantino⁴ que é considerado o primeiro imperador romano cristão.

DESCONTRUÇÃO DA PROFECIA E A IDENTIDADE DO MENINO

Outra questão de relevância na averiguação do aspecto profético da IV Bucólica de Virgílio são as inquietantes semelhanças entre trechos do poema e passagens da Bíblia Sagrada, especialmente do Livro de Isaías. Estas semelhanças, aliadas à falta de conhecimento, acabam por conduzir uma adaptação do conteúdo da Bucólica gerando uma interpretação na qual ela é tida como profética.

Raymond (2006, p.78) fala que a IV Bucólica merece nossa reflexão, uma vez que se mistifica sob a luz de dois pontos:

Primeiro: fornece o ambiente ao qual os ouvintes gentios instruídos das narrativas mateana e lucana da infância adaptavam o que ouviam a respeito do nascimento de Jesus. Segundo: a Bucólica é, com

⁴ Antes do seu imperado, os cristãos eram perseguidos e até mortos pelos outros imperadores. Teve papel de suma importância no início do Cristianismo, já que quando imperador tornou a Religião Cristã a oficial do Império Romano.

frequência, considerada reflexo indireto do conhecimento de alguns dos temas de Is 7-11 no mundo pagão.

Raymond fornece a constatação de que, de fato, os ouvintes gentios, e mesmo os cristãos, conhecedores das narrativas bíblicas sobre o nascimento de Jesus acabam por adaptar suas percepções, uma vez que há grandes semelhanças entre estas narrativas e o conteúdo da IV Bucólica. Podemos comparar, por exemplo, duas passagens. A primeira de Virgílio e segunda do Livro de Isaías:

Sem ser chamadas, as cabras virão para casa, com os úberes peçados de leite; e as manadas não terão medo dos poderosos leões.

Para teu prazer teu berço produzirá uma cornucópia de flores.

A serpente morrerá e também a enganosa erva venenosa, enquanto amomo aromático da Assíria nascerá em todos os campos (RAYMOND, 2006, p. 78).

Morará o lobo com o cordeiro, e o leopardo com o cabrito se deitará; e o bezerro, e o leão novo e o animal cevado viverão juntos; e um menino pequeno os conduzirá. A vaca e a ursa pastarão juntas, e as suas crias juntas se deitarão; e o leão comerá palha como o boi. A criança de peito brincará sobre a toca da áspide, e a desmamada meterá a sua mão na cova do basilisco (*Isaías* 11: 6 - 8).

Verifica-se que nos escritos colocados há uma tendência de anunciação de uma época vindoura que será conduzida por um menino e onde haverá harmonia e fartura. Certa similaridade acaba por homogeneizar o conteúdo dos dois escritos reforçando o caráter profético da Bucólica. Entretanto, é inevitável arquitetar uma heterogeneização.

Analisando-se os pormenores e confrontando as informações contidas em Virgílio e nas passagens bíblicas encontram-se aspectos distintivos entre elas. Como exemplo, na IV Bucólica, é mencionada uma Virgem e o nascimento de um menino, todavia, *Virgílio não sugere*

que o menino foi concebido pela Virgem, e a ascendência divina do Menino é puramente metafórica (RAYMOND, 2006, p. 78). Tem-se ainda que, na verdade o menino não trará paz ao mundo, ele governará um mundo pacificado (verso 17). Na verdade, *essa criança não é um renovador do mundo: ela é simplesmente a nuncia de sua transformação, e acompanha sua evolução à medida que cresce* (ARRUDA, 2011, p. 99-100).

Outro ponto a se verificar é o caráter divino do menino. Virgílio afirma que ele receberá vida divina (verso 15), entretanto isso não é argumento suficiente para indicar que ele seja um deus. Na verdade o que se pode confirmar é que ele usufruirá das bonanças provenientes da raça do ouro.

Não se pode daí concluir que essa criança seja um deus; não é simplesmente pelo fato de ela receber uma vida de deuses, que possa ser considerada como tal. O fato é que, vivendo na Idade de Ouro, ela terá a graça de, como um mortal, viver como um imortal, e essa temática é uma constante na Idade de Ouro (ARRUDA, 2011, p. 100).

Mais um fato, se não o mais importante nesse processo de heterogeneização dos escritos de Virgílio e das passagens bíblicas, é a época de nascimento do menino. Trata-se de uma idade gloriosa que começará no consulado de Polião (verso 11). Mirando esta atestação, Arruda (2011, p. 100) faz uma reflexão:

Não podemos, de modo algum, supor que Virgílio tenha querido fazer de seus versos um vaticínio cristão. Mesmo que Santo Agostinho, Constantino e toda a Idade Média tenham visto aí o Cristo, essa hipótese é insustentável, pois Cristo não veio ao mundo sob o consulado de Polião – não podemos perder de vista o ablativo absoluto *te consule* do verso 11: esse poema foi dedicado a Polião, e o consulado era a maneira de marcar uma data. Além do mais, se a Bucólica IV contém um misticismo, por que o buscar longe de Roma? Não seria mais coerente acreditar que ela ecoe as especulações e as esperanças das quais estava impregnada a vida intelectual de então?

No poema Virgílio deseja que seu canto seja digno de um cônsul (verso 3). Mais adiante, nomeando este cônsul, ele deixa claro

que a IV Bucólica é inteiramente dedicada Caio Anísio Polião, que, como Mecenas, foi seu protetor⁵. O que se pode concluir é que se o menino nascerá sob o consulado de Polião, excluindo-se assim a possibilidade ser ele Jesus Cristo.

Seguindo-se a advertência de Arruda (2011) sobre a identidade da criança, o entendimento mais viável é que Anísio Galo, filho de Polião, seria o menino que governaria um mundo pacificado pelas virtudes paternas (verso 17), todavia essa possibilidade não se sustenta. *É verdade que Anísio Galo seria candidato ao principado depois do reinado de Otaviano Augusto, mas Virgílio dificilmente preveria um acontecimento de cinquenta anos mais tarde* (RAYMOND, 2006, p. 78).

Afunilando-se a gama de possibilidades, o que se pode supor é que os concorrentes mais prováveis ao menino da IV Bucólica seriam os filhos de Otávio Augusto e de Marco Antônio⁶. Em 40 a.C. Escribônia, esposa de Otávio Augusto, havia engravidado e Marco Antônio estava prestes a se casar com Otávia, irmã de Otávio. Sendo impreciso, é provável que Virgílio, quando personifica suas esperanças por um tempo de paz através do nascimento de um menino, não queira tomar partido deixando livre a interpretação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Autores Clássicos

J. F. Almeida (2008). *A Bíblia. O reino do descendente de Davi*. Rio de Janeiro: King Cross Publicações.

A. Silva (2008). *Virgílio. Bucólicas. Geórgicas. Eneida*. Lisboa: Temas e Debates.

Autores Modernos

R. Arruda (2011). “Bucólica IV de Virgílio: A Identidade do *Puer*” *Calíope* 22 pg. 98-108.

Z. A. Cardoso (2011). *A Literatura Latina*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

F. A. Meira (2013). “Virgílio e a Construção da Ideia do Império Romano”. *Colóquio de História V Anais Eletrônicos*. Recife: UNICAP. Pg. 905-914.

⁵ Com a intercessão de Polião, Otaviano restituiu as propriedades de Virgílio que foram confiscadas durante a batalha de Filipos (42 a.C.). Este episódio influenciou diretamente o conteúdo da I Bucólica.

⁶ Estes disputavam a liderança de Roma após o assassinato de Júlio César em 44 a.C.

E. B. Raymond (2006). “A Quarta Bucólica de Virgílio”. **Ciberteologia – Revista de Teologia & Cultura** 7 pg. 78-82.

M. L. M. Ribeiro (2006). **A Poesia Pastoral: as Bucólicas de Virgílio**. São Paulo: Universidade de São Paulo. (dissert. policop)



RITUAIS FÚNEBRES NA ROMA DE AUGUSTO E UMA PERSPECTIVA FRUSTRANTE NA ENEIDA

Alex Viana Pereira [UEA]

Orientador: Weberson Grizoste [UEA]

Resumo: *O presente trabalho pretende compreender e destacar a importância dos rituais fúnebres para o povo romano, identificando como esse processo se dava naquela época, a partir de alguns dos fatos ocorridos dentro da obra Eneida de Virgílio, ressaltando a ida do herói Enéias ao mundo dos mortos em busca de seu pai Anquises e corroborando também sobre as frustrações de Virgílio perante a sua obra e, por fim, pretende-se também evidenciar as frustrações do Herói Enéias em seu caminho que é destinado pelos deuses, tendo que levar o fardo de garantir o futuro do seu povo e de um império que nem chegaria a conhecer.*

Palavras-chave: Frustração, Enéias, Anquises, Morte e Ritos fúnebres.

A frustração na Eneida é algo visível, pois é uma característica encontrada desde seu autor ao herói da obra. Nessa perspectiva, é notável que Virgílio fosse um escritor frustrado e sua maior frustração era a Eneida, por conter muitas falhas, como nos diz Virgínia (1992) que uma obra que Virgílio planeava-meio Odisseia, meio Iliádica, definição também dada por Otis (*apud* Grizoste 2015) sobre sua composição como uma Odisséia-Iliádica romana, a Eneida não deixava de apresentar problemas de coerência interna, por ser natural que numa ou noutra destas componentes o poeta se sentisse menos empenhado. É perceptível a frustração do poeta a respeito de sua obra, querendo até pôr fim na mesma, já que a epopéia não estava correspondendo suas expectativas.

Segundo Pereira (1992, p.78) *o poeta parece ter tido aguda consciência, no limiar do além, da imperfeição que fatalmente atinge a obra*

humana, sentia talvez a frustração de deixar um poema inacabado: um poema que era o negativo de uma epopéia, por esse motivo diz também Virgínia (1992) que o poeta queria deixar ao seu povo uma mensagem de paz, de esperança numa nova sociedade, mas Virgílio deixava uma obra estranha, percorrida de ambiguidade, em que vencedores e vencidos surgiam irmadados pelo sofrimento, em que os próprios deuses se vergaram ao peso da frustração. Dessa maneira o poeta se sentia frustrado, nem mesmo elogios vindo do próprio Augusto o causava empolgação.

A obra, como dito, é cercada por ambiguidade, ambiguidades estas que pairam sobre profecias e augúrios, ronda a interpretação de certos fatos (papel de Helena na ruína de Tróia, morte de Palinuro), daí abre caminho à inquietude e à frustração na Eneida. Enéias é um herói frustrado por muitos eventos ocorridos na obra, primeiro a estruição de sua cidade, depois o desaparecimento de sua amada, em seguida a morte de seu pai, o suicídio de Dido, dentre tantos outros fatos ocorridos que causam uma grande frustração em Enéias, e se ainda não bastasse, levava o fardo de garantir o futuro de seu povo e um império que nem chegaria ver. Diante de tantos exemplos, um dos fatos importantes nesse caminho de frustração do herói é sua ida ao mundo dos mortos para encontrar seu pai Anquises e lá teria outras frustrações ao se deparar, por exemplo, com o sofrimento de seu piloto Palinuro.

Assim, o mundo dos mortos é visto na Eneida como um lugar onde se podem encontrar respostas para o futuro, um lugar que recebe uma grande importância na obra de Virgílio. Nesse aspecto percebemos a importância dos ritos na antiguidade romana a respeito da morte, conforme Mota (2011, p.1) *os ritos fúnebres apareciam como um momento privilegiado no qual a família e a própria cidade ostentavam sua glória, riqueza ou, num sentido inverso, exprimiam sua inquietação e fragilidade*, é o que se percebe com a importância dada as cerimônias e jogos fúnebres na antiga Roma.

Ao analisar a Eneida, notou-se a importância da morte e a valorização dos rituais fúnebres para o povo Romano. Verificou-se isso no momento em que Enéias vai em busca de seu pai no mundo dos mortos, abrindo ao leitor uma vasta opção imaginária, despertando um sentimento catártico, pois além do sobrenatural presente, pode-se sentir uma tensão durante o caminho percorrido

até o mundo dos mortos. Percebe-se algo concreto, como se o mundo dos mortos fosse um lugar realmente localizado em alguma parte da terra, mas precisamente embaixo dela, cheio de lagos, cavernas e obstáculos. Mota (2001) verifica que na Eneida de Virgílio, assim como na Odisséia de Homero, o mundo dos mortos possuía uma localização precisa no espaço poético e seu acesso devia ser consentido pelas divindades que o guardavam.

O inferno ou Campos Elíseos ou até mesmo mundo dos mortos, é descrito com características geográficas e repleto de simbolismos, permitindo a entrada de Enéias no campo religioso, como verificou La Fico Guzzo (*apud* Mota 2010, p.443) que *o espaço representado por Virgílio no livro VI possui conotações marcadamente simbólicas, abre-se a uma multiplicidade inesgotável de leituras interpretações*, permitindo, assim, o que afirma Mota (2010), que essa espacialidade se desdobra para comportar outras dimensões como a religiosa, filosófica, histórica e moral.

O mundo dos mortos é visto como um lugar em que os vivos vão em busca de respostas para o futuro, é o que se pode notar no encontro de Enéias e seu pai, que segundo Mota (2010), ali Enéias ouve do pai segredos de ordem cósmica e revelações sobre o futuro de Roma. Vale ressaltar que, para o falecido, ter um bom lugar no mundo dos mortos, como Anquises, que se encontrava nos Campos Elíseos, lugar este descrito na Eneida como um lugar cheio de alegria, que os heróis eram honrados como mereciam. Este espaço é descrito como dotado de éter puro, diferente da descrição a respeito do *infernus* que era visto como um lugar de tormento, sem luz e guardado por várias criaturas demoníacas.

Para que a alma do falecido não viesse a sofrer, era preciso que o corpo do mesmo fosse sepultado de forma correta e, assim encontrar paz e felicidade, como diz Mota (2001) que deixar o corpo insepulto podia resultar em consequências nefastas para a alma do falecido. É o que se pode notar quando Enéias está adentrando ao mundo dos mortos e encontra o piloto Palinuro, que roga a ele que providencie um bom sepultamento ao seu corpo, pois sua alma está sofrendo aflições por ter sido sepultado de forma incorreta quando foi morto por selvagens na praia de Lucania. Nessa perspectiva, observa-se a importância dos ritos para a alma dos mortos.

Os ritos fúnebres na Roma de Augusto também eram vistos como um bom momento para demonstração de poder, riqueza e prestígio para as famílias, pois eram cerimônias bem preparadas que poderiam durar de três a sete dias. Geralmente esses momentos eram festejados com música, comida, jogos fúnebres e vários outros eventos, pois era o momento de despedida do falecido desse mundo, para o *pós mortém*. A religião era algo que também influenciava em grande parte todo esse tipo de rito, dessa forma acreditava-se que para o morto ter uma “vida” gloriosa após a morte, tinha que passar por todo esse processo. É importante destacar também que os mortos na antiga Roma geralmente eram queimados, pois o ato de enterrar corpos surgiria apenas tempos depois com o cristianismo.

Seguindo a ideia de religiosidade a descida de Enéias ao mundo dos mortos, segundo La Fico Guzzo *apud* Mota (2001, p.3) *o livro VI descreve a penetração do herói num campo religioso, completamente isolado da realidade profana, seu acesso, assim como num templo ou santuário, exige purificação e expiação*, dessa forma vemos que adentrar a esse lugar sagrado não era tão simples, Enéias precisava passar pelos rituais de purificação e ter a permissão dos deuses para a realização de tal fato.

Para Enéias adentrar ao mundo dos mortos, ele teria que passar por uma consulta à Sibila, uma sacerdotisa em transe hipnótico que interpretava os oráculos de Apolo. Sibila orienta seu acesso ao mundo dos mortos, pois para se chegar ao Orco era necessário o consentimento dos deuses.

Assim, conclui-se então que a Eneida possui muitos momentos frustrantes, tanto para o poeta quanto para o herói. Em uma abordagem sobre as mortes na Eneida, ritos e a ida de Enéias ao mundo dos mortos para encontrar seu pai Anquises, foi observada a importância dada a essas questões na antiga Roma. Em síntese, discorreu-se como isso ocorria e de que forma se aplicava na antiga Roma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Autor Clássico

O. Mendes (2008). **Virgílio. Eneida Brasileira**. Bilingue. Campinas: Unicamp.

Autores Modernos

- W. F. Grizoste (2015). **Os Timbiras: os paradoxos antiépicos da Ilíada Brasileira. Uma Eneida Brasileira?** Saarbrücken: Nova Edições Acadêmicas.
- T. E. A. Mota (2011). “Ritos de Morte e Celebração Heróica na Roma de Virgílio: Os Funerais de Palante e a Memória de Anquises”. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo.
- (2011). “A Resignificação da Morte Heroica na Eneida de Virgílio: Ritos Funerários e Representações do Mundo dos Mortos” **Anais/Resumos da 63ª Reunião Anual da SBPC**. Goiânia.
- (2010). “Heróis, Insepultos e Renegados: A catabases de Enéias e as Figurações do Hades na Epopeia Virgílica”. **Anais I Congresso Int. de Religião, Mito e Magia**. Rio de Janeiro
- V. S. Pereira (1992). “Sementes de Frustração na Eneida” in W. Medeiros; C. A. André; V. S. Pereira. **A Eneida em contraluz**. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos.



ANÁLISE DO MITO ATRAVÉS DA VISÃO POÉTICA DE ARISTÓTELES EM AS TROIANAS DE SÊNECA

Wesley dias Cerdeira [UFAM]

Orientador: Weberson Grizoste [UEA]

Resumo: *Este trabalho é uma análise da obra As Troianas do poeta e filósofo romano Sêneca e tem o objetivo de identificar o mito em suas duas formas na visão poética de Aristóteles descrevendo as relações entre o ficcional e o histórico. Trabalhando essas duas temáticas, pretende-se mostrar a estética senequiana na construção de sua tragédia e a história lendária de Tróia como matéria poética.*

Palavras-chave: Troianas; Mito; Aristóteles; estética senequiana

INTRODUÇÃO

A peça *As Troianas* de Sêneca vem retratar os acontecimentos após a queda de Tróia, onde a mulher, filhas e noras de Príamo, rei troiano, tem seus destinos traçados em um sorteio para os vitoriosos reis gregos. Sendo uma tragédia, vem imitar ações de homens superiores, neste caso dos membros da realeza grega, tendo como cenário as ruínas de Tróia. Se destaca em relação a outras obras de

seu tempo, pois mesmo atendendo aos preceitos de Aristotélicos em sua construção, sua estética é inovadora no desenvolvimento de estratégias narrativas, sendo um texto de grande originalidade e criatividade, digno de um dos maiores pensadores do início de nossa era.

É através da análise do Mito, principal elemento da tragédia proposto por Aristóteles que se pode ter uma maior compreensão e dimensão da construção dessa trama inspirada na tragédia homônima de Eurípides. Identificando as duas formas de mito, sendo a primeira por arte ou imaginação e a segunda correspondendo à história ou às lendas heroicas gregas, como nos explica Machado (2001, pg. 4) que, “a poesia é imitação das ações humanas e a História é a narração dos eventos realmente ocorridos...” e trabalhando essas duas temáticas, pretende-se mostrar a estética genial e criativa de Sêneca na elaboração da tragédia e a história lendária de Tróia como matéria poética.

O MITO EM AS TROIANAS

O Mito é o principal elemento trágico, pois é a imitação de personagens que agem, sendo esse o princípio fundamento da tragédia, imitar uma ação de caráter elevado, então ela pode existir sem seus demais elementos, mas nunca sem o mito que é a alma da tragédia. Em *As Troianas*, o autor utiliza o mito trágico na imitação dos personagens das famílias reais gregas. Sêneca, “escrevendo tragédias e derramando-se num estilo pomposo e elaborado, utilizou o mito como uma espécie de alegoria” (CARDOSO, 2008, pg.11), ou seja, expos seu pensamento filosófico e artístico de forma figurada baseada nas histórias e lendas gregas, e situações ou ações dos personagens.

Sempre no seu ofício de poeta, Sêneca busca narrar o que poderia ter acontecido de maneira organizada com início, meio e fim, como afirma Aristóteles (1992, pg. 47) que, “os Mitos bem compostos não começam e nem terminem ao acaso, mas que se conformem aos mencionados princípios”. Embora o enredo da obra seja bem simples, sem muita movimentação e falta de clímax, que apenas ocorre nas mortes de Astíanax e Políxena, existe essa organização. Primeiramente com a queda de Tróia, em seguida as troianas sendo levadas como escravas, e por fim, destinadas em um

sorteio aos reis gregos. Já a catástrofe é prevista desde o início, pois tendo seus destinos traçados, já se sabe o que as aguarda.

Com esse olhar a partir do mito, percebe-se que a estrutura dessa peça foi muito bem construída e trabalhada, atendendo aos preceitos de Aristóteles se compondo-se de um prólogo, um párodo, três episódios, três estásimos e um êxodo. Se constituindo em um encadeamento ordenado e lógico de acordo com os eventos históricos.

AS DUAS FORMAS DE MITO

O mito é organização e como descreve Toledo (2005, pg. 73), “é algo que é construído racionalmente e tal construção se dá pela escolha de determinados acontecimentos relacionados com o desenvolvimento de uma ação que se tem em vista e que são encadeadas segundo uma ordem necessária”. Assim, escolhendo e organizando os eventos históricos, juntamente com o ofício de poeta, e a partir disso que se pode identificar a diferença entre o historiador e o poeta.

As duas formas em que se caracterizam o Mito trágico são as bases da tragédia que é a imitação de uma ação completa e Sêneca apresenta todas as partes da tragédia em uma organização estrutural histórica, sem modificá-la, mas trabalhando com base nisso as ações dos personagens na trama, com explica Gazoni (2006, pg. 67), que “não diferem-se o historiador e o poeta por fazer uso ou não, da metrificacão, [...] mas diferem por isto, por dizer, um, o que aconteceu, outro, o que poderia acontecer”. É a partir dessas perspectivas que as duas formas de mito são observáveis e sua importância na composição trágica.

A primeira por arte ou imaginação, onde corresponde ao poeta representar o que poderia acontecer na ordem do verossímil. É assim que Sêneca desenvolve o enredo com personagens psicologicamente bem trabalhados e a partir disso aplicando seu pensamento nos acontecimentos e ações imitadas, mostrando toda sua genialidade e criatividade inovadora no desenvolvimento das narrativas.

Percebe-se isso quando se descreve o cenário no segundo episódio com o túmulo de Heitor, onde Andrômaca esconde Astíanax e a última torre de pé em Tróia sendo criações de Sêneca

representando como descreve Medeiros (2013, pg. 134) dizendo que “aquele túmulo, aquela torre são a derradeira esperança dos vencidos”, pois o tumulto figura a morte e submissão, a torre ainda de pé o orgulho troiano e Astíanax representa a última esperança de recuperar Tróia e vingar-se, mas foi descoberto por Aquiles e o menino na torre subiu e de lá foi jogado destruindo assim todas as esperanças dos troianos.

Outras estratégias partem de criação senequiana, como as mulheres que desnudam os seio e se ferem mostrando seu sofrimento chorando as mortes de Príamo e Heitor, e o assassinio de Políxena no túmulo de Aquiles com as vestes de casamento. Tudo isso mostra a genialidade inovadora de Sêneca e o cuidado no desenvolvimento e elaboração das cenas e personagens. Como muito bem esclarece Cardoso (2008, pg. 59), “com a palavra constrói personagens, trabalhando-as em suas especificidades e conferindo a cada uma delas a personalidade própria”, sendo psicologicamente bem trabalhados, como nos casos de Hécuba e Andrômaca, mas também no tratamento de personagens mortos como Aquiles e Heitor.

A segunda corresponde às histórias lendárias e heroicas gregas nas famílias reais transformada em versos e cabe ao historiador narrar os acontecimentos, como nos explica Toledo (2005, pg. 73) que, “O poeta, no mito, é mais definido como contador de histórias do que como versificador [...] e a diferença entre o poeta e o historiador não está no meio emprego para escrever (verso ou prosa), mas no conteúdo”. Embora esse fato seja verdade, a história serve como contemplação para a arte poética e a utilização da lendária história da queda de Tróia por Sêneca.

Servindo assim como base para o desenvolvimento da poesia na trama elaborada e sua criatividade para prescrever o que poderia ter acontecido, contemplando assim a narrativa, como diz Machado (2001, pg. 4), “a história, como não é imitação, mas narração (diegese), não opera essa ação criadora e criativa, na medida em que o historiador apenas relata os acontecimentos que ocorreram num dado momento”, sendo os acontecimentos na trama, determinados pelos acontecimentos históricos. Detendo o conhecimento historiográfico e informações de autores em obras como a de Eurípidés, sobre a guerra de Tróia desenvolve o texto poético preenchendo os espaços vagos na narrativa histórica e propondo novos rumos para a história

reinventando-a. Por isso a poesia é algo mais filosófico e mais sério do que a história, pois se refere principalmente ao universal e não ao particular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra analisada teve como princípio fundamental, identificar o Mito em suas duas formas na visão poética de Aristóteles descrevendo as relações entre o ficcional e o histórico no intuito de mostrar a estética senequiana que se caracteriza em uma narrativa histórica lendária e uma imaginação poética inovadora. Dessa forma esperamos contribuir para os estudos voltados para a estética senequiana que influencia diretamente escritores posteriores até os dias de hoje e para a Poética que serve como base de estudo, auxiliando na compreensão do gênero trágico e seus elementos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Autores Clássicos

- F. M. Gazoni (2006). **Aristóteles. A poética de Aristóteles**. São Paulo.
E. Sousa (1992). **Aristóteles. Poética** São Paulo: ARS Poética.
Z. A. Cardoso (2014). **Sêneca. As Troianas**. in **Tragédias: A Loucura de Hércules - As Troianas - As Fenícias**, São Paulo: Martins Fontes.

Autores Modernos

- Z. A. Cardoso (2008). “Estudos sobre as tragédias de Sêneca” in **O discurso literário com elemento caracterizador do espetáculo, nas tragédias de Sêneca: As Troianas**. São Paulo. Itinerários.
R. S. Machado (2001). “História e Poesia na poética de Aristóteles”. **MNEME Revista de Humanidades 1**. Pg. 1-8.
W. Medeiros (2013). “A torre e o Túmulo em *As troianas* de Sêneca”, **O canto das fontes. Hélade e Roma: luzes e afetos da vida**. Coimbra: CECH. 133-139.
A. M. Toledo (2005). **Mimeses e Tragédia na Poética de Aristóteles**. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG.

ESTUDOS HUMANÍSTICOS & RECEPÇÃO DOS CLÁSSICOS



A ESTRUTURA ECONÔMICA EM “O ROMANCE DE TRISTÃO E ISOLDA”

Mouzart Guimarães de Melo [UEA]

Arcangelo da Silva Ferreira [UEA]

Resumo: *O presente trabalho propõe uma análise da estrutura econômica da sociedade medieval tendo como fonte a obra literária “O Romance de Tristão e Isolda” de Joseph Bédier. A análise se apoia em autores que tem a história econômica, economia política e a geografia política como campos de atuação. A literatura aqui nos é uma importante ferramenta para a compreensão desse período importante da história da humanidade, que estava em transição para o sistema político econômico atual.*

Palavras-chave: literatura medieval; estrutura econômica; história econômica.

O presente artigo pretende fazer uma análise da estrutura econômica da sociedade medieval presente na obra “O Romance de Tristão e Isolda”, de Joseph Bédier, da edição de 2006, lançada pela editora Martins Fontes, de São Paulo e que teve tradução de Luis Claudio de Castro e revisão de tradução de Mônica Stabel. A análise da estrutura econômica na obra de Bédier, tem como base teórica fundamental o texto do historiador Hilário Franco Júnior, do capítulo chamado “As estruturas Econômicas” que faz parte de seu livro “A Idade Média, o nascimento do Ocidente”, da 5º

edição lançada também em 2006 pela editora Brasiliense, de São Paulo.

Temos como proposta de dinâmica neste trabalho, realizar a análise na medida em que vamos desenvolvendo a leitura do romance que reproduzimos aqui em partes, em especial aquelas que nos remetem às estruturas, de maneira explícita ou não tão evidente, que nos dispusemos a analisar. Utilizamos também, como referenciais teóricos complementares, passagens de textos de Huberman (1986), dialogando com outros autores que, apesar de não serem historiadores tem, na economia política, seu campo de atuação, como Netto; Braz (2006) e Harvey (2005) visto que ambos, em suas respectivas obras, remetem à reprodução material da vida da Idade Média e às origens do sistema econômico, político, cultural e social que hoje se faz dominante.

Como apoio para análise, utilizamos Franco Júnior (2006), que faz um apanhado geral da dinâmica da economia entre os séculos X até o fim do século XV e início do XVI. Ele enfatiza três períodos da economia medieval: o primeiro iniciado no século X, em que ocorria uma retração e estagnação econômica; seguido de um crescimento e ápice da economia a partir do século XI até XIII; e por fim sua falência estrutural a partir do século XV, com uma crise sistêmica que levaria ao desenvolvimento do capitalismo.

PEQUENA INTRODUÇÃO DO ENREDO

A história do romance gira em torno do amor do cavaleiro Tristão, originário da Cornualha e a princesa irlandesa Isolde. Tristão se torna órfão quando seu pai, o rei Rivalen de Loonois, é traiçoeiramente assassinado pelo duque Morgan quando estes estavam em plena batalha em uma guerra. Sua mãe, a rainha Blanchefleur, irmã do Rei Marc da Cornualha, morre de desgosto ao saber do fim de seu amado. Depois de sete anos, Tristão fica aos cuidados de um sábio escudeiro de Rohat, Govenal, sendo que esse acompanhará Tristão daí pela frente. Ele educa Tristão em diversas artes, conhecimentos, até mesmo de luta. Com o passar do tempo Tristão encontra seu tio Marc na Cornualha. Não o reconhecendo de cara, Marc teve apreço pelo garoto que se mostrava muito sábio e habilidoso em diversas atividades. Ao descobrir que se tratava de seu sobrinho, filho de sua irmã morta, o

trouxe para morar junto dos seus, inclusive dormindo perto de seu aposento, prática comum aos que eram mais próximos e íntimos dos reis.

Isolda é levada da Irlanda por Tristão para a Cornualha, depois que esse mata o dragão que aterrorizava sua cidade. Leva-a como recompensa por livrar os habitantes da Irlanda daquele terrível mal, mas a levou pra que fosse esposa de seu tio, o Rei Marc. No meio da viagem de volta à Cornualha, em momento de descuido de Brangien, Isolda e Tristão bebem uma poção mágica que a mãe da princesa havia entregado para a serva que a acompanhara, e acabam se apaixonando perdidamente. Essa era a poção que deveria ser entregue ao casal real da Cornualha no dia da noite de núpcias, o que faria com que o rei Marc e a Rainha Isolda se apaixonassem e se amassem para todo o sempre. Logo assim se inicia o romance perigoso entre os jovens Tristão e Isolda.

ESTRUTURA ECONÔMICA

De acordo com Franco Júnior (2006) a economia da Idade Média teve momentos importantes. Um primeiro momento de estagnação, seguido de um crescimento muito expressivo e por fim uma crise que levava ao fim do período na história. Percebemos com isso, que dentro do romance de Bédier, características dessas três fases econômicas da Idade Média se fazem presentes, porém daremos ênfase as que estão mais próximas do primeiro momento. O que faremos a seguir será uma análise tendo como fonte fecunda trechos que nos remetem à estrutura econômica daquele momento da história. É inevitável que cheguemos a apontar para outras estruturas que, de uma maneira ou outra, estão ligadas à economia, como as mentalidades e a política.

Partindo de uma questão elementar, Huberman (1986) afirma que quando assistimos a um filme antigo, o que vemos são pessoas que andam de carro, sem pagar o motorista, e essa situação mostrada nas telas, se assemelha ao período da Idade Média, quando também assim é retratado. Então, assim como a corrida de taxi deve ser paga, “*alguém nos séculos X a XII, tinha que pagar pelas diversões e coisas boas que os cavaleiros e damas desfrutavam*” (HUBERMAN, 1986; p.02). O que o autor defende é: alguém produz, alguém fabrica, alguém planta, alguém colhe, alguém tira da terra e dá aos senhores

ricos da sociedade as coisas que eles tanto precisam para reproduzirem seu modo de vida. De maneira bem humorada, ele afirma que os livros da Idade Média:

[...] por páginas e páginas, falavam de cavaleiros e damas, engalanados em suas armaduras brilhantes e vestidos alegres, em torneios e jogos. Sempre viviam em castelos esplendidos, com fartura de comida e bebida. Poucos indícios há de que alguém devia produzir todas essas coisas, que armaduras não crescem em árvores, e que os alimentos, que realmente crescem, tem que ser plantados e cuidados (HUBERMAN, 1986, p.02).

Logo, por todo o romance percebemos que não se fala diretamente, de maneira mais detalhada e/ou mais explícita, daqueles que alimentam o reino. De como o fazem, sua dinâmica de trabalho, por exemplo. Mas o romance não nos deixa escapar os cenários que remetem aos campos onde se produz os alimentos, os bosques que eram de uso comum e as aldeias onde moravam os súditos que trabalhavam para a corte. Os produtores servos do rei estão, obviamente, em segundo plano na obra.

Partindo dessa afirmação de Huberman (1986), deixamos claro qual é o elemento principal de toda e qualquer economia e o que a sociedade necessita para se reproduzir é o trabalho. Portanto, o trabalho é à base de toda sociedade. Segundo Netto; Braz (2006) é o trabalho que torna possível a produção de qualquer bem, criando valores que constituem a riqueza social. Apesar dessa relação não aparecer claramente no romance de Tristão e Isolda, é – acreditamos não estar generalizando – o trabalho que está como pano de fundo na trama é o que torna possível o movimento dentro do contexto sócio, político e cultural dos locais onde se passa o enredo da obra.

Temos como exemplo, o trecho interessante da vida de Tristão, importante para o restante da trama, que nos aponta como a transformação da natureza é fundamental para nossa sobrevivência. Os ensinamentos de Governal ao, até então jovem Tristão, vejamos as técnicas que o jovem aprendeu com seu mestre e, diga-se de passagem, com bastante competência. A arte de manejar lanças, espadas, escudos e arcos. Esses instrumentos

são frutos de trabalho de algum artesão dos aldeamentos próximos. E dentro da dinâmica da economia de pequena escala dentro da região, alguém comprou e vendeu essas mercadorias ao mestre de Tristão, no caso em questão um mercador. Era então essa dinâmica, um movimento dentro do setor terciário que, segundo Franco Júnior (2006) no período de estagnação e retração da economia entre os séculos IV a X limitava-se apenas ao comércio.

Ao percorrermos a obra, observamos a figura que representava o comerciante de armas dentro do reino da Cornualha. Em um pequeno trecho que, para aquele leitor menos atento, poderia passar despercebido. Certo momento em que Tristão, após ter devolvido Isolda para o rei Marc, volta depois de algum tempo para reencontrar sua amada enquanto o rei viajava. Os encontros se tornaram diários ao ponto de um servo ver o casal e acusá-los à três barões traidores. Então, no momento de fúria de Tristão ao descobrir a emboscada dos Barões, assassina um deles. Já estando ao encontro de Isolda, mostra-lhe o que tem nas mãos e diz: *“Vês estas belas tranças? São as de Denoalen. Vingui-me dele. Nunca mais venderá e nem comprará escudo nem lança!”* (BÉDIER, 2006, p.97). Vimos então, com essa última frase desse pequeno fragmento do texto, quem era o principal mercador de armas da Cornualha, e não por acaso um barão, visto que muitos comerciantes ricos que não nasciam da linhagem real, compravam seus títulos para se tornarem importantes figuras públicas dentro do reino. E é claro que isso ajudava no desenvolvimento do seu próprio negócio.

Uma das primeiras grandes façanhas e demonstração de força e coragem de Tristão tem como um dos fatores responsáveis, elementos que estão ligados a estrutura econômica do período. Franco Júnior (2006) destaca a importância da terra para a produção da riqueza.

Logo, esse era um dos motivos de haver muitas guerras e batalhas por conquistas naquele período. As terras, chamadas de domínio *“geralmente bastante extenso (...) não era caracterizado por seu tamanho, mas variável no tempo e no espaço, mas por sua estrutura de funcionamento”* (FRANCO JÚNIOR, 2006. p.33). Aponto para, além disso, a estrutura política de dominação e de mentalidades.

Aparentemente percebemos, à primeira vista, o motivo da tentativa de ataque do rei da Irlanda ao reino do Marc, como motivação econômica, no caso em questão, seria a cobrança de impostos que a corte não pagava há mais de quinze anos. O discurso do rei da Irlanda era de que se fazia necessário pagar esse tributo, pois seus antepassados pagavam. Pode-se dizer que o rei usa da mentalidade de um povo, de uma suposta tradição, para poder lucrar com um reino alheio. Se caso conseguisse concluir com êxito seus planos, o rei da Irlanda conseguiria lucrar com as terras de Marc com um percentual acrescido por ano, e ainda, no quarto ano de cobranças monetárias que estariam em ascensão o reino das Cornualha, deveriam mandar para o país cobrador *“trezentos moços e trezentas moças, com idade entre quinze anos, sorteado entre as famílias das Cornualha”* (BÉDIER, 2006. p.09).

O que podemos deduzir dessa ação do rei da Irlanda, é que seu reino passava por uma crise, tanto monetária com a exigência do pagamento que aumentaria a cada ano, quanto a crise demográfica, pois exigia essa quantidade de jovens para seu reino. Jovens esses que se tornariam sua força de trabalho e as moças procriariam e dariam luz a mais servos que potencialmente seriam mão-de-obra.

Tristão em seu primeiro ato de bravura frente aos Barões, que estavam morrendo de medo, enfrentou o grande temível, e até então imbatível, Morholt aquele que o rei da Irlanda enviou para confrontar qualquer um da Cornualha que quisesse defender seu reino para pôr fim aos assédios externos. Tristão liberta a economia da Cornualha matando o enviado do rei da Irlanda em combate. Diga-se de passagem, o romance é cheio de ironias de destino, pois Isolda, sobrinha de Morholt, que é morto em combate por Tristão, o salva da morte o algoz de seu tio, por duas vezes.

Como podemos ressaltar, existem muitas possibilidades de se usar uma literatura como uma fonte fecunda. Mesmo que dentro da obra a questão estrutural que se procura analisar, no nosso caso a econômica, esteja em segundo, terceiro ou quarto planos. Existe a possibilidade de pesquisá-la, mesmo em meio às entrelinhas. Franco Júnior (2006) aponta no início da obra, sobre as estruturas econômicas, a dificuldade dessa pesquisa sobre a Idade Média, com as limitações das fontes econômicas do

período, visto que as documentações eram fragmentadas, sem dados numéricos suficientes e confiáveis. Mas isso, ainda segundo ele, se tornou um fator positivo, pois a pesquisa se tornou em caráter mais qualitativo, devido ao *“fato que traduzia o espírito da época, mais preso a imagens, palavras e gestos do que em números”* (FRANCO JUNIOR, 2006, p.32). Foi com essa argumentação que tentamos produzir esse pequeno artigo tendo a fonte o Romance de Tristão e Isolda e sendo norteador na análise de Hilário Franco Júnior. E ainda usando a economia política para um diferencial de análise do ponto de vista qualitativo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- J. Bédier (2006). **O Romance de Tristão e Isolda**. São Paulo: Martins Fontes.
- H. Franco Júnior (2006). “As estruturas econômicas”. **A Idade Média: nascimento do ocidente**. São Paulo: Brasiliense.
- D. Harvey (2005). **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume.
- L. Huberman (1986). **História da Riqueza dos Homens**. Rio de Janeiro: Editora Quanaabara.
- J. P.Netto; M. Braz (2006). **Economia Política: uma introdução crítica**. São Paulo: Cortez Editora.



ENTRE DISCURSO ORATÓRIO E MÚSICA: A INFLUÊNCIA DA PROSA RÍTMICA NA ESTRUTURA DO CANTO GREGORIANO

Ana Carolina dos Santos Castro [UEA]

Orientador: Carlos Renato Rosário de Jesus [UEA]

Resumo: *Ao comparar a constituição rítmica do discurso oratório e o sistema melódico do canto gregoriano é possível notar semelhanças de formulação rítmica em ambas estruturas. Este estudo comparativo justifica sua relevância na medida em que se encontram indagações referentes à busca de uma explicação mais detalhada acerca da elaboração rítmica do*

canto gregoriano e os conceitos que este apresenta como: inciso, membro, cláusulas, entre outros, que são acepções extraídas da Retórica Antiga.

Palavras-chave: Canto Gregoriano. Retórica Antiga. Prosa rítmica.

O ritmo da fala e o ritmo musical possuem relações que podem ser observadas em um dos instrumentos da Retórica Antiga conhecida como *oratio numerosa* (prosa rítmica). De fato, a poesia surgiu com a música, e a música, por meio do canto, surgiu para entoar textos que eram considerados poesia. Porém, na prosa também permaneceram traços da musicalidade e da métrica que havia na poesia. Na prosa, o tratamento musical foi aproveitado apenas no que se refere ao ritmo: “o ritmo e a acentuação têm sua origem na poesia, na música o ritmo e o metro se completam. Antes do surgimento do compasso, os acentos musicais coincidiam com o acento das palavras.” (MED, 1996 p.141)

Podemos afirmar que os elementos formais da música como o ritmo, o som, timbre, entre outros, são tão antigos quanto o homem. Na verdade, este os possui em si mesmo, e o próprio homem é um ser rítmico, fato visto ao percebermos, por exemplo, os movimentos do coração ou o próprio ato de respirar. Na Grécia antiga, por exemplo, já havia uma preocupação com a musicalidade humana, e a maior parte das produções artísticas eram concebidas a partir dessa ideia. Como a música não era uma arte isolada, estando sempre atrelada à poesia e à dança, o artista grego era um misto de cantor, poeta e dançarino, e o que unia essas três artes era o ritmo: “a música grega era quase inteiramente improvisada. Mais ainda: na sua forma mais perfeita, estava sempre associada à palavra, à dança ou a ambas; a sua melodia e o seu ritmo ligavam-se intimamente à melodia e ao ritmo da poesia.” (GROUT & PALISCA, 1988, p 19).

Dessa forma podemos chegar à percepção de que o discurso e a música possuem um elemento em comum: o ritmo, que, no discurso, é analisado dentro do contexto da Retórica Antiga, especificamente num dos principais elementos constituintes do sistema retórico, a *elocutio* (elocução, i. e., o discurso oratório escrito), a qual, por sua vez, traz como um de seus elementos constituintes, a *oratio numerosa*, prosa rítmica ou prosa artística, um dos principais

recursos utilizados pelo orador a fim de trazer deleite aos ouvidos da plateia.

Na Antiguidade, o tratamento dado ao ritmo, fora do contexto musical, encontra espaço na disciplina conhecida como Retórica. Os principais tratados sobre Retórica foram escritos pelo filósofo grego Aristóteles (384 – 322 a. C.) e pelos latinos Marco Túlio Cícero (106 – 43 a. C.) e Marco Fábio Quintiliano (35 – 95 d. C.), porém a Retórica surgiu bem antes destes tratados. Na verdade, a Retórica surge com os primeiros sofistas, que elaboraram técnicas para transmitir ideias de forma perfeita, através da harmonia e escolha das palavras e figuras. Os sofistas, na verdade, foram os primeiros a propor uma disciplina como a arte do discurso persuasivo.

Não há uma retórica propriamente latina, pois, esta arte havia sido inventada, elaborada e progressivamente aperfeiçoada pelos gregos. O trabalho dos rétores latinos consistiu em elaborar um vocabulário técnico, transpondo os termos gregos para o latim. Entre os grandes rétores romanos, destacou-se, como já falamos, a figura de Marco Túlio Cícero, que escreveu alguns tratados sobre retórica, entre eles, *De oratore* (55 a. C.), *Brutus* (46 a. C.) e *Orator* (46 a. C.). É neste último que Cícero se propõe a explicar “a origem, causa, a natureza e, então, o uso do discurso bem coadunado e ritmado” (Cf. *Orator*, § 174), ou seja, é nessa obra que aparecerá de forma mais completa a questão do ritmo na prosa. Cícero também explica a causa pela qual o discurso ritmado se torna tão agradável aos ouvintes:

Aures enim uel animus aurium nuntio naturalem quandam in se continet uocum omnium mensionem. Itaque et longiora et breuiora iudicat et perfecta ac moderata semper exspectat; mutila sentit quaedam et quasi decurtata (...). Ut igitur poetica et uersus inuentus est terminatione aurium, obseruatione prudentium, sic in oratione animaduersum est, multo illud quidem serius, sed eadem natura admonente, esse quosdam certos cursus conclusionesque uerborum.

Na verdade, os ouvidos, ou antes, a mente advertida pelos ouvidos tem em si certa medida natural de todos os sons. E assim julga os sons mais longos e os mais breves e espera o que for mais moderado e polido; sente que algumas frases são mutiladas e de certa forma

truncadas (...). Por isso, assim como a poética e o verso foram criados pela limitação dos ouvidos e pela observação dos especialistas, assim também se verificou na prosa –embora muito mais tarde, mas orientado pela mesma natureza –que existem determinados ritmos e determinados acabamentos das palavras⁷. (*Orator*, §177-178)

A respeito desses “acabamentos das palavras”, Cícero desenvolve com frases ritmadas nos momentos de realce e nos finais de cada período, as chamadas cláusulas métricas. Essas cláusulas têm sua aplicação no interior do período oratório. Este, por sua vez, pode ser definido por duas acepções: uma acepção métrica, que incluiria uma sequência de extensão superior ao verso, uma seção (estrofe) de estrutura em forma ou não de versos e, finalmente, como sinônimo de *περικοπε* (conjunto de versos que formam uma unidade coerente de pensamento); e uma acepção rítmica, união de três ou mais pés diferentes.” (JESUS, 2013 p. 92).

Todos esses liames apontam para a constatação de que a prosa rítmica se desenvolveu a partir da própria naturalidade rítmica que existe no uso da voz e do corpo. Nesse sentido, a prosa oratória encontrou suas próprias regras tanto na natureza do ritmo em sentido mais geral, quanto nos postulados da poesia, embora procure distinguir-se desta com um tipo de medida rítmica mais conveniente e adequada ao seu próprio sistema.

A partir do que foi dito sobre a prosa artística no contexto da Retórica Antiga é possível estabelecer a viabilidade dos dados retóricos, principalmente no que se refere ao ritmo, para o desempenho musical. Nesse ponto, surgirá a relevância da comparação dos elementos rítmicos utilizados na prosa rítmica para a composição de um estilo musical muito importante e conhecido como o a mais antiga música do Ocidente: o canto gregoriano.

O canto gregoriano, em sua primeira fase conhecido como cantochão, é a mais antiga manifestação musical do Ocidente e teve suas raízes nos cantos das antigas sinagogas. Consiste em uma única melodia, com uma textura do tipo que chamamos monofônica. Em sua primeira fase, o cantochão não tinha acompanhamento. Consistia

⁷ Versão Poética de Carlos Renato R. de Jesus.

em melodia que fluía livremente, quase sempre se mantendo dentro de uma oitava e se desenvolvendo, de preferência com suavidade, através de intervalos de um tom. Os ritmos são irregulares, fazendo-se de forma livre, de acordo com as acentuações das palavras e o ritmo natural da língua latina, base do canto dessa música. Alguns cantos eram expressos de modo antifônico, isto é, os coros cantavam alternadamente. Outros eram cantados no estilo de responsório, que se faz com as vozes do coro respondendo a um ou mais solistas. Ainda hoje, em muitas igrejas e abadias, o cantochão é usado normalmente (BENNETT, 1982, p. 13).

Em relação ao ritmo, a música que estamos acostumados a ouvir não serve de parâmetro de comparação quando se trata do canto gregoriano, pois “na teoria musical moderna, o ritmo é definido como a distribuição ordenada dos valores, a relação entre a duração das notas executadas sucessivamente” (MED, 1996 p 128). Já na composição do canto gregoriano, o ritmo é dado pela primazia da palavra, levando em consideração a naturalidade da fala e não está aprisionado por um sistema de compasso ou medidas, definição similar à prosa rítmica.

O tratamento dado ao ritmo é o principal ponto de encontro entre a prosa rítmica e sua influência na composição do canto gregoriano. Existe uma importante relação entre o texto e a melodia, essa ligação faz do cantochão uma obra de declamação natural, musical única no gênero e muito próxima do que os antigos teóricos afirmavam sobre o ritmo natural da fala e sua relação com a música e o discurso.

Um outro ponto interessante a respeito do canto gregoriano é o modo como um repertório tão extenso como era o *corpus* do cantochão conseguiu se fixar no momento em que passou a ser compilado, antes mesmo de existir uma notação musical.

É bastante frequente encontrar a mesma melodia em muitos manuscritos diferentes e não deixa de ser notável que esses manuscritos registrem a melodia de forma quase idêntica. Como devemos interpretar esse fato? Uma das explicações consiste em dizer que as melodias terão tido uma fonte comum, tendo-se transmitido com precisão e fidelidade. Essa teoria da composição oral parte da observação dos cantores de longos poemas épicos, nomeadamente da Iugoslávia dos dias de hoje, que conseguiam recitar milhares de

versos, aparentemente de memória, mas que, na realidade, seguiam fórmulas precisas que regiam a associação dos temas, a combinação dos sons, as formas sintáticas, os compassos, as cesuras, os finais dos versos e assim por diante. Na própria literatura do cantochão há indícios que apontam para esta abordagem, tal como encontramos na tradição gregoriana e romana antiga (GROUT & PALISCA, 1988, p. 57).

Além do ritmo flexível, outros elementos servem de comparação entre a composição do período oratório e o canto gregoriano, como a combinação dos pés que determinam o final do período e do compasso no canto gregoriano, o uso da palavra *clausula* para organizar as estruturas rítmicas do período gregoriano, os jogos de acentuação e os intervalos de tempo.

Diante do que foi analisado, podemos sugerir que há um diálogo entre o discurso e a música, mediado pela prosa rítmica e o canto gregoriano. Devido às implicações retóricas para o desempenho musical desse estilo musical, é perceptível, ao analisar a composição do canto gregoriano, que os teóricos da música adotaram, consciente ou inconscientemente o procedimento elaborado pelos rétores gregos e romanos.

As questões que norteiam a perspectiva de uma investigação acerca da estrutura e do sistema da música gregoriana perpassam as seguintes inquietações: o que existe na estrutura do canto gregoriano que foi retirado e inspirado especificamente a partir do contexto da retórica clássica? Se existe uma relação, isso significa que o período oratório também apresenta um ritmo musical, uma vez que é inegável que o canto gregoriano é música ou, em outras palavras, teria existido certa incorporação musical ao período oratório da retórica clássica? Como decorrência desta questão, considerando a via dupla que ela imputa, o que poderia haver de prosástico na pauta musical do canto gregoriano?

Com isso em mente, busca-se uma investigação acerca da relação que pode existir entre um sistema medieval, muito posterior à retórica clássica com um objeto de estudo que é a prosa rítmica, para assim, compreender melhor o sistema teórico musical do canto gregoriano e, paralelamente, auferir novas interpretações a respeito do funcionamento do sistema rítmico antigo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- R. Bennet (1986). **Uma breve história da música**. Trad. M. T. R. Costa . Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- E. Cardine (1989). **Primeiro ano de canto gregoriano e semiologia gregoriana**. Trad. E. F. Dewe. São Paulo: Palas Atenas/ Attar.
- D. J. Grout; C. V. Palisca (1994) **História da Música ocidental**. Trad. A. L. Faria. Lisboa: Gradiva Publicações.
- D. Harrán (1997) "Toward a rhetorical code of early music". **The Journal of Musicology** 1. p 19-42.
- C. R. R. Jesus (2010). "A música sob o discurso". J. Cavalheiro; (Org.). **Literatura, Interfaces, Fronteiras**. Manaus: UEA Edições.
- (2013). **Introdução à prosa rítmica na antiguidade clássica: estudo e tradução do Orator de Cícero**. São Paulo: Mercado de Letras.
- O. Lacerda (1967). **Teoria Elementar da Música**. São Paulo: Ricordi Brasileira.
- H. I. Marrou (1973). **História da Educação na Antiguidade**. Trad. M. L. Casanova. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo.
- B. Med (1996). **Teoria da Música**. Brasília: Musimed.
- O. Reboul (2004). **Introdução à Retórica**. Trad. I. C. Benedetti. São Paulo : Martins Fontes.



A RECEPÇÃO DA FIGURA FEMININA NA OBRA LISÍSTRATA DE ARISTÓFANES E O CORTIÇO DE ALUÍSIO AZEVEDO

Simone Picanço [UEA]

Orientador: Weberson Grizoste [UEA]

Resumo: *Este trabalho tem como objetivo desenvolver um estudo sobre a recepção da figura feminina em Lisístrata de Aristófanes e O cortiço de Aluísio de Azevedo, é uma pesquisa baseada na teoria estética da recepção de Hans Robert Jauss, que propõe o estudo da literatura sob a perspectiva de sua relação com a época de produção e com a posição histórica das personagens. Usaremos o princípio metodológico da pergunta e resposta, por meio do diálogo com texto.*

Palavras-chave: Estética da Recepção. Literatura. Aristófanes. Aluísio Azevedo.

Esta pesquisa é baseado na estética da recepção, sob os postulados de Hans Robert Jauss, que propõe um estudo da literatura sob a perspectiva de sua relação com a época de produção e com a posição histórica do intérprete. Sendo, a estética da recepção fruto do encontro entre poética e hermenêutica, ou seja, a estética e a interpretação. Jauss considera a história nas análises do texto literário, sua teoria dar ao leitor o papel decisivo quanto a estética da recepção.

Segundo a teoria de Jauss, uma obra do passado só emergirá no presente se o leitor atual se propuser novas perguntas que a tirem do seu isolamento, ou seja, o valor de um texto poderá ser ignorado por longo tempo, até que dado momento ele seja descoberto, através da pergunta correta no horizonte propicio a compreensão do leitor.

Na teoria de Jauss o valor histórico da literatura se dar através da compreensão da recepção de uma obra a partir de sua publicação, assim como pela recepção do público ao longo do tempo. A relação entre o leitor e o texto é um fato primordial da literatura, além da autorealização da obra literária se coincide com a historicidade.

A literatura, enquanto memória apresentou e nos apresenta um retrato, uma amostra de imagens construídas na cultura e no imaginário de uma sociedade que internaliza seus valores socioculturais, ou seja, ela não passa de um registro vivo de um povo, de uma época. Segundo Proença Filho (1989), o texto literário revela uma realidade, apoiada pelas vivências humanas, onde as palavras de uma obra literária se tornam multisignificativas e adquirem valor específico no momento em que ela se integra e passa a interligar-se a todos os elementos ficcionais.

Quando pensamos na representação da figura feminina na literatura, logo pensamos nas descrições imagéticas masculinas, que desde dos tempos mais remotos descreviam a figura feminina a partir do ponto de vista de uma sociedade marcadas pelos valores patriarcais, que por muito tempo, relacionou essa imagem à passividade, obediência, fraqueza, fragilidade, perfeição e inferioridade.

A priori a representação da figura feminina na literatura é idealizada e se atribui a ela um certo caráter de mito, essa representação se propagava no período chamado romântico, após

esse período as vivências literárias da imagem feminina na literatura não retratam as personagens femininas de forma tão frágil, mas figuras capazes de cometer delitos como o adultério e ilícitudes em busca de riquezas. São personagens astutas, que sabem manejar situações diversas e são desprovidas de fragilidade. Já não se trata de uma mulher endeusada e cheia de mistérios, mas de um ser verossímil que trabalha, que é infeliz no casamento e que sonha com algo melhor para sua vida.

A primeira obra a ser analisada é *Lisistrata* de Aristófanes, onde o autor nos relata o poder de negociação da mulher, principalmente por tornar o homem-esposo dependente do sexo e usar isso a seu próprio favor.

Aristófanes foi um grande estudioso do Mundo Antigo, destacou-se por suas peças teatrais da Antiguidade grega. Suas obras se sobressaem por traduzir de forma crítica a realidade social, cultural, política e religiosa da sociedade ateniense clássica. Conforme Grimal (1978), a comédia de Aristófanes, em alguns aspectos, tem a função social de uma imprensa de oposição, com o ideal político, conservador, com respeito aos valores e a vida humana. O objetivo dele é denunciar tudo que for contrário ao interesse da cidadania e humanismo.

Aristófanes em sua obra *Lisistrata*, conta a história dos últimos anos da Guerra do Peloponeso, uma luta entre os atenienses e espartanos. Essa comédia traz um apelo pela paz, onde as mulheres que já estavam cansadas de sofrer pela perda de seus maridos nos campos de batalha, resolvem acabar definitivamente com esta situação. A rainha ateniense Lisistrata, convoca uma reunião de mulheres de diversas regiões da Grécia e diz que um meio eficiente que elas têm de ter os seus maridos de volta e de findar a guerra é fazendo uma greve de sexo, mesmo que para isso tivessem que lutar contra seus próprios desejos sexuais. A peça permeia entre jogos de sedução das mulheres e as disputas entre os sexos, com a forte defesa dos homens, entretanto, com o passar do tempo eles foram ficando desesperados e totalmente à mercê dos próprios desejos, e então decidem que seria melhor votar pelo acordo de paz.

O autor para satirizar a obra, dar as mulheres os mesmos direitos que é dado ao homem, como a cidadania e uma melhor condição social, ou seja, *Lisistrata* e as de mais mulheres assumiram

uma identidade e são descritas como agentes ativos, detentoras de cidadania e liberdade da palavra, mesmo que por meio do humor e ironia. Uma realidade bem diferente da vivida pelas mulheres deste período histórico.

Como foi dito acima as personagens femininas desta obra não são a representação da figura feminina na sociedade ateniense, Aristófanes fez uso dessas personagens para satirizar e ironizar a situação política a qual vivia Atenas, através da comédia ele conseguia criticar a aristocracia.

As personagens femininas criadas por Aristófane em *Lisístrata*, são mulheres assexuadas que assumem gostar de sexo, mas que abriram mão de seus desejos sexuais por um bem maior, mulheres que mesmo durante a greve admitem estar com saudades dos cortejos de seus maridos, ou seja, o desejo sexual das esposas se torna um ponto central na peça.

Lisístrata: Não sobra tempo para transar! Desde que a guerra começou está difícil encontrar algum homem pela cidade! Se continuar assim, deixaremos de ser cortejadas! É por isso que criei um plano! A nossa força de vontade acabará com essa guerra!

Cleonice: Sou capaz de enfrentar qualquer coisa!

Mirrina: Pela paz, estou disposta a tudo, porém até me cortar pelo meio feito um linguado!

Lampito: Para ter meu homem de volta, se for preciso, escalo as montanhas mais altas! (...)

Lisístrata: O plano é este: não fazer sexo em hipótese alguma!

(Decepção geral. Todas ficam chateadas e se afastam de Lisístrata.) (...)

Mirrina: Abrir mão do sexo?! Prefiro ir pra guerra! (...)

Cleonice: Topo qualquer parada, ando até sobre brasas, mas não fico sem “aquilo” de jeito nenhum!
(ARISTÓFANES, 2002, p.60-61).

Conforme o trecho acima conseguimos notar o teor sexual que permeia a obra, tanto nos jogos de sedução entre os homens e mulheres, quanto nos diálogos das reuniões entre mulheres, como vimos acima. Além das reclamações das mulheres quanto a greve, e observamos que a protagonista Lisístrata depois de muito argumentar

às convence que essa seria a melhor tática para darem fim na guerra e conseguirem a paz e o prazer.

A protagonista Lisistrata mostra ser a mais consciente, é ela que busca argumentar que somente com a greve elas conseguiriam ter seus maridos novamente e colocar um fim na guerra. Essa personagem desconstrói o estereótipo da mulher objeto de desejo do imagético masculino.

Para Murray (1968), a personagens, Lisistrata é a mais consistente que tem um toque de heroísmo, por ela ter domínio sobre todo o grupo, tanto mulheres quanto homens, ela é coerente em sua fala e não usa de ambiguidade como as demais personagens femininas. Além disso sua dignidade não é comprometida, pois Aristófanes é cuidadoso ao compor as caracterizações dessa personagem em especial.

Lisistrata é uma obra onde as personagens femininas tomam o lugar que tradicionalmente seria dos homens na cultura greco-romana, e mostra de forma cômica que as mulheres com seus encantos e sabedoria poderiam conquistar a paz. São mulheres ativas que estão envolvidas na esfera pública.

A obra *O cortiço* de Aluísio Azevedo, é uma obra que fez parte do movimento literário naturalista, nesse movimento a mulher é representada de uma forma bem real, com suas implicações e defeitos, e até mesmo de forma exagerada. Conforme Montello (1963), Aluísio é um pintor que preferia pintar diante do modelo vivo, o cenário de sua observação, permitia que ele pintasse o que estivesse ao alcance de seus olhos, por sua a força e originalidade em suas obras.

Nesta obra Azevedo relata tudo que acontece na vida de pessoas pobres que moram em moradias coletivas no Rio de Janeiro. Seu personagem principal é João Romão, um homem que tem uma enorme obsessão em enriquecer a qualquer custo. Ele destaca as condições socioeconômicas do universo feminino do século XIX, bem como o modo de vida das personagens femininas como: as solteiras, as adúlteras, as lavadeiras, mulheres independentes e a mulher subordinada.

A mulher é representada nesta obra como agente da realidade, onde o autor nos apresenta através das personagens contradições entre as representações da mulher, como a sedutora e

sensual, Rita Baiana e a Submissa Bertoleza. Porém, ambos os comportamentos podem ser explicados pela influência da corrente literária naturalista que vigorava na época. São duas personagens que representam estereótipos da figura feminina negra e pobre não idealizada. Essa relação talvez tenha ocorrido devido o processo de abolição que vigorava no período histórico da obra.

Cada personagem feminina de *O cortiço* constituem características e comportamentos específicos, mas o que determina o ser destas personagens é o lugar em que vivem, onde as condições sociais vão determinar o que serão. Como a personagem Pombinha que de mocinha “nascida para casar” se torna prostituta.

Pombinha é uma personagens com maior nível cultural se comparado com os demais, ela diferente dos outros personagens, havia estudado, por essa razão costumava ler e escrever cartas para eles, era uma menina atenciosa e prestativa e muito querida pelos outros moradores. Foi criada por sua mãe Dona Isabel, para casar, pois e via na filha a esperança de sair do cortiço, ou seja, a menina era seu bilhete de saída daquele lugar repugnante aos seu olhos.

Porém, o autor nos surpreende com o rumo que a personagem Pombinha toma, é o relacionamento com a prostituta Léonie. A princípio pensasse que a prostituta, gostaria de ter apenas uma relação com Pombinha assim como todos os moradores do cortiço, mas no decorrer da obra percebemos que vai muito além, o contato que ela vai tendo com a menina, o modo como a elogia, como lhe toca, percebe-se uma relação distinta, uma tentativa, por parte de Léonie, de estabelecer uma relação mais próxima.

Por vezes o comportamento de Leonie com a menina parecia de namorado, como podemos ver no trecho do capítulo XI da obra “[...] *sem se descuidar um instante da rapariga, tinha para ela extremas solitudes de namorado; levava-lhe a comida à boca, bebia do seu copo, apertava-lhe os dedos por baixo da mesa.*” (AZEVEDO, p.68, 1998)

O autor introduz com essas personagens o lesbianismo, onde mais adiante na obra Leonie matem relações sexuais com pombinha, mesmo contra a vontade da menina, mas tarde influência a menina a vida na prostituição e se tornam amigas e cocotes do novo bordel. Pombinha depois de iniciada nessa vida, passa a ter simpatia por Senhorinha, filha de dona Piedade e do Jerônimo. Ao ter com a

moçoila o início da relação que teve com Léonie, tornara-se o seu reflexo e assim como lhe foi feito.

A vida das personagens femininas desta obra é bem parecida com a de hoje em dia, pois há muitas situações que ainda presenciemos nos dias de hoje, como no caso de mulheres que não queriam casar como Rita Baiana, entretanto eram vistas como mulheres perdidas, indignas e perigosas por não servirem de bom exemplo para as “moças de família”.

Diante do exposto notamos que nas obras Lisistrata e O cortiço, há uma variedade de personagens femininas, que são retratadas conforme representação da mulher na sociedade, e que a criação das personagens não surge apenas do imagético dos autores, mas da influência do meio em que os escritores estão inseridos. Tanto Aristófanes quanto Aluísio, buscam observar e analisar a realidade da sociedade a qual pertencem. Notamos que existe semelhanças na criação das personagens de ambos os autores, pois na criação da imagem feminina eles buscam representar seres sociais, dotadas de capacidade intelectual, vocação sexual própria e indivíduos ativos na sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Autor Clássico

M. G. Kury (2002). **Aristófanes. Lisístrata ou a greve do sexo**. Rio de Janeiro: L & M Pocket.

Autores Modernos

A. Azevedo (1998). **O Cortiço**. São Paulo: Ática.

P. Grimal (1978). **O teatro antigo**. São Paulo. Martins Fontes.

H. R. Jauss (1979). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Trad. L. C. Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

J. Montello (1963). **Aluísio Azevedo**. Rio de Janeiro: Livraria Agir.

G. Murray (1968). **Aristophanes: a study**. Oxford. Clarendon Press.

J. Nicola (1993). **Literatura brasileira: das origens aos nossos dias**. São Paulo: Scipione.

D. Proença Filho (2004). **Estilos de época na literatura**. São Paulo: Ática.

R. Zilberman (2011). **Estética da recepção e História da Literatura**. São Paulo: Editora Ática.



DA GRÉCIA À AMAZÔNIA: AS NARRATIVAS DE ODISSEU E DE KÃWÉRA - SEMELHANÇAS E CONTRASTES

Patricia Christina dos Reis [UEA]

Resumo: *Este artigo propõe uma comparação entre dois personagens mitológicos distintos: Odisseu, na Grécia antiga e Kãwéra, na Amazônia brasileira. Seu objetivo é aproximar dois personagens separados pelo tempo e espaço, comparando elementos das narrativas em que estes personagens se inserem. Os resultados nos levam a uma reflexão final sobre o caráter normativo e pedagógico dos mitos que, embora criados em dois contextos diferentes, revelam semelhanças nas mensagens que transmitem.*

Palavras-chave: Mitologia. Grécia. Deuses. Literatura. Amazônia.

AS DUAS NARRATIVAS

As narrativas de Odisseu e de Kãwéra retratam dois mundos imensamente diferentes. Uma é o retrato da antiguidade Greco clássica, a outra pertence ao mundo fantástico da mitologia amazonense. Tanto a narrativa grega, quanto a amazonense retratam os modos de vida das respectivas sociedades. Odisseu junto à nobreza aristocrática grega e sua cultura, e Kãwéra junto à comunidade ribeirinha, nos seus costumes e tradições. Ao contrário da vida da nobreza aristocrática grega, que tinha a posse de bens como tradição, os indígenas e os caboclos ribeirinhos fazem parte de um segmento social, em que as maiores riquezas estão na natureza que os cercam.

Antes de contrastarmos as narrativas, é importante apresentarmos um breve enredo da epopeia grega, seguido por um resumo da história de Kãwéra. Em poucas palavras, Aristóteles (2003) resume a história de Odisseu:

De facto, breve é o argumento da Odisséia: um homem vagueou muitos anos por terras estranhas, sempre sob a vigilância [adversa] de Posídon e solitário; entretanto, em casa, os pretendentes de sua mulher lhe consomem

os bens e arma traições ao filho, mas, finalmente, regressa à pátria e, depois de se dar a reconhecer a algumas pessoas, assalta os adversários e enfim se salva, destruindo os inimigos (ARISTÓTELES, 2003, pg. 128).

Esse é o núcleo da história. A ele vão se adicionando episódios que fazem da Odisseia uma longa epopeia. Se por um lado a narrativa grega descreve terras distantes, pelas quais vagueia seu personagem, por outro lado, a narrativa amazonense tem como cenário selvas e rios, em meio à Floresta Amazônica. A história de Kãwéra aparece como parte da tradição oral e representa o insólito na literatura amazonense. O personagem aparece no imaginário coletivo e, como muitas figuras lendárias brasileiras, assustam a população, causam terror e medo. Trata-se de uma figura popularmente conhecida pela população amazonense, tendo até mesmo sido tema de toada no festival folclórico da cidade de Parintins, no interior do estado.

A história começa com um homem que sai para caçar, e que resolve enfrentar um ser desconhecido que lhe aparece. Este ser, que pertencia ao grupo dos Kãwera, ficou furioso com o comportamento do caçador e ameaçou fazer dele um novo membro do grupo. Assim ele é transformado em um Kãwéra, um ser alado, parecido com um grande morcego, e passa a habitar a floresta:

— Não! Você me desafiou, agora não tem perdão. Eu lhe dei uma última chance e você não aceitou. Agente as consequências. Por ter desafiado um Kãwéra, você será castigado.(...)
Muito tempo voaram até que, finalmente, chegaram à casa do Kãwéra. Um lugar escuro e sombrio. Desceram. O bicho jogou o rapaz no chão e falou:
— Olhe ao seu redor e me diga o que está vendo.(...)
— Vejo cadáveres.
— Esse cadáveres são de pessoas teimosas, iguais a você, que me

desafiaram. (YAMÃ, 2012, pg. 16)

Pelo seu ar sombrio, a descrição acima nos remete a ideia de inferno da Grécia antiga, mesmo tratando-se de dois conceitos diferentes. *Na mitologia grega e romana, os infernos são os lugares subterrâneos para onde descem as almas depois da morte a fim de serem julgadas, e receber o castigo dos seus crimes ou a recompensa das boas ações* (COMMELIN, 1997, pg. 157). Na narrativa de Kãwéra, a cena de cadáveres no lugar assustador representa o fim daquelas pessoas que não souberam se comportar, que foram teimosas a ponto de serem castigadas.

O fim da vida como punição é uma crença que domina a sociedade há milhares de anos. Há aqueles que temem a morte acreditando ser ela uma forma de castigo pelos pecados cometidos na vida mundana. A ideia do local para onde os mortos vão varia de acordo com os diferentes imaginários coletivos. É curioso notar como os povos da antiguidade de fato percebiam o inferno como um local real, físico, ligado ao seu território:

Esses lugares subterrâneos, situados a uma profundidade incomensurável em baixo da Grécia e da Itália, estendiam-se até os extremos confins do mundo então conhecido; e assim como a Terra era cercada pelo Rio Oceano, eram eles circunscritos e limitados pelo reino da Noite. Acreditavam os gregos que a sua entrada estava situada nos oantros vizinhos do Cabo Tenaro, ao sul do Peloponeso; os romanos supunham que havia outras entradas mais perto deles, como, por exemplo, os abismos do Lago Averno, as grotas vizinhas de Cumas. (COMMELIN, 1997, pg. 157)

Percebe-se que há controvérsias entre os gregos e romanos em relação às reais entradas para o inferno. Porém a crença na existência de uma entrada física para o reino dos mortos é comum aos dois povos. Na mitologia grega o inferno recebe o nome de Hades e é para lá que vão as almas, boas ou más, governadas pelo deus Hades e guiadas por Hermes.

Ao contrário do que acontece no submundo greco-romano, o local onde Kãwéra reúne os corpos mortos não é habitado por seres superiores. Trata-se de um local onde ficam os corpos físicos, cadáveres, sem nenhuma alusão à travessia entre mundos, à transição entre planos ou à espiritualidade. Esse é um dos contrastes entre as

duas narrativas que, além de terem ambientes diferentes como cenário, se diferem pela forma como os mortos são transportados, destacando dois patamares: o físico e o espiritual. A história amazonense descreve corpos jogados em um lugar escuro e sombrio, enquanto a história grega descreve a transição de almas guiadas por deuses.

O FINAL DA HISTÓRIA

Ao final da narrativa grega, Odisseu tem um final feliz. Kãwéra, ao contrário, nunca mais volta a ter a vida que tinha. Ele é fadado a viver distante de sua família pelo resto de sua vida:

— Agora você é um dos meus. Aproveite a nova vida de Kãwéra! (...)

E o rapaz, que já não era gente, foi voando.

Até hoje, ele guarda o lugar sagrado como se fosse a sua vida. Dizem os caçadores que, de tempos em tempos, podem vê-lo sobrevoando aquele local que daí em diante, passou a ser chamado o lugar do Kãwéra. (YAMÃ, 2012, pg. 17)

O castigo dado a Kãwéra foi mais severo que o castigo dado a Odisseu. Embora Odisseu tenha ficado durante anos distante de sua família e de sua pátria e tenha nesse período perdido sua mãe, no final existe o reencontro e a ordem é reestabelecida. Ao contrário, Kãwéra nunca mais voltou para casa.

Os dois personagens que aqui analisamos tiveram que, em algum momento da história, assumir a responsabilidade pelos seus atos. Odisseu, por sua astúcia, é castigado. Kãwéra, por sua desobediência, também o é. A história de Odisseu nos leva a compreender como os deuses atuam nas obras da antiguidade clássica. No contexto dos personagens mitológicos, toda desobediência deve ser punida, mesmo trazendo benefícios a coletividades (KRUGER, 2011, pg. 37). O mito de Prometeu é um exemplo, no qual Prometeu, por suas astúcias, foi por Zeus castigado. Assim, afirmamos que, no mundo mitológico onde reinam os deuses é recomendável não irritar os seres superiores. Para Kitto (1990) é importante conservar boas relações com eles, ter respeito e oferecer sacrifícios na forma prescrita, pois qualquer irregularidade poderá irritá-los.

Por ter irritado Zeus, Odisseu passou anos sendo, de certa forma, por ele controlado. As formas de controlar o comportamento humano presentes na *Odisseia* nos levam a questionar as intenções de Homero ao apresentar, de certa forma, o mecanismo das hierarquias aos membros da sociedade grega. Teria Homero, como o “Educador da Grécia” que foi, de fato intencionado algo além do literário? Pretendeu ele transmitir uma mensagem de ordem e obediência aos seus compatriotas? Segundo Jaeger, *o mito serve sempre de estância normativa para a qual apela o orador. Há no seu âmago alguma coisa que tem validade universal* (JAEGER, 2001, pg. 67). Essa é uma questão como a qual finalizamos este artigo e que fica como reflexão sobre o caráter normativo e pedagógico do mito. Da mesma forma que a narrativa grega estabelece normas de comportamento e conduta, não poderíamos afirmar que há na narrativa amazonense o mesmo tom moralizante?

Se há, certamente não é por acaso. Acreditamos que a literatura amazonense apresenta traços da literatura clássica e as narrativas mitológicas são exemplos dessa influência. Como defende Grizoste (2015) a própria obra *Os Timbiras* de Gonçalves Dias ilustra a influência dos clássicos na literatura brasileira. Em relação aos mitos, estes revelam crenças que foram transportadas para o Novo Mundo e que com o passar dos anos foram recebendo novas versões, foram sendo adaptadas a novas realidades, a novos tempos. Cabe aos pesquisadores interessados em estudos comparados destacar essas relações (ou oposições), seja na literatura, na música, na pintura e outras artes. Este artigo representa uma pequena contribuição para este universo de descobertas que podem ser feitas ao se estudar a literatura amazonense, estabelecendo ligações com obras clássicas. Há algo da *Odisseia* na história de Kãwéra. Outros podem perceber elementos de outras narrativas gregas e romanas no mesmo mito amazônico. Existe uma variedade de possibilidades. O importante é abrir os horizontes para a leitura, deixar que diálogos sejam estabelecidos entre o moderno e o antigo, o nacional e o estrangeiro, o dito e o não dito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Autores Clássicos

E. Sousa (2003) **Aristóteles. Poética**, Lisboa: INCM.

O. Mendes (2002) **Homero. Odisséia**, São Paulo: Martin Claret.

Autores Modernos

J. M. Castro (1990) **Kitto, Os Gregos**, Coimbra: Armênio Amado, pg. 323-338.

W. F. Grizoste (2015). **Os Timbiras: os paradoxos antiépicos da Ilíada Brasileira. Uma Encida Brasileira?** Saarbrucken: Nova Edições Acadêmicas.

M. F. Kruger (2011), **Amazônia: mito e literatura**. 3ª edição. Manaus: Editora Valer.

T. Lopes (1997) **Commelin, Nova mitologia grega e romana**, Belo Horizonte: Editora Itatiaia.

A. M. Parreira (2001) **Jaeger, A formação do homem grego**, São Paulo: Martins Fontes, pg. 21-83.

Y. Yamã (2012) **Contos da Floresta**. São Paulo: Peirópolis.



ICAMIABAS-A PROLE DE PENTESILEIA

Alexandre Lira Sá [UEA]

Orientador: Weberson Grizoste [UEA]

Resumo: Neste artigo, de natureza qualitativa, faz-se um estudo referente às relações mitológicas das Icamíabas para com as Amazonas guerreiras da Antiguidade Clássica quando, segundo relatos, formaram um grupo de mulheres arqueiras e independentes longe do domínio patriarcal. No caso das Icamíabas, por volta do século XVI, ouviam-se relatos de destemidas índias guerreiras que habitavam comunidades em regiões de difícil acesso; e que também eram mulheres independentes, bastante parecidas com as Amazonas gregas como bem comparou o explorador espanhol Francisco de Orellana, ao realizar sua expedição pela América do Sul. Tem-se como objetivo ressaltar os legados da cultura greco-romana à cultura brasileira, especialmente os que são manifestados em solo parintinense. Os dados apresentados e discutidos no presente trabalho são resultados de uma pesquisa bibliográfica conforme aponta a trajetória histórica das mulheres guerreiras. Com base nisso, são expostas as análises feitas por Sampaio (1974), Kury (2008), Commelin (2011), entre outros autores que retratam a temática apresentada.

Palavras-chave: Amazonas. Icamíabas. Pentesileia. Camila. Expedicionários.

INTRODUÇÃO

Através do estudo da mitologia passamos a refletir e a compreender as relações humanas; nesse estudo são analisadas as ligações que permeiam as histórias de deuses e heróis representados nas tradições culturais e religiosas de diversos povos. A mitologia greco-romana, por sua vez, tem sido a principal referência para refletirmos e compreendermos essas manifestações. Nesse propósito, ressaltamos a diversidade cultural amazônica e os legados deixados em solo parintinense. Essa estreita relação de manifestações culturais tem servido de base para algumas pesquisas, inclusive para esta, com o intuito de enfatizar as identidades ancestrais de um determinado povo, isto é, identificar suas raízes culturais e sociais.

Mitos e lendas surgem como histórias que procuram explicar os momentos primordiais da vida como também as relações entre os seres humanos. Muitos dos personagens mitológicos ou lendários possuem caracteres divinos, manifestados em ações sobrenaturais inimagináveis; como também há personagens de natureza humana que lhes são atribuídos valores heroicos, manifestados em atos corajosos nas grandes batalhas a que foram submetidos, vale destacar heróis como Hércules e Aquiles e heroínas como Pentesileia e Camila.

É nessa perspectiva de grandes heróis, ou melhor, de heroínas que esta pesquisa tem fundamento: trata-se, portanto, das Icamiabas e das Amazonas da Antiguidade, as mulheres guerreiras. Quando o espanhol Francisco de Orellana realizava sua expedição por um desconhecido e grandioso rio, o qual hoje conhecemos por Amazonas em virtude desse acontecimento, ele se deparou com as avassaladoras índias guerreiras e, de imediato, fora feita a associação com as famosas Amazonas gregas conforme destacam os relatos do cronista dessa expedição, Frei Gaspar de Carvajal. As mulheres guerreiras de Homero e Virgílio assim como as Icamiabas, destacam-se igualmente em aspectos que partem da feminilidade até as grandes atuações nas batalhas contra os inimigos do sexo oposto.

Nesse propósito, vamos analisar a historicidade e a trajetória heroica dessas formidáveis personagens e, sobretudo, apontar suas principais características e ideologias de vida. A primeira parte da pesquisa é voltada somente aos estudos das Amazonas da Antiguidade, pois foram as primeiras a guerrear contra uma multidão

de homens tomados pelo poder; no segundo momento, será possível perceber as influências culturais manifestadas em Parintins, a partir das análises incutidas no retrato das mulheres dominadoras das matas, as Icamiabas. Desse modo, não seria possível retratar a história das Icamiabas sem se deslocar ao universo da rainha Penteseleia e de todo seu exército de mulheres guerreiras.

AS AMAZONAS DA ANTIGUIDADE

Conforme Sampaio (1974, p. 187), *a existência das mulheres guerreiras, amazonas, é um legado dos gregos da mais alta antiguidade*. Falava-se nessas temíveis guerreiras por volta do século VIII. Em uma época onde reinava o patriarcado e o poder absoluto dos homens, um conjunto de mulheres, ao que tudo indica, não concordando com tamanha desigualdade e subordinação, formaram uma sociedade habitada apenas por mulheres e passaram a viver segundo os seus próprios costumes e suas próprias regras. De acordo com os estudos de Kury (2008), as amazonas descendiam de Ares, o deus da guerra, e da ninfa Harmonia. As suas dominações centravam-se ao norte da Europa, conforme as fontes localizavam-se variavelmente na Trácia, nos contrafortes do Cáucaso ou na Cítia meridional (na margem esquerda do atual Danúbio). As dominações territoriais das amazonas eram em regiões mais isoladas distantes dos regimes patriarcais. Uma vez independentes, as mulheres guerreiras mantinham uma estrutura social singular para a sobrevivência e organização do grupo nas guerras. Commelin (2011, p. 220), além de retratar o projeto de vida das amazonas, procura priorizar a preocupação estética dessas mulheres:

Essas mulheres guerreiras viviam só dos saques e dos produtos de sua caça. Vestiam-se de peles de animais selvagens; sua roupa, presa ao ombro esquerdo e caindo até o joelho, deixava descoberto toda a parte direita do corpo. Seu armamento se compunha de um arco, de uma aljava guarnecida de flechas ou dardos, e de um machado. Seu escudo tinha a forma de um crescente e cerca de um pé e meio de diâmetro. Na guerra, sua rainha usava um corpete formado de pequenas escamas de ferro, preso com um cinto; todas tinham um capacete ornado de plumas, mais ou menos brilhantes, insígnias

de sua posição hierárquica ou de sua dignidade. Estavam com frequência a cavalo, mas também combatiam a pé.

Com sentido exclusivamente feminista, cada uma dessas guerreiras seguia à risca a regra de não manter qualquer relação amorosa com o sexo oposto, exceto quando fosse decretado a visita de alguns desses homens. Por isso, uma vez por ano, recebiam as ilustres visitas dos aventureiros com o intuito da reprodução. Segundo contam os historiadores, após a reprodução, as Amazonas cuidavam apenas das meninas; os meninos, ao contrário, tinham o destino traçado pela própria sorte ou até mesmo pela morte, isto é, quando eram impiedosamente sacrificados. Enquanto crianças, as meninas já eram preparadas para se tornarem grandes Amazonas: aprendiam a usar as ferramentas de guerra, a montar a cavalo e, sobretudo, seguir as ideologias impostas pelo grupo. Tais relatos afirmavam que *as Amazonas removiam um dos seios das meninas para facilitar o uso do arco e da lança pelas mesmas* (KURY, 2008, p. 27) e, segundo consta nas análises de Sampaio (1974, p. 195), *a operação era feita quando as meninas alcançavam oito anos de idade, quando era mergulhado um metal aquecido na carne do peito direito. O seio cresceria então, mas atrofiado e insensível, o que facilitaria o manejo do arco*. Desse modo, estariam super dispostas a viverem os desafios de uma verdadeira amazona guerreira. Tal acontecimento se revela na origem do nome “Amazonas”, do grego “amazón” que quer dizer “sem seio”.

Poetas como Homero e Virgílio várias vezes mencionaram e destacaram ilustres personagens femininas, mulheres guerreiras que se tornaram imortais na memória mundial. Dentre as mais célebres figuras femininas está Pentesileia, considerada a rainha de um exército de mulheres guerreiras. A rainha das Amazonas é quem comandava e seguia a frente de toda a tropa durante as batalhas, intimidando os inimigos com toda a valentia e bravura de uma nobre guerreira. Uma das passagens mais emblemáticas de Pentesileia foi na Guerra de Tróia quando foi convidada a lutar ao lado de Príamo contra os gregos. O rei de Tróia convocara diversos guerreiros para essa batalha épica narrada exclusivamente por Homero na *Odisseia*. A rainha das Amazonas, portanto, impressiona ao chegar ao território troiano à frente de um contingente de mulheres guerreiras pronto para o combate:

Todas as autoridades afirmam sua bravura e o terrível

efeito do seu grito de guerra. Penteseleia matou muitos dos mais bravos guerreiros, mas afinal foi morta por Aquiles. Quando, porém, o herói se debruçou sobre o cadáver da inimiga e contemplou sua beleza e mocidade, lamentou amargamente a vitória (BULFINCH, 2015, p. 221).

Durante a guerra, a grande guerreira mostrou-se firme e confiante em todos os seus atos, matando muitos dos seus inimigos mas, como vimos *foi vencida e morreu, como as outras que a haviam seguido: Clonia, Bremusa, Evandra, Thermordossa, Derione, Alcibia, Derimachia e mais quatro* (SAMPAIO, 1974, p. 191). Penteseleia simplesmente cumpriu com seu papel de rainha das amazonas e não teve medo em nenhum momento ao enfrentar “invencíveis” guerreiros. Na sua trajetória de luta e força, ficou registrada como uma das mais aguerridas mulheres da cultura grega. A morte da guerreira não representa um fracasso na história das amazonas, mas demonstra o quanto ela foi destemida e persistente nos grandes combates, transformando-se numa espécie de heroína perante todas as mulheres da Grécia e numa lenda que o mundo conhece.

Na epopeia *Eneida* de Virgílio, observamos a passagem impactante de uma jovem guerreira, a bela amazona Camila. Ela era uma espécie de amazona itálica e considerada a rainha dos Volscos. Nos cantos virgilianos, Camila assume um dos papéis centrais e mais influentes quando se junta à tropa de Turno, assim como descreve Bulfinch (2015, p. 269), *Camila, favorita de Diana, caçadora e guerreira, à feição das amazonas, chegou com seu bando de cavaleiros e alguns soldados de seu próprio sexo para se colocar ao lado de Turno*. A imagem e personalidade da jovem guerreira chamava a atenção de mulheres e rapazes, pois além de destemida preocupava-se em estar bem apresentável durante as preparações para o combate conforme os padrões femininos:

A aparição de Camila, ao terminar o catálogo das forças aliadas a Turno, é tão esplendente que causa assombro às mulheres e aos jovens que contemplam com admiração o seu manto de púrpura, descaído pelas costas, a fíbula de ouro a adornar-lhe os cabelos e o seu porte altivo no comando das tropas (TORRÃO, 1993, p. 5-6).

A virgem guerreira, filha de Métabo, é retratada como uma

mulher que está acima dos estereótipos concebidos ao seu gênero, isto é, Camila quebra a imagem de uma classe reprimida e inferior ao patriarcado e corrompe os valores de toda uma sociedade moralista. O ápice de ousadia da célebre guerreira é retratado nas grandes guerras como, por exemplo, no confronto dos rútuos e troianos, uma vez que *é no combate que esta figura vai receber maior lustre (ibidem, p. 6)*. A atuação de Camila na guerra em favor dos rútuos é impressionante: a jovem guerreira demonstra força e habilidades que superam os ataques de muitos jovens guerreiros da tropa de Eneias. Ela mostra-se imbatível a cada golpe e a cada lança que dispara em busca de uma vítima.

Assim como Pentesileia, a virgem guerreira também é atingida, ou seja, tem o destino marcado por um golpe mortal durante o combate:

Afinal, um etrusco chamado Aruno, que a observava há muito tempo, procurando uma ocasião propícia, viu-a perseguindo um inimigo fugitivo, cuja esplêndida couraça oferecia uma presa tentadora. Atenta apenas à perseguição, a virgem não percebeu o perigo que corria, e o dardo de Aruno atingiu-a e feriu-a mortalmente. Caiu e deu o último suspiro nos braços das donzelas que a acompanhavam (BULFINCH, 2015, p. 276).

A personagem Camila é, portanto, um dos principais nomes retratados e lembrados na história pelo fato de representar a força da mulher, a capacidade de combater e, sobretudo, pelo espírito de liderança ao comandar um exército constituído por homens e mulheres.

Após relatarem grandes acontecimentos em vista dos feitos heroicos das Amazonas guerreiras da Antiguidade Clássica, outros inúmeros relatos foram se formando ao longo do tempo, em diferentes continentes, envolvendo a existência de mulheres guerreiras que pensavam e agiam de modo semelhante ao das Amazonas.

AS ICAMIABAS

A lenda das Icamiabas remonta ao mito das Amazonas da Antiguidade. Quando começaram as primeiras navegações exploratórias pelos vales do rio Amazonas a partir do século XVI, surgiram inúmeros relatos de acontecimentos inusitados durante as

viagens: o encontro com mulheres guerreiras, por exemplo, chamara a atenção dos exploradores espanhóis.

Como sabemos, vários expedicionários estiveram pelas regiões do rio Amazonas e um dos mais destacados exploradores foi Francisco de Orellana que, em torno de 1542 percorreu a extensão do grandioso rio. Gaspar de Carvajal, cronista da expedição de Orellana, relata o histórico encontro com uma tribo de índias guerreiras, descrevendo as características e peculiaridades daquelas belas mulheres, destacando a dura luta que travaram contra os invasores:

Estas mulheres são muito alvas e altas, com o cabelo muito comprido, entrançado e enrolado na cabeça. São muito membrudas e andam nuas em pelo, tapadas as suas vergonhas, com os seus arcos e flechas na mão, fazendo tanta guerra como dez índios. E em verdade houve uma destas mulheres que meteu um palmo de flecha por um dos bergantins, e as outras um pouco menos, de modo que os nossos bergantins pareciam porco espinho.

Voltando ao nosso propósito e combate, foi Nosso Senhor servido das forças e coragem dos nossos companheiros, que mataram sete ou oito destas amazonas, razão pela qual os índios afrouxaram e foram vencidos e desbaratados, com farto dano de suas pessoas (CARVAJAL *Apud* KRÜGER, 2011, p. 214).

Os expedicionários ficaram admirados com tamanha bravura daquelas mulheres: suas habilidades com os arcos e as flechas eram surpreendentes e suas formas de guerrear se igualavam às dos índios ferozes. As descrições físicas das grandes guerreiras não passaram despercebidas aos olhos dos espanhóis, uma vez que se tratava de uma espécie de mulheres jamais vistas por eles. Esse encontro com as Icamiabas fez com que Orellana se lembrasse das mulheres guerreiras da Antiguidade e, por isso, resolveu denominá-las de Amazonas.

O termo “icamiabas” que quer dizer “mulheres sem marido”, era usado pelos índios para se referir às mulheres guerreiras e independentes que viviam em aldeias separadas e que mantinham uma estrutura social específica conforme suas ideologias de vida. A aproximação dos exploradores deixa claro que as nativas não permitiam a presença de homens em seus territórios e, por conta

disso, reagiam violentamente com suas flechas arrojadas nas embarcações dos viajantes. Gonzalo Pizarro também sofreu as consequências ao ultrapassar as fronteiras demarcadas pelas Icamiabas. Da mesma época de Orellana e às ordens da coroa espanhola, o explorador partiu em mais uma missão em busca de novas terras e novas riquezas. Durante as suas viagens houve muitas descobertas e grandes acontecimentos, dentre os quais destacam-se o encontro desagradável com índios ferozes e, logo em seguida, com a ilustre presença de mulheres guerreiras enfurecidas com a invasão dos expedicionários espanhóis:

Na sua tropa e dilatada viagem encontrou Pizarro vários obstáculos, e não foram os menores a imensidade de selvagens tapuias, que por vezes o assaltaram nos seus arraiaes, e ainda pretendiam impedir a navegação? Além dos mais lhe disputaram, a navegação e a viagem um exército de mulheres, que pelas alturas do Rio Trombetas lhe saíram ao encontro em inumeráveis canoinhas, feitas de cascas de árvores, jogando com destreza os seus arcos, e flechas, e pelejando com ânimo varonil; e posto que cederam as bocas de fogo dos arcabuzes, as que puderam escapar com vida, contudo mereceram por guerreiras o nome de Amazonas, com que os espanhóis as apelidaram, por serem em tudo semelhantes as antigas Amazonas do que fala Virgílio (DANIEL, 1976, p. 32).

Pizarro destaca o surgimento de mulheres guerreiras frente às suas embarcações disparando flechas e mais flechas contra ele e seus companheiros de viagem. É visível o nível de ousadia e bravura das Icamiabas durante o encontro com a tripulação de Pizarro assim como de Orellana. Equivalentes às Amazonas, muitas das suas guerreiras acabavam sendo mortas nos combates, como vimos no caso de Camila e Penteseleia. Notadamente, o espírito de superioridade estava inserido nos próprios discursos dos poetas e historiadores que narravam as aventuras dessas mulheres guerreiras:

Para Carvajal, mesmo com toda essa coragem e destreza, as “amazonas” eram inferiores aos espanhóis na arte da guerra. Embora cansados, famintos e feridos, os espanhóis dispunham de armas de fogo e contavam,

na visão do cronista, com outra grande poderosa arma, a superioridade da sua religião, o cristianismo, fazendo-os representantes de Deus naquelas paragens dos povos bárbaros, e que não os desampara (UGARTE, 2003, p. 13).

O sentimento ideológico acerca do mercantilismo e do cristianismo é nítido nos relatos dos viajantes durante a passagem pelo então desconhecido rio Amazonas. Mas, quando analisamos o possível encontro desses exploradores com mulheres guerreiras percebemos uma outra importante ideologia, o patriarcalismo. Por que será que importantes guerreiras eram mortas após desafiarem grandes guerreiros? Como relatam os historiadores, a “desobediência” contra o regime patriarcal geraria negativas consequências às mulheres que se destinavam a guerrear, pois, segundo eles, não seria possível mudar a ordem natural dos homens, a de superioridade, ou seja, as mulheres sempre seriam inferiores aos homens em todos os sentidos. Tais relatos desprestigiam a ousadia e a força tanto das Amazonas como das Icamiabas, ao imporem limites nas ações dessas grandes heroínas.

Em *Macunaíma*, Mário de Andrade destaca a figura das Icamiabas nas passagens em que o personagem Macunaíma, um indígena, chega a manter contato com algumas dessas belas mulheres, contato esse meramente sexual. Do mesmo modo que as Amazonas, as Icamiabas não deixavam de manter suas relações sexuais. Segundo os historiadores, embora não tivessem marido, uma vez por ano no lago Yaci Uaruá (Espelho da Lua), realizavam um ritual amoroso com o intuito de garantir novas descendentes, isto é, novas meninas que formassem uma geração de mulheres guerreiras. Sob a bênção da deusa Yaci, a mãe-lua, as belas guerreiras se juntavam aos índios Guacaris e ali acasalavam. Após a reprodução, as Icamiabas, como era de praxe, permaneciam apenas com as meninas entre elas, enquanto que os meninos eram entregues aos pais. Nessa sociedade, as meninas também eram influenciadas a aprender a executar algumas funções para se tornarem de fato verdadeiras índias guerreiras como, por exemplo, a utilizar os instrumentos de luta e de caça. No mito das Amazonas gregas, há versões em que as meninas passavam por um processo de remoção de um dos seios. Porém, isso não está explícito na lenda das Icamiabas, pois, *a versão mais aceita era que elas atavam o seio*

direito com uma faixa, parecendo assim que não tinham um dos seios, conforme explica a historiadora Rosane Volpato.

O encontro dos espanhóis com as Icamiabas não foi de maneira nenhuma acidental, do mesmo modo como ocorrera no “descobrimto” do Brasil pelos portugueses: os expedicionários já teriam como propósito encontrar as tais mulheres guerreiras. Portanto, com as navegações realizadas por entre os vales do rio Amazonas e, em seguida, com o desagradável encontro com uma tribo de índias arqueiras, *os aventureiros tiveram confirmadas as informações que haviam recebido muito antes sobre um grande poder naquela zona, exercido pelas mulheres-guerreiras que, pelo jeito, não toleravam intrusos pelas proximidades...*(SAMPAIO, 1974, p. 21). Em todos os casos, os expedicionários referenciavam-nas às Amazonas e optaram por assim denominá-las. Desse modo, seriam as Icamiabas uma espécie de Amazonas guerreiras? Segundo os viajantes, tal denominação não contraria a ideia de que as índias guerreiras pertenceriam de fato a uma geração de Amazonas, criaturas da rainha Pentésilcia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao atravessarmos fronteiras e voltarmos no tempo, passamos a descobrir um pouco das nossas origens e das nossas identidades. Então, durante todo o percurso de estudos referentes ao conteúdo histórico e mitológico das mulheres guerreiras, Amazonas e Icamiabas, foi possível compreendermos não somente os fatores que ligam uma história com a outra mas, principalmente, foi uma forma de compreendermos as nossas raízes culturais e sociais.

Desse modo, é importante destacar que as tradições culturais dos caboclos parintinenses contêm um significado muito mais expressivo do que imaginamos, ou seja, as influências da cultura grega e romana marcam de alguma maneira grande parte das nossas manifestações culturais. A retratação das índias guerreiras nesta pesquisa é, portanto, uma das evidências mais concretas das heranças greco-romanas à Parintins assim que os expedicionários as denominaram amazonas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

T. Bulfinch, (2015). **O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis**. Trad. D. Jardim. Rio de Janeiro: Agir..

- G. Carvajal; A. Rojas; C. Acuña (1941). **Descobrimientos do rio das Amazonas**. Trad. anot. C. de Mello-Leitão. São Paulo; Rio de Janeiro; Recife; Porto Alegre: Ed. Nacional, p. 11-79.
- P. Commelin (2011). **Mitologia grega e romana**. Trad. E. Brandão. São Paulo: Editora WMF Fontes.
- J. Daniel (1976). **Tesouro descoberto no Rio Amazonas**. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional.
- M. Kury (2008). **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Zahar.
- M. F. Krüger (2011). **Amazônia: mito e leitura**. Manaus: Editora Valer.
- F. G. Sampaio (1974). **As Amazonas, a Tribo das Mulheres-Guerreiras**. São Paulo: Editora Aquarius.
- J. M. N. Torção (1993). **Camila, a virgem guerreira**. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- A. S. Ugarte (2003). “Margens míticas: A Amazônia no imaginário europeu do século XVI” in M. Del Priori; F. S. Gomes. **Os senhores dos rios: Amazônia, margens e histórias**. Rio de Janeiro: Elsevier.



OS RITOS NOS FESTIVAIS: ORIGENS E FORMAS

Alexandre Lira Sá [UEA]

Orientador: Weberson Grizoste [UEA]

Resumo: *Este ensaio trata das origens e das formas dos ritos nos Festivais Folclóricos de Parintins. Por isso partimos dos pressupostos e das noções do que são os ritos, ao mesmo tempo, que enfatizamos as origens dos rituais nas festividades greco-romanas. As referências à Parintins se dá mais precisamente na competição dos bois no Bumbódromo e nas encenações que ali são realizadas. Consideramos que o espetáculo que acontece na arena do Coliseu Parintinense faz parte de um legado dos tempos festivos da Antiguidade. Pesquisas relacionadas às festividades e aos ritos foram essenciais para o desenvolvimento do trabalho, citamos, por exemplo, Megale (2000), Santos (2010), Segalen (2002) e Dias (2009).*

Palavras-chave: Festivais. Ritos. Coliseu. Bumbódromo.

Os ritos manifestam-se a partir de qualquer forma de expressão artística, religiosa ou cultural. E assim passam a ocupar outros espaços em diferentes tempos como se houvesse uma

repetição dessas representações. De acordo com Dias (2009, p. 03), “O ato ritual parte da prática vivenciada para a teoria/interpretação. E isso faz dele sempre um símbolo a ser absorvido por novos indivíduos em novas épocas, sucessivamente”. Essas interpretações não ficam esquecidas na memória, pois de alguma maneira elas continuam sendo representadas por outras gerações descendentes ou não; ou se redefinem conforme os costumes de um determinado povo. “O rito, então, não é uma celebração fechada no tempo e no espaço, antes, porém, transcende as delimitações físicas dos locais onde acontecem” (*ibidem*, p. 02). As diversas manifestações ritualísticas mostraram-se fortalecidas na dança, na música, no teatro e nas festividades populares do Brasil, especialmente em Parintins.

Segundo Costa e Guilouski (2012, p. 02), “O rito é a poesia que o ser humano cria com o intuito de impressionar a divindade, os espíritos ou as forças da natureza e assim obter o seu favor”. Os ritos sagrados e os ritos profanos têm características divergentes mas se assemelham quanto às práticas e interações sociais. Para Eliade (2006, p. 81), “Há, por um lado, os intervalos de tempo sagrado, o tempo das festas (na sua grande maioria, festas periódicas); por outro lado, há o tempo profano, a duração temporal ordinária na qual se inscrevem os actos privados de significação religiosa”. A religião, de caráter sagrado, tem se tornado cada vez mais potente no mundo e conserva uma longa tradição de leis e regras que influenciam os fiéis a seguirem seus dogmas. Em contrapartida, tem-se os festivais populares que estão concentrados do lado profano da existência, mas que possuem uma identidade tradicional firmada em outras sociedades como na cultura greco-romana. Os jogos e as competições movimentavam as festividades dos povos no Mundo Antigo assim como hoje a competição de duas agremiações folclóricas que se encontram na arena do bumbódromo movimenta a cidade de Parintins.

Os ritos estão numa escala de performance de determinados valores culturais e sociais. São representações simbólicas que visam estabelecer aproximação do homem com o divino. Para Megale (2000, p. 72), “O rito representa um processo específico de comunicação com as forças sobrenaturais. É constituído por fórmulas, gestos ou sinais que possuem determinada significação”. E esses gestos e palavras estão vivas nas ações do próprio indivíduo em

variados meios do convívio social, uma vez que a interferência religiosa e cultural também é constante e predominante em territórios longínquos. Exemplo disso é que a cultura greco-romana transcendeu e ultrapassou o tempo e o espaço fazendo refletir seus valores e pensamentos, acrescentando e transformando outras sociedades.

As festividades iniciadas em Roma trouxeram um caráter novo para a vida em comunidade, pois passaram a dar um novo sentido para a passagem dos dias e para cada período do ano. Nas análises de Megale (*ibidem*, p. 64):

A origem das festas está no uso que se encontra em todos os grupos humanos, de dividir o tempo em fases distintas, havendo ritos especiais para marcar o dia que assinala a passagem de um período para outro. Assim, entre os povos primitivos as principais festas coincidem com o início da primavera, a colheita dos frutos e o fim dos trabalhos agrícolas.

Em Roma, a população festejava a abundância das suas plantações e isso acabou se solidificando na tradição da comunidade em forma de rito. A safra do plantio marcava um tempo de muitas festas para os romanos. A demarcação do tempo também se cumpria a partir dos trabalhos agrícolas, uma vez que os camponeses passaram a observar cada período do ano levando em consideração as fases do ciclo agrário. Segue a seguinte análise:

Apesar de suas diferentes origens, todas as populações que formavam o império tinham em comum a natureza agrária de suas sociedades. Essas sociedades antigas tinham uma noção de tempo cíclica, ou seja, o tempo seguia um movimento regular, em círculo, que se repetia periodicamente de maneira constante. Este não se desenrolava à parte do mundo dos homens, cada momento possuía um conteúdo preciso, específico e determinado. Sua cadência era ditada, e percebida, pelos ritmos da natureza, pela vida orgânica daquelas populações, de maneira que o calendário antigo espelhava a alternância das estações e dos trabalhos agrícolas relacionados a elas (SANTOS, 2010, p. 05).

A questão do tempo se cumpria conforme as sentenças divinas, logo “O tempo não era uma entidade abstrata, vazia. Ele

passou a ser visto como um dos domínios dos deuses, e entre estes e os homens havia uma relação constante, de modo que se acreditava que as ações humanas podiam intervir em suas mudanças, na medida em que agradassem ou não às divindades” (*ibidem*, p. 06). O conhecimento empírico foi a principal forma de se compreender o tempo e suas modificações. As noções humanas determinam o espaço social a partir do dinamismo natural. Os festivais celebrativos tornaram a vida social mais dinâmica e interativa. E as primeiras festividades eram variadas em comemoração à safra do plantio:

Logo no início do ano havia duas festividades, a *sementivae feriae* e a *paganicae*. Ambos eram festivais de sementeira, só diferiam no fato de que a primeira era comemorada na cidade de Roma e a segunda nos distritos rurais. Estas festas eram celebradas em Janeiro, pois, uma vez que o Império Romano situava-se no hemisfério Norte, é nessa época que o inverno começava a abrandar, e a terra se encontrava no período propício para o plantio das sementes. Não possuíam data fixa em decorrência da dependência do clima, e cabia aos pontífices anunciar a data da comemoração. Eram comemoradas uma vez, e novamente após sete dias (*ibidem*, p. 02).

As diversas festividades romanas eram celebrações em homenagem às divindades, pois eram elas as responsáveis pela fartura concedida ao povo. Para todo tipo de plantação havia uma divindade que levava os benefícios para uma boa sementeira e, a cada colheita, cerimônias eram organizadas em comemoração à abundância do alimento e, principalmente, homenagens às divindades não poderiam faltar. A *Floralia*, por exemplo, era uma festa em honra à deusa *Flora*, e que começava no final de abril e se estendia até o início de maio:

Flora era a deusa das plantas e das árvores, chamada por Ovídio de Mãe das Flores. Era considerada a potência da natureza que presidia a tudo que floresce, não só nos jardins, como nos campos. A *Floralia* era uma das festas mais populares de Roma. *Flora* era considerada também a mãe da primavera, deusa das flores e da fecundidade. Suas festas celebravam a chegada da primavera, o amor, a fertilidade, o mundo vegetal em sua conexão com os

homens, a juventude e o ciclo biológico humano. Seus rituais envolviam o ato de espalhar sementes pelo solo a fim de torná-lo fecundo (*ibidem*, pp. 2-3).

Nas pesquisas de Montalvão (2011), o autor cita outros importantes festivais romanos e suas principais características: *Cerialia*, *Consualia*: Reservas Alimentícias; *Equirria*, Festival de Marte: Celebração do Período da Guerra; *Ludi Romani*, *Ludi Plebi* (Consagrados a Júpiter): Vida em comunidade; *Matronalia*, Festival de Vênus: Cultos públicos ou domésticos relacionados à vida familiar; *Lemuria*, *Parentalia*: Culto dos mortos. As origens dos ritos nos festivais se configuram também a partir dos exemplos anteriormente destacados.

As festas religiosas exigiam que se cumprissem todos os ritos necessários conforme determinava a lei divina. As festas profanas seguem determinados ritos de acordo com as leis do homem, mas respeitando a tradição do antepassado. As festas na antiguidade surgiram como manifestação e valorização das ideologias dos grupos sócio-culturais:

A festa é um fato social, um ato coletivo, que constitui o momento e o espaço da celebração. Como ato coletivo, representa uma das ocasiões mais intensas de compartilhamento de experiências e produção de discursos e significados, é um espaço por meio do qual se veiculam as crenças e os valores do grupo, constituindo-se num momento de afirmação da identidade coletiva, e percepção de conscientização sobre o pertencimento a um determinado grupo (SANTOS, 2010, p. 11).

O momento festivo significa afirmar a identidade de cada indivíduo dentro da escala social. As crenças e os valores que são defendidos por vários grupos sociais representam sua forma de viver e interpretar o sentido da existência. O Compartilhamento desses ideais com o outro vem estabelecer comunicação e formar a coletividade necessária para o crescimento do grupo.

Para Dias (2009, p. 03), “um determinado rito observado em certo lugar pode ser (re)significado por novas observações fora dos modelos sociais em que nasceu, se desenvolveu e foi realizado durante um espaço de tempo...”. Outras sociedades, portanto, podem

sofrer influências ao longo do tempo com o aparecimento de novas práticas ritualísticas. As observações serão sujeitadas aos valores e conflitos de determinado grupo social e, assim, outros sentidos se formarão a cerca dos rituais.

O município de Parintins no Amazonas abriga uma importante manifestação cultural marcada pela rivalidade dos Bumbás Caprichoso e Garantido. O festival folclórico acontece uma vez por ano no mês de junho na arena do bumbódromo, o coliseu parintinense. Partindo desse pressuposto, supõe-se que o maior festival folclórico do Brasil seja uma manifestação explícita dos festivais romanos; e que o bumbódromo surge como uma representação do coliseu em Roma onde aconteciam as grandes competições.

No contexto dos duelos entre gladiadores, os combates eram cercados de rituais e de severas regras as quais visavam o equilíbrio da disputa, e a audiência era fundamental para a atuação dos gladiadores na arena, pois esta interação entre gladiadores e audiência estava fundamentada na técnica, na coragem, na habilidade e na destreza demonstrada pelos combatentes. Os gladiadores deveriam cativar o público e a audiência através de sua habilidade de lutadores, tornando as lutas mais emocionantes (MONTALVÃO, 2011, p. 07)

O duelo entre as duas nações não deixa de ser empolgante na época do festival: de um lado está a nação azul e branco (Caprichoso); e do outro a nação vermelha e branca (Garantido). A rivalidade que sustenta a originalidade da festa promove um grande espetáculo durante três noites. Os maiores gladiadores da arena são exatamente os bois, pois são eles os anfitriões da festa e os itens mais aguardados durante as apresentações. Os demais combates acontecem a partir do julgamento de outros itens individuais e coletivos. A briga é por uma apresentação excelente, é por uma nota máxima para cada quesito a ser analisado. A torcida faz parte dessa incansável luta em busca do troféu de campeão do festival.

Essas apresentações são marcadas por rituais surpreendentes, momentos os quais são observados as celebrações, as danças, os cantos e as encenações das personagens. São momentos marcantes que procuramos entender a história daquelas performances de

características indígenas. Os ritos não ficam parados em um único espaço ou em um único tempo, por isso que festividades como essa não são originalmente totêmicas. Há muitas interferências culturais que provocam uma mudança constante em lugares diferentes. E o legado que adquirimos estão nessas brincadeiras, na forma como encaramos uma disputa.

Segundo pesquisadores, o festival de Parintins tem essência religiosa, mas devido às diversas transformações que aconteceram no decorrer do tempo a festa acabou adquirindo outras formas a fim de manifestar a cultura local. Hoje, os bois da ilha procuram representar o lado sagrado nas apresentações de arena. Commelin (2011, p. 392) aponta em seus estudos que:

Na Grécia e em Roma, os jogos públicos tiveram desde a origem um caráter essencialmente religioso. Foram instituídos na Grécia nos tempos heróicos, seja para aplacar a cólera dos deuses, seja para obter seu favor ou agradecer seus benefícios. Na opinião dos povos, a divindade, tendo todas as nossas paixões, deixava-se desarmar ou conquistar pelo efeito do prazer e das diversões.

Na maioria das vezes os bumbás prestam homenagens aos santos padroeiros de Parintins; e seguem-se os rituais em procissão à chegada e saída dos santos venerados. A igreja tem buscado participar ao máximo desse momento festivo, pois é peça fundamental do cotidiano caboclo. Aquilo que é consagrado profano nem sempre vai ficar à margem daquilo que se considera sagrado. Pode-se muito bem fazer uma transição de um para o outro sem deixar os seus valores se comprometerem.

Nos estudos de Segalen (2002, p. 117), “Os ritos insistiram especialmente na recorrência das formas, estruturas ou sentidos. Eles insistiram especialmente nas recorrências das formas, necessárias para fortalecer uma moldura à experiência e para atribuir, à força de repetição, o esboço de uma linguagem de que todos compartilhem os símbolos”. É o que de fato os rituais nas festividades do Brasil procuram estabelecer quando se trata de impor uma concepção de linguagem conhecida para todos. Há muitas interpretações ou formas de ritos nos grupos sociais que insistem com que as pessoas se envolvam ou se convertam com base nos seus valores ideológicos; e

que ali se aprenda uma única linguagem. Para além dessa perspectiva, Costa e Guilouski (2012, p. 09) situam que, “os rituais indígenas não estão separados da vida cotidiana. Há diferentes elementos simbólicos, como danças, cantos, pintura no corpo, adornos, vestimentas de palha e de materiais diversos extraídos da natureza. Os rituais fundamentam toda a realidade e organização da comunidade”. As sociedades indígenas possuem um contato direto com os ritos, estabelecendo assim uma proximidade maior com o sobrenatural. É importante destacar que algumas das festas celebrativas indígenas se assemelham com as primeiras manifestações ritualísticas ocorridas em Roma:

As festas também são exemplos de rituais celebrativos e acontecem na época da colheita do milho, da mandioca, da caça e da pesca. Nestas festas, as variadas formas de pintura do corpo, os enfeites com penas, os cantos e as danças têm grande importância. As cores mais usadas são o vermelho, o preto e o branco, cujas tintas são extraídas do urucum, jenipapo, carvão, barro e calcário (*ibidem*, p. 10).

As festas em comemoração à colheita expressam muito bem as origens dos ritos romanos nas festividades sagradas e profanas, tais quais sofreram alterações ao longo do tempo, mas se adaptaram às novas formas de se pensar e fazer o rito. As crenças e valores das comunidades indígenas exercem muita influência sobre a realidade das sociedades não indígenas. Tomamos como dado específico o próprio festival folclórico de Parintins que tem característica inteiramente indígena, embora haja a importante presença do branco para o acontecimento da festa.

Para Santos (2010), a existência dos calendários era oficial na Roma Antiga, mas eram particulares e restritos aos nobres. Porém, o surgimento das festas revolucionou a estrutura social dos menos favorecidos, pois passaram a marcar o tempo conforme as datas festivas que se seguia; são elas que garantiram a repetição e atualização de ritos, enfim, as celebrações. Os rituais que são repetidos por várias gerações buscam fortalecer ou manter viva o sentido da manifestação. A ignorância humana torna-se ainda mais evidente ao observar determinados ritos de forma estranha, mas sem compreender o real sentido das ações. Para Turner (1974, p. 20), “(...)

uma coisa é observar as pessoas executando gestos estilizados e cantando canções enigmáticas que fazem parte da prática dos rituais, e outra é tentar alcançar a adequada compreensão do que os movimentos e as palavras significam para elas”. A partir dessas indagações, passamos encarar o rito como “uma configuração espaço-temporal específica, pelo recurso a uma série de objetos, por sistemas de linguagens e comportamentos específicos e por signos emblemáticos cujo sentido codificado constitui um dos bens comuns do grupo” (SEGALEN, 2002, p. 31).

A formação cultural dos povos atualmente tem origem relativa, pois os ritos que passaram por várias gerações são de caráter das religiões pagãs. Muitas das festividades populares tem essa relação com o que denominamos de profano:

a sociedade romana antiga, através de representações-interpretações, estabeleceu uma ordem que explicava o funcionamento da natureza através dos deuses, permitindo-lhe organizar uma maneira de controlar essa natureza, através de ritos e preces. Essas representações-interpretações, esses ritos e preces, ao serem reproduzidos, e passados de indivíduo para indivíduo, geração para geração, se consolidaram na tradição através das religiões pagãs, se tornando parte da cultura desta sociedade (SANTOS, 2010, p. 08).

Hoje o que se celebra no festival de Parintins tem característica bastante particular, mas o processo pelo qual se originou algumas das festas mais populares do Brasil deve-se às iniciativas dos povos menos abastados de Roma. Eles criaram as suas próprias ilusões e marcaram o próprio tempo ao ritmo da natureza. A representação do coliseu reflete na imagem do bumbódromo todas aquelas encenações de danças, música, teatro, lutas e jogos. Lima-Mesquitela, Martinez e Lopes Filho (1991) vêm salientar que os ritos têm como funções de manter a cultura integrada e estabelecer um elo com o passado dos indivíduos envolvidos, para que assim eles possam reviver algumas das principais experiências já vividas por seus antepassados. Sem a repetição das experiências, muitos significados podem ser esquecidos no decorrer do tempo. Ao se repetirem, mantêm e estabelecem uma coerência dentro da cultura e ao mesmo tempo ajudam-na a funcionar harmonicamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- P. Commelin (2011). **Mitologia grega e romana**. Trad. E. Brandão. São Paulo: Editora WMF Fontes.
- D. R. Costa; B. Guilouski (2012). “Ritos e Rituais”. **Anaid da II Jornada Interdisciplinar de Pesquisa em Teologia e Humanidades - Subjetivação Contemporânea e Religiosidade, Escola de Educação e Humanidades**. Curitiba. Pg. 91-109.
- P. R. Dias (2009). “Ritos e Rituais – vida, morte e marcas corporais: a importância desses símbolos para a sociedade”. **Vidya 2**, p. 71-86.
- M. Eliade (2006). **O sagrado e o Profano: a essência das religiões**. Trad. R. Fernandes. Lisboa: Livros do Brasil.
- A. Lima-Mesquitela, *Et Alii*, (1991). **Introdução à antropologia cultural**. Lisboa: Editorial Presença.
- N. B. Megale (2000). **Folclore Brasileiro**. Petrópolis: Vozes.
- S. M. Montalvão (2011). “Jogos de Gladiador como Rito Romano: das origens religiosas como celebração popular até seu caráter de entretenimento de massa”. *In Ciberteologia – Revista de Teologia e Cultura*, n. 50. pg. 27-42.
- C. B. Santos (2010). “As festas religiosas e a demarcação do tempo na Roma Antiga”. **Rev. Alétheia de Estudos sobre Antiguidade e Medievo 2**. Pg. 1-12.
- M. Segalen (2002). **Ritos e rituais contemporâneos**. Rio Janeiro: FGV.
- V. W. Turner (1974). **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. Trad. N. Campi de Castro. Petrópolis: Vozes.



PROMETEU E SUA INFLUÊNCIA EM A DERROTA DO MITO

Cássia Arianny Pimentel de Freitas [UEA]
Tadeu da Silva Macedo [UEA/FLUC]

Resumo: *Este artigo tem por objeto de análise e estudo o drama “A derrota do mito” de Tenório Telles representada através dos atos e ações do homem da atualidade, a qual faz intertextualidades de obras do Mundo Clássico, é uma dramaturgia elegíaca de desesperança, composto por personagens mitológicos que se explica a realidade dos humanos e que os cercam. E, neste preposto trabalhará a influência épica de Prometeu - Ésquilo para o teatro, sua simbologia, adaptações e apropriações tratada*

na referida obra que a ação dramática da narrativa não consiste na presentificação do narrador, mas na sua destituição. Assim é um efeito de tradução da vida, dos sentidos, dos dramas em face da sua realidade cotidiana, logo esta influência não faz destes poetas e dramaturgos menos originais, a obra que surge e aos que surgirá não se apresenta e nem apresentará como novidade absoluta.

Palavras-chave: Dramaturgia. Influência. Mito. Prometeu de Ésquilo. Mundo Clássico.

INTRODUÇÃO

O objeto de análise e estudo é o drama “A derrota do mito” de Tenório Telles, o qual utiliza vários personagens mitológicos e dentre estes, o épico Prometeu de Ésquilo, saber quais as influências, simbologia, adaptações e apropriações tratada na referida obra que a ação dramática da narrativa não consiste na presentificação do narrador, mas na sua destituição. Assim, Barbosa (2012) descreve quando um brasileiro se curva à beleza dos clássicos, utiliza-se de um procedimento harmônico e delicado, atento e diligente, porém sempre irreverente diante do passado.

Mas o que torna atraente A derrota do mito é a correspondência ao princípio da criação de Prometeu que ao furtar o fogo dos deuses foi penalizado e após milênios a libertação surgiu para ele, mas será que terminou por aí a sua trajetória? Será que abandonou os seres humanos? A resposta é: não! Ele percorre a viver livre, modesto e discreto, viajando por várias épocas nas intertextualidades presentes nesta obra com sua benevolência teimosia em prol dos homens, sendo o último guardião das fantasias e dos sonhos perdidos da humanidade que ainda insiste cegamente a busca incessante pelo poder. Poder este que levou gerações à perdição, ao declínio, ao conflito e à morte de inocentes ou não que viraram pó. E qual seria o propósito desta arte para os dias de hoje? Qual a influência dos personagens mitológicos sobre os homens, se nos transmitem alguma mensagem e se por acaso há efeito?

Em *A Poética* de Aristóteles trata da tragédia uma arte de imitar uma ação elevada e completa, dotada em extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes (p.1449b 20-26), e o enredo é a imitação da ação, isto é, a estruturação dos acontecimentos, demonstrando alguma coisa ou

exprimindo uma opinião (p.1450a 4-9). Além disso, sob os aspectos de Aristóteles, o *mythos* é o elemento mais recorrente em *A derrota do mito*, apresentando-se em complexo, a *peripeteia* em cada plano (possuindo entre uma e seis cenas por cada plano) e *anagnorisis* em alguns personagens.

METÁFORA DA DERROTA

A derrota do mito é o que se sugere um épico às avessas, porque narra todos os heroísmos como derrotas absolutas. É uma dramaturgia elegíaca de desesperança, composto por personagens mitológicos que explica a realidade dos humanos e o que os cercam. Cada personagem é um mito, porque explica-se, e há uma voz de julgamento de tudo que fomos enquanto espécie civilizatória.

A dramaturgia é uma das manifestações artísticas que está vinculado à realidade, uma transfiguração do real, sendo que

o poeta imita coisas a partir de três possibilidades: ou as representa como eram ou são, ou como os outros dizem que são e elas parecem ser, ou como elas deveriam ser. Essa norma evidencia a vinculação da *mimesis* com um referente exterior [...] A elocução com palavras estrangeiras e metáforas participam do processo como veículo de representação. (Araújo, 2011. p.77)

Em conceito Aristotélico, a definição da metáfora é como “a alma da poesia”, pois justamente construir bem uma metáfora é o mesmo que perceber as semelhanças, (p.1459b 5-8). A propósito que Halliwell denota transferência de uma palavra que pertence a outra coisa, ou do gênero para a espécie ou vice e versa, ou por analogia, é usado num sentido mais amplo do que na atualidade, (p.1457b 9-11). Sendo que há duas coisas opostas em torno da tragédia, a poesia e a prosa como imitações da vida, e somente as pessoas elevadas conseguem compreendê-la pela escritura, mas como toda a poética é imitativa, ao ser representada a poética realizar-se dando direito às camadas inferiores de compreender a arte poética, segundo Grizoste (2015).

A peça teatral analisada chama-nos atenção quanto aos problemas da humanidade, onde nossas ações refletem e não há como corrigir ou voltar ao tempo, sobre a brevidade da vida, a angústia do homem (questionando sobre sua existência), a busca pelo

poder, sendo este a decadência do homem, que o leva a loucura e a tragédia. Dessa forma a catarse deste teatro atua sobre a nossa fraqueza. Quanto a influência e recepção do épico que viriam a desempenhar um papel significativo, Jauss (1979) afirma que a origem do prazer da imitação pode não apenas derivar da admiração de uma técnica perfeita da imitação, como também do regozijo ante o reconhecimento da imagem original no imitado, o que justifica o prazer catártico.

O referido Prometeu excluído do mundo é o último guardião dos sonhos perdidos, numa conspiração contra o reinado do silêncio, do tédio e da morte, sobe ao monte onde está engaiolado um anjo que guarda a última candeia de fogo capaz de libertar a vida da escuridão, por sua vez o castigo de Prometeu é a perda dos sentidos. A loucura.

MITO DO ETERNO RETORNO

O conceito de mito não esteve desde sempre conotado com a ideia de mentira ou ficção. Sabendo disso, Ferreira (2012) exemplifica $\mu\acute{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ no começo por simplesmente ‘palavra’ (*Il. 9. 443*), ‘discurso’ (*Od. 1. 358*), ‘conversação’ (*Od. 4. 214*), ‘história/narrativa’ (*Od. 3. 94*), e nessas histórias podia ser verdadeira ou falsa, mas com tempo, o termo ficou associado apenas o sentido de ficção (por oposição a $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ ‘história verídica’, conforme em Platão, *Prt. 320c*, ou Píndaro, *O. 1. 29*). Assim, concebemos hoje o mito como algo fabuloso, ainda que esteja ligado a uma situação real, relevante para toda comunidade.

Portanto, o mito para Ferreira (2012) corresponde:

à infância desta civilização, à qual faltavam formas científicas de justificar os acontecimentos, pelo que se recorria a episódios ou fatores sobre-humanos para explicá-los. [...] surge com o desenvolvimento do espírito científico e crítico e que vai pôr em causa a tradição mítica anterior. [...] que nos leva a questionar tudo o que nos rodeia e a tentar compreender racionalmente a mudança. (Ferreira, 2012. p.13)

Quanto a distinção de histórias verdadeira ou falsa, sempre haverá uma correlação aos acontecimentos à condição humana,

inerente para entender o mito como um fenômeno, Eliade (1972) explica:

Os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje – um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras. Se o Mundo existe, se o homem existe, é porque os Entes Sobrenaturais desenvolveram uma atitude criadora no "princípio". [...] ocorreram outros eventos, e o homem, tal qual é hoje, é o resultado direto daqueles eventos míticos, é constituído por aqueles eventos. Ele é, mortal porque algo aconteceu *in illo tempore*. Se esse algo não tivesse acontecido, o homem não seria mortal — teria continuado a existir indefinidamente.

Por sua vez, *A derrota do mito* é uma metáfora da queda do homem, sua angústia diante do sofrimento de seu destino trágico, sua impotência diante da inevitabilidade do tempo. Mas, em meio às ruínas há fragmentos de esperança para a humanidade? Mesmo que Gaia, uma personagem que encarna a própria vida, cobra o seu direito à existência, Prometeu não fica aprisionado aos seus medos, encarando assim a punição de sua lucidez, logo após a amпуlhetta é virada, a Aurora entra em cena e um mendigo com expressão de loucura.

De acordo com Carminé (2004), tais proposições, o mito e o imaginário passam exprimir fórmulas de demasiado valor funcional, equiparando-se ao grande poder da razão formal, ultrapassando o próprio ser com agitação do ímpeto vital.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O teatro é um efeito de tradução da vida, dos sentidos, dos dramas em face da sua realidade cotidiana. Do mesmo modo, Grizoste (2015) cita a arte teatral pode ser lida e pode ser assistida, garantindo um espaço entre as faculdades criadoras, emotivas e de intuição literária, possuindo a liberdade de tramitar entre o universo dos leitores e dos espectadores, porque trabalha ao mesmo tempo

com as semioses artística e a literária. Assim, através do teatro, a influência do personagem épico à referida obra correspondente a atualidade, Bloom (2002) argumenta:

A influência é simplesmente uma transferência de personalidade, um modo de abirmos mão do que é mais precioso para nosso eu, e seu exercício produz uma sensação e, talvez, uma realidade de perda. Todo discípulo toma alguma coisa de seu mestre.

Portanto, esta influência não faz destes poetas e dramaturgos menos originais, a obra que surge e aos que surgirá não se apresenta e nem apresentará como novidade absoluta, assim já disse Jauss (1994), ela desperta a lembrança do já lido, conduzindo o leitor a determinada postura emocional, antecipando uma compreensão acerca da subjetividade da interpretação, uma vez que os poetas fortes fazem essa história distorcendo a leitura uns dos outros, a fim de abrir para si mesmos um espaço imaginativo, conforme Bloom (2002).

Quanto ao mito faz refletir a cultura imersa e se revezam de acordo com as circunstâncias humanas, participando da construção social da realidade com o discurso coerente, mas de profunda subjetividade. Sabendo que todo mito é uma procura do tempo perdido, e o sentido do mito em particular não faz mais que remeter o homem para a significação do imaginário e real (Carminé, 2004. p. 33; 84).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Autor Clássico

A. M. Valente (2008). **Aristóteles. Poética de Aristóteles**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Autores Modernos

C. M. Araújo (2011). “A Poética de Aristóteles sob a abordagem de Lígia Militz da Costa” **Kaliópe 14**. p.70-82.

T. V. Barbosa (2011). “Quando um brasileiro lê Plauto”, A. López; A. Pociña; M. F. Silva. **De Ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura**. Coimbra: CECH. p.61-69.

H. Bloom (2002). **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Trad. M. Santarrita. Rio de Janeiro: Ed. Imago.

D. Carminé (2004). **Mito, inconsciente e imaginário**. Manaus.

- M. Eliade (1972). **Mito e Realidade**. Trad. P. Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva. p. 12-13.
- A. M. G. Ferreira (2012). **O homem de Estado ateniense em Plutarco: o caso dos Alcmeónidas**. Coimbra: CECH. p. 9-15.
- W. F. Grizoste (2015). “Nas origens do drama e do teatro ocidental. Onde cabe o romance e o cinema?” **Boletim de Estudos Clássicos** 59 p.153-166.
- H. R. Jaus (1979). “O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da *Poiesis*, *Aisthesis* e *Katharsis*”, H. R. Jaus...*Et al A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*.; trad. L. C. Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra. p. 86-87.
- (1994). **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática. p. 28
- T. Telles (2003). **A derrota do mito**. Manaus: Editora Valer.



O ÉPICO NAS POESIAS DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

Francisca de Lourdes Souza Louro [UEA]

Resumo: *Andersen publicou em 1983 a obra Navegações. É nele que o Atlântico foi e é, ao mesmo tempo, descoberta e deslumbramento. Os Descobrimientos Portugueses foram, na sua visão poética, uma epopeia do espanto, porque se os Europeus tiveram nas navegações dos séculos XV e XVI a capacidade e a vocação de romper os limites, coube aos Portugueses darem, na História, o passo que nesse processo se afigura decisivo. Em seu livro de estreia, Poesia, de 1944, Sophia já anunciava as principais características da sua arte poética: um rigor clássico traduzido numa enorme simplicidade de linguagem para dizer a aliança do ser com o mundo através de imagens nítidas como a terra, o sol e o mar. Salta aos olhos na poesia de Sophia a sua inalterável unidade dentro do múltiplo. É sempre uma voz portuguesa, que fala em seus poemas, invariavelmente surgidos, apesar disso, à distância de toda e qualquer construção temática.*

Palavras-chave: Hermenêutica, Poesia, Sophia, Mar, Navegações.

Sophia de Mello Breyner Andresen o mar é o grande cerne de sua obra, o do Algarve ou o da Grécia, outra grande obsessão sua. Mais visual que musical — embora alcançasse seus maiores momentos quando unia essas duas postulações num todo irretocável — Na poesia portuguesa e europeia, Sophia é, por certo, um dos poetas que mais perto está da pulsação inicial e mágica da palavra. É por isso que a sua poesia, como toda e verdadeira grande poesia pode ser dita, cantada e até dançada, estas são palavras do poeta Manoel Alegre em 12/94 que a homenageou neste poema:

Da lusitana antiga fidalguia
um dizer claro e justo e franco

uma concreta e certa geometria
uma estética do branco
debruado de azul.

Sua escrita é de nau singradura
e há nela o mar o mapa a maravilha.

Sophia lê-se como quem procura
A ilha sempre mais ao Sul ⁸.

Alegre em sua escrita exalta o quadro ideológico em Sophia, *é de nau singradura / e há nela o mar o grande mapa a maravilha* prenunciando as propriedades objetivas dos textos na autora. Temos o guia “o mar” que será pertinente na construção alegorizante da viagem. A evocação é marca contínua também em Sophia, a homenageada faz, também, homenagem aos diletos companheiros de ofício, como está feita ao ilustre Manuel Bandeira⁹, poeta brasileiro seu compatriota.

Manuel Bandeira

Este poeta está

Do outro lado do mar

Mas reconheço a sua voz há muitos anos

E digo ao silêncio os seus versos devagar

Manuel Bandeira era o maior espanto da minha avó

⁸ www.filomema_emsegredo.blogspot.com.

⁹ Manoel Carneiro de Sousa Bandeira Filho, foi chamado o São João Batista da poesia brasileira na época do Modernismo no Brasil.

Quando em manhãs intactas e perdidas
No quarto já então pleno de futura
Saudade
Eu lia
A canção do “Trem de ferro”
E o “Poema do beco” [...]

Um olhar, ainda que rápido neste fragmento de texto: Este poeta está / Do outro lado do mar, no segundo verso, caracteriza o diálogo do eu lírico com o outro distante, matizados pela sintonia cósmica que a poesia lhes propiciava. Bandeira tinha respeito e admiração por Sophia. Em ambos, percebe-se o mesmo olhar diante da realidade que é transfigurada, a realidade vista com o olhar de *alumbramento*¹⁰, pela aura mágica das coisas contempladas. Não há sutileza na exaltação nas duas homenagens. Há, como se vê, a ordem direta na intencionalidade da evocação que produz em quem ouve e de quem lê, a consciência explícita da beleza, da harmonia e da eloquência, na medida em que se entende por isso a arte de persuadir, conquistar o merecido afago poético que diviniza a amizade.

Sophia é considerada uma poetiza lírica, foi uma mulher de forte convicção esquerdista sem ser, no entanto, panfletária.

O que domina a poesia de Sophia é a beleza clássica, talvez por influência das traduções que fez das poesias gregas. Antigamente, compor era imitar, hoje já não se sabe se há imitação ou se nunca houve originalidade. Sabemos assim, que Sophia, comemora Camões, que imitou Virgílio, e neste fica demonstrado à obediência ao desejo latente da sociedade—já em Portugal sucedesse os apelos do aparecimento da Musa- a poesia, a glória.¹¹

Sophia no prefácio do livro *Navegações* declara:

Escrevi as *Navegações* exatamente porque o Conselho da Revolução, em 1977, me convidou a ir a Macau para tomar parte nas celebrações do Dia de Camões. Foi meu

¹⁰ “Alumbramento” é um termo usado por Bandeira, para designar um estado de êxtase diante do inusitado, do ainda não visto.

¹¹ Assunto debatido nas aulas proferidas pelo Doutor Carlos André Ascenso no dia 06/02/08, Mestrado em Poética e Hermenêutica, na Universidade de Coimbra.

primeiro encontro com o Oriente. Escrevi os primeiros poemas simultaneamente a partir da minha imaginação, desse primeiro olhar, e a partir do meu próprio maravilhamento. As portas da Ásia abriram-se naquele preciso mar azul de que fala Dante no *Purgatório: Dolce color d'oriental zaffiro*.

Como já disse na revista *Prelo*, há, nas *Navegações*, um intrincado jogo de invocações e ecos mais ou menos explícitos. [...] Para mim, o tema das *Navegações* não é apenas o feito, a gesta, mas fundamentalmente o olhar, aquilo a que os gregos chamavam *aletheia*, a desocultação, o descobrimento. Aquele olhar que às vezes está pintado à proa dos barcos (Andersen, 1996, p. 7).

A partir desta declaração da digna autora é que nos reportaremos às *Navegações* buscando as invocações e os ecos em sua poesia embora “de um poema só se possa dizer o próprio poema. Quanto muito podemos tentar – sem interpretar – reconhecer o que lá está”¹². O livro *Navegações* foi publicado em 1983, um volume com vinte e cinco poemas datados de 1977 a 1982, em torno da temática dos descobrimentos marítimos. Essa preocupação com o primeiro olhar, também é usado pelos outros sentidos com outra significação como se constata no poema *Lisboa*:

Digo:

“Lisboa”

(...)

Vejo-a melhor porque a digo

Tudo se mostra melhor porque digo

Tudo mostra melhor o seu estar e a sua carência

Porque digo

(...)

Digo o nome da cidade

Digo para ver (Andersen, 1996, p. 9) .

O verbo dizer conjugado no modo presente do indicativo tem a força do momento presente, do pronunciado agora: “Digo / Lisboa / Vejo-a melhor porque a digo”, é a cidade poema sendo evocada pela força verbal graças a pronúncia de seu nome. O tempo

¹² Andresen (2000). Actas do Encontro de professores de português. A língua mãe e a paixão de aprender.

presente do verbo tem a capacidade de fazer ressurgir no mapa da memória a cidade pronunciada: *Lisboa*.

A palavra que nomeia estes poemas traz a força de outros já dito, como Camões que fala na “Ilha dos amores”, lugar paradisíaco, onde repousaram os guerreiros deleitaram-se com as ninfas que os valores humanos e divinos convergem numa potencialidade visionária do futuro da humanidade.

E profética, no sentido de aspirar à união com a beleza do mundo, ao amor humano e divino, e convidar os leitores a uma mudança interior. A profecia pode ser um apelo à mudança interior do homem, depois de um longo caminho de experiência e de tomada de consciência. Este processo global da profecia, na Ilha do Amor, está ligado ao seu potencial visionário¹³.

É nesse aspecto visionário que a viagem iniciada pela própria voz da poeta se completa quando se acrescenta uma nova voz a este diálogo – a do leitor, uma vez que acredita a própria Sophia, “o leitor ideal é o bom poeta”. São múltiplas vozes sim, mas que nos dizem apenas uma única verdade:

E assim contando tudo quanto vi
Não sei se tudo errei ou descobri.

Fazer descobertas pela poesia é também uma forma de viajar – viagem da palavra que se transforma em imagem. É uma palavra que nomeia, e que, ao fazê-lo, individualiza. É o que parece querer nos dizer Sophia em seu poema *Lisboa*, que não por acaso abre esse ciclo poético em *Navegações*. A autora usou o recurso das viagens marítimas – a infinitude do poder humano responsável pelo alargamento das fronteiras geográficas que tornou o mundo ilimitado.¹⁴

O épico na autora, não é tão importante quanto ao fato histórico - o final - o novo é que indica a relação desse novo olhar. É por este olhar que o novo em Sophia se reinventa no já dito e imprime uma nova face na epopeia. O poeta rememora a Camões em

¹³ www.triplov.com.sophia. Mar-poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. Poética do espaço e da viagem. Helena Conceição Langrouva.

¹⁴ www.calendário.cnt.br/sophia. Lara Leal: Sophia de Mello Breyner - a visionária do visível.

seu texto com a situação da viagem e do descobrimento: vejamos neste poema I.

Navegávamos para Oriente –
A longa costa
Era de um verde espesso e sonolento
Um verde imóvel sob o nenhum vento
Até à branca paria cor de rosas
Tocadas pelas águas transparentes
Então surgiram as ilhas luminosas
De um azul tão puro e tão violento
Que exedia o fulgor do firmamento
Navegado por garças milagrosas
E extinguíram-se em nós memória e tempo.

O poema dá ênfase com olhar de descoberta primordial sobre as novas paisagens. É na Ilha do Amor, em parte conotada com a procura de imortalidade, que se acumulam inúmeras metáforas em alegoria complexa que constitui um eixo fulcral de leitura da epopeia e da lírica camonianas

Em Sophia temos a mais perfeita imbricação de texto e contexto que se efetua com rigor metodológico, dada à elocução exata de cada significado dando à obra o mérito imprescindível da clareza. Nas palavras deste poeta se estabelece uma mediação lírica do século XX com o século XVI, quando ainda se pode perceber o desconcerto do mundo, o conflito violento entre o ser e o dever ser. A lírica é uma resposta a uma experiência, nunca é uma experiência fora da história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- S. M. B. Andresen (1991). **Obra Poética III**. Lisboa: Caminho.
- Andresen (2000). **Actas do V Encontro de Professores de Português. A língua mãe e a paixão de aprender**. Porto.
- Andresen. **Actas do Encontro de professores de português**. A língua mãe e a paixão de aprender. Padre Peter Stilwell. Universidade Católica. Como conheci Sophia.
- (1996). **Navegações**. Lisboa: Editorial Caminho.



A (DES) CONSTRUÇÃO HISTÓRICA DE PORTUGAL NOS POEMAS DE O'NEILL E ANDRESEN

Marconde Maia Cruz [SEMED]
Edenise Batista Sales [FACIBRA]

Resumo: Pretende-se discutir neste artigo a (des) construção histórica e social de Portugal, através do dialogismo entre as obras poéticas *No Reino da Dinamarca*, de Alexandre O'Neill e *Poemas Escolhidos*, de Sophia de Mello Breyner Andresen. Os poemas analisados expressam a decadência de Portugal. Os estudos teóricos de Derrida (2001), Deleuze (1988), Bakhtin (2006), Braith (2012), além de outros autores serviram como arcabouço para o desenvolvimento desta análise. O leitor poderá encontrar nesta análise um discurso desconstrutivo manifestado no contexto histórico e social de Portugal.

Palavras-chave: Poemas escolhidos. Análise dialógica. Discurso desconstrutivo. Contexto histórico e social. Decadência.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A presente análise dialógica desenvolve-se diante de leituras exercida em duas obras literárias portuguesas quando se traça nestas obras um discurso de (des) construção histórica de Portugal nas duas obras em análise. Essa (des) construção se perpassa em um memorialismo presente nos poemas de Alexandre O'Neill, bem como nos poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen quando retratado nesses poemas um contexto histórico de Portugal. Essa intertextualidade nas obras expressa e, antes de tudo, *a intertextualidade 'interna' das vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo entre outros textos* (BARROS, 1999, p. 4).

Para Barros (2003), o conceito de dialogismo é fundamental para que possamos compreender as obras literárias, porque permeia a concepção da linguagem e, quem sabe, mais do que isso, sua concepção de mundo, de vida. Para tanto, antes de propor o conceito dialógico nas obras, é importante entender os discursos centralizados nas obras do filósofo russo, tendo em vista que esses dois conceitos

estão intrinsecamente relacionados. Bakhtin estabelece o discurso como

A língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso. Mas são justamente esses aspectos, abstraídos pela linguística, os que têm importância primordial para nossos fins. (BAKHTIN, 2006, p. 207).

Conforme os estudos Bakhtiniano, as análises dialógicas não são linguísticas no sentido rigoroso do termo porque a Linguística se dedica ao estudo da “língua” propriamente dita, com sua lógica específica na sua generalidade, como algo que torna possível a comunicação dialógica.

Alexandre O’Neill é um poeta surrealista português e em seus poemas manifestam-se uma negação mítica a linguagem tradicionalmente, poética em sua obra “No Reino da Dinamarca”. Assim como O’Neill, de acordo com Carlos (2000), Andresen participa da corrente literária clássica portuguesa e a desmitificação histórica de Portugal se fazem presentes em sua obra literária “Poemas Escolhidos”.

Diante disso, a (des) construção, seguindo os estudos de Derrida (2001), nos diferentes discursos que se pretende construir nesta análise, muitas vezes, se encontra em um espaço de ambivalência, da duplicidade e da dubiedade. Neste sentido, o que se pode e se deve fazer é:

[...] marcar o afastamento entre, de um lado, a inversão que coloca na posição inferior aquilo que estava na posição superior, que desconstrói a genealogia sublimante e idealizante da oposição em questão e, de outro, a emergência repentina de um novo ‘conceito’, um conceito que não se deixa mais - que nunca se deixou - compreender no regime anterior. (DERRIDA, 2001, pp.48-49)

Podemos enfatizar que a desconstrução causou forte impacto no pensamento metafísico ocidental, ao proporcionar questionamentos, deslocamentos, (re) alocações de conceitos que eram considerados canônicos.

Diante deste estudo desconstrutivo, percebe-se que as relações existentes entre as obras em estudos manifestam-se dentro do “Eu” e da “Pátria” culminando em uma constante sensação de irrealidade encontrada nas obras e, claro, nos poemas em análise desconstrutiva da história de Portugal.

No poema “Um adeus Português” da obra literária de O’Neill tem-se uma visão corrompida apresentando uma vitória em um triste existir contemplando o fascínio e o horror.

*Nos teus olhos altamente perigosos
vigora ainda o mais rigoroso amor
a luz de ombros puros e as sombras
de uma angustia já purificada.*

*Não tu não podias ficar presa comigo
à roda em que apodreço
apodrecemos
a esta pata ensanguentada que vacila
quase medita
e avança mugindo pelo túnel
de uma velha dor (...)* (O’Neill, 1997, p.35).

Note-se que na primeira estrofe do poema o amor é expresso em contida angústia existente no sentido de uma luta pela pátria. *Nos teus olhos altamente perigosos/vigora ainda o mais rigoroso amor/a luz de ombros puros e as sombras/de uma angustia já purificada* (p.35). Neste contexto, a tradição é tomada de forma irônica da vitória portuguesa. O’Neill trabalha em seu poema diferentes aspectos, os quais se apresentam, a desconstrução de realidades estabelecidas, uma subversão de regras da sociedade, expressada na poesia.

Seguindo os estudos de Palmeiras (s/d), Pode-se encontrar nesta poesia de O’Neill uma manifestação de “mal-estar” perante as instituições, do estabelecimento de julgamentos morais, sociais. Sua poesia é uma negação, sendo, portanto, uma “anti-poesia”, conforme apresentado na segunda estrofe do poema. *Não tu não podias ficar presa comigo/à roda em que apodreço/apodrecemos/a esta pata ensanguentada que vacila/quase medita/e avança mugindo pelo túnel/de uma velha dor* (p. 35). Esta negação revitaliza um fortalecimento de uma nova construção histórica de um país em que esta conturbado, assim, a luta pela pátria visto em O’Neill se manifesta em pura vitória decadente.

Palmeira (s/d) destaca ainda que no poema “Um adeus português” (*No reino da Dinamarca*, 1997) observa-se uma interdição da possibilidade de se permanecer surrealista numa realidade como a de Portugal salazarista. Poderíamos lembrar aqui do que se chamou a “palavra interdita”. Logo, há nitidamente um manifesto anti-surrealista, à maneira surrealista, entretanto. É uma anunciação de que em Portugal não se pode viver aquela “aventura mental”, pois a própria sociedade não pode ser livre.

Esse mesmo sentimento fragilizado viabiliza-se no poema de Andresen.

*A memória longínqua de uma pátria
Eterna mas perdida e não sabemos
Se é passado ou futuro onde a perdemos.*
(Andresen, 2004, p. 94).

Os traços discursivos apresentado no poema contempla uma memória trágica recorrente ao processo “anti-histórico” presente no poema. Assim, o não saber, implica numa negação construtiva da realidade tomada de forma satírica no contexto histórico de Portugal. Levando em consideração os estudos de Brait (1999), esta compreensão dialógica, *implica na participação de um terceiro que acaba penetrando o enunciado na medida em que a compreensão é um momento constitutivo do enunciado, do sistema dialógico exigido por ele* (BRAIT, 1999, p.25). Isso significa que, de alguma maneira, esse terceiro interfere no sentido total em que se inseriu.

Diante disso, Pode-se recorrer, novamente, aos estudos de Derrida, quando se retrata acerca das relações hierárquicas do pensamento metafísico ocidental, registra a necessidade de se “inverter” essas mesmas hierarquias, pois:

Fazer justiça a essa necessidade significa reconhecer que, em uma oposição filosófica clássica, nós não estamos lidando com uma coexistência pacífica de um *face a face*, mas com uma hierarquia violenta.

Um dos dois termos comanda (axiologicamente, logicamente etc.), ocupa o lugar mais alto. Desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia (DERRIDA, 2001, p.48)

Estes elementos de desconstrução se manifestam também na prosa poética “cidade” representando uma destruição da natureza,

sendo um lugar confuso, que limita os horizontes impedindo de atingir a perfeição e o equilíbrio, isto é, a cidade aparece na prosa poética como um símbolo da artificialidade, em contraste com a natureza, símbolo de beleza.

*Cidade, e vaivém sem paz das ruas,
Ó vida suja, hostil, inutilmente gasta,
Saber que existe o mar e as praias nuas,
Montanhas sem nomes e planícies mais vasta
Que o mais vasto desejo,
E eu estou em ti fechada e apenas vejo
Os muros e as paredes, e não vejo
Nem o crescer do mar e nem o mudar das luas*

*Saber que tomas em ti a minha vida
E que arrastas pela sombra das paredes
A minha alma que fora prometida
Às ondas brancas e às florestas verdes.*
(Andresen, 2004, p. 33).

Toda a beleza apresentada no poema é o sinal de uma verdade em que não se é separada, tornando-a evidente, sem poder ser descrita. Os contrastes estabelecidos no poema se manifestam entre uma ânfora, modelada em uma perspectiva humana, como forma de um deslumbramento de estar no mundo. Neste sentido tendo uma religação. Outra característica presente no poema “Cidade”, é que não há em comum com o poeta um mundo que no habitat natural não se liga ao sol, à lua, nem aos demais astros e nem no que diz ser eterno. Assim, os astros descritos no poema expressam um contexto de negatividade em que o homem neste momento está separado do seu próprio ambiente devido a ditadura ocorrente na época.

Conforme os estudos de Deleuze (1988) a relação do homem consigo mesmo não permanecerá como zona reservada e guardada do homem livre independente de todo o sistema institucional e social. De acordo com a autora, em todas as relações, cada indivíduo interiormente acha-se rediagramatizado num saber “moral”, pois está inserido nesse jogo de poder cuja ligação é controlada por ele mesmo, por seu eu interior.

De acordo com Foucault (1978) essa relação se dá devido à constituição, no interior do racionalismo moderno, de uma noção de sujeito do conhecimento em que a razão como fundamento do sujeito, garantia sua existência e a revelação da verdade sobre a natureza e sobre o homem. Este conceito analítico, arqueológico e genealógico da loucura delineada por Foucault confere à sua abordagem sendo um lugar que questiona profundamente os fundamentos conceituais que sustentam as sociedades modernas que silenciaram a loucura durante muitos séculos.

Em o poema “Os Domingos de Lisboa” de Alexandre O’Neill expressa uma visão corrompida nos aspectos heroicos da vida, uma sátira constituída mentalmente diante das experiências humanas.

*Os domingos de Lisboa são domingos
Terríveis de passar – e eu que o diga!
De manhã vais à missa a S. Domingos
E à tarde apanhamos alguns pingos
De chuva ou coçamos a barriga.*

*Palavras cruzadas, o cinema ou a apa,
E o dia fecha-se com um último arrote
Mais uma hora ou duas e anoite está
Passada, e agarrada a mim como uma lapa,
Tú levas-me pra a cama, onde chego já morto.
(...) (O’Neill, 1997, p. 64).*

O’Neill apresenta em “Os Domingos de Lisboa” uma indignação no que se parece estar intacto. O olhar satírico do poeta se manifesta em num mundo em que revela certo cômico em sua obra poética. Assim como é visto no poema “Cidade” de Andresen, A sátira em sua origem representa um pensar de perda ou de derrota, ligadas a uma imagem decadente na total perda dos sentidos. Neste sentido, Barros (1999) destaca:

O sujeito deixa de ser o centro da interlocução que passa a estar não mais no eu nem no tu, mas no espaço criado entre ambos, ou seja, no texto. Descentrado, o sujeito divide-se, cinde-se, torna-se um efeito de linguagem, e [...] encaminha a investigação para uma teoria dialógica da enunciação. (BARROS,1999, p. 03).

Essa questão em que o sujeito é a questão crucial do pensamento contemporâneo, que é marcado pelo dilema de colocar a subjetividade sob suspeita, isto é, se com a fenomenologia e a psicanálise. Diante disso, o sujeito do conhecimento já não é mais garantido por uma unidade e uma interioridade capaz de produzir uma continuidade “do desejo ao conhecer”, “da consciência ao desvelamento da verdade”.

Essa visão niilista é notável no poema “O tempo sujo” quando é retratada a degradação de um mundo.

*Há dias que eu odeio
Como insultos a que não posso responder
Sem o perigo duma cruel intimidade
Com a mão que lança o pus
Que trabalha a serviço da infecção*

*São dias nunca deviam ter saído
Do mau tempo fixo
Que os desafia da parede
Dias que nos insultam que nos lançam
As pedras do medo os vidros da mentira
As pequenas moedas da humilhação.*

*(...)
Dias eu passei no esgoto dos sonhos
Onde o sórdido dá a mão ao sublime
Onde vi o necessário e aprendi
Que só entre os homens e por eles
Vale a pena sonhar. (Idem, 1997, p. 27).*

O’Neill exprime um desejo de contradição intrínseca condensada em queda do sentido humano como observada na primeira estrofe do poema. *Há dias que eu odeio/Como insultos a que não posso responder/Sem o perigo duma cruel intimidade/Com a mão que lança o pus/Que trabalha a serviço da infecção (p.97)*. A desmistificação humana de seu sentido é niilista, um processo decadente de seu próprio ser.

O’Neill expressa ainda dias de humilhação, insultos aos homens que estão em plena derrota e que agora só por esses é que o desejo contraditório de viver tende ser revelado como é revelado na segunda estrofe de seu poema. *São dias nunca deviam ter saído/Do mau tempo fixo/Que os desafia da parede/Dias que nos insultam que nos*

lançam/As pedras do medo os vidros da mentira/As pequenas moedas da humilhação (p.97). A luta já não é mais só por um País decante como também aos próprios homens decadentes que fazem parte de um País que está passando por conflitos dentro de uma ditadura salazarista.

Conforme os estudos de Foucault (1978) o campo da saúde mental, e sua relevância atual para inspirar e orientar a construção de um novo lugar social para um enfoque crítico passa, a saber, quais as formas de relação com a loucura estão em movimento sendo produzidas, na construção do processo de Reforma Psiquiátrica, conferindo coerência histórica, conceitual e prática às intervenções nos novos serviços de saúde mental e na implementação de políticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras “Poemas escolhidos” de Sophia de Mello Breyner Andresen e “No Reino da Dinamarca” de Alexandre O’Neill, retratam um momento de um país conturbado que está passando por um processo de (dê)construção de sua história. Os poemas analisados expressam a decadência de Portugal.

Observar-se que a intertextualidade presente nas obras em análises, conforme Bakhtin (2006) é, antes de tudo, uma intertextualidade *interna* das vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo com outros textos.

Alexandre O’Neill manifesta em seus poemas uma negação mitigada do país lusitano e Andresen a desmitificação histórica de Portugal. Essas manifestações se fazem presentes nas duas obras poéticas em análise “No Reino da Dinamarca” e “Poemas Escolhidos”.

Para se conectar com a obra de O’Neill é preciso primeiramente amar a obra, pois os traçados de seu caminho possui formato biobibliográfico e tornaria incompleto caso o leitor não fosse perpassado por um percurso afetivo na obra de O’Neill, que se manifesta desde o entusiasmo até ao desengano, passando pelo divertimento, pela ironia e também pelo humor negro.

Assim, beber-se do caminho poético proposto por O’Neill é submeter-se a uma memória literária que se desenlaça num sentido de discussão crítica daquilo que se deve ser a memória e do que se deve merecer o esquecimento. A obra é contida em lúdico, cômico, satírico etc. Isto significa favorecer uma das maiores funções da literatura em

geral e da poesia em particular, na sua espantosa multiplicidade: o direito de cada um se construir a si próprio.

Os poemas de Sophia se desenrolam em torno de uma política social de Portugal nos anos 50 e 60 do século XX, momento em que o país lusitano foi marcado por uma perseguição e também pela exploração humana. Os poemas de Andresen se caracterizam em uma força contra a opressão denunciando a submissão do ser humano. Nestas colocações, as duas obras analisadas remetem-se num contexto histórico social de um País decadente – Portugal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- S.M.B. Andresen (2004). **Poemas Escolhidos**. Org. V. Aréas. São Paulo: companhia das letras.
- M. Bakhtin (2006). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec.
- D. L. P. Barros; J. L. Fiorin (1999) (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo, SP: Edusp.
- B. Brait (1999). “As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso”. In: D. L. P. Barros; J. L. Fiorin (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo, SP: Edusp.
- L. A. Carlos (2000). “A poesia de Sophia”. **Revista da Faculdade de Letras “Linguas e Literaturas**. p. 233-250.
- G. Deleuze (1988). **Foucault**. Trad. C. S. Martins. São Paulo: Brasiliense.
- J. Derrida (2001). **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. C. M. Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- M. Foucault (1978). **História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva.
- A. O'Neill (1997). **No Reino da Dinamarca**. Lisboa: Relógio D'Água Ed..
- N. M. Palmeira (S.D.). **Mal-Estar, Liberdade e Amor na poesia de Alexandre O'Neill**. acesso: www.maxwell.vrac.puc-rio. Acesso em 20/10/2015.

AMAZONIDADES



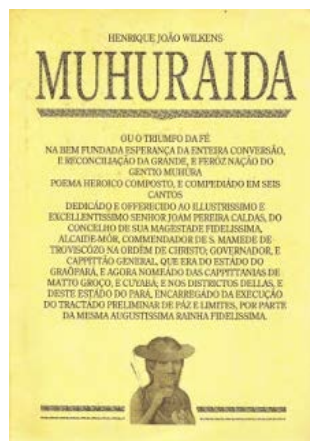
MURAI DA: TEXTO INAUGURADOR DA TRADIÇÃO LITERÁRIA AMAZONENSE

Francisco Bezerra dos Santos [UEA]

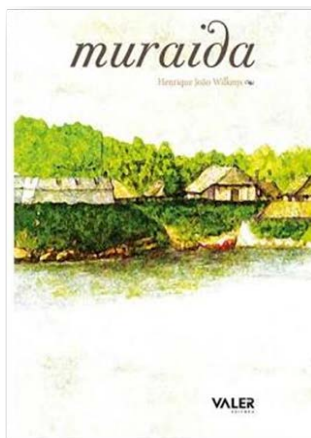
Resumo: *Muraida*, texto inaugurador da literatura amazonense se configura como uma obra rica tanto de caráter estético, quanto histórico ao apresentar o projeto de colonização da Amazônia pelos portugueses. Diante do exposto, o propósito desse trabalho é fazer algumas considerações sobre o épico *Muraida* e sua importância para a história literária do Amazonas. As considerações aqui feitas partem basicamente dos estudos de Caldas (2007) e Costa (2013).

Palavras-chave: *Muraida*, Colonização, Amazônia, Cânone.

A obra *Muraida* foi escrita em 1785 pelo português Henrique João Wilkens. Na obra o autor busca inspiração nos modelos clássicos greco-latinos e na tradição da épica medieval, mais precisamente na obra de Luís Vaz de Camões, *Os Lusíadas*, para narrar de maneira grandiosa o ideário colonizador na Amazônia. Abordando a pacificação e a conversão religiosa dos índios Mura, construído em seis cantos, o poema *Muraida* consiste numa obra de composição épica, sendo possível perceber nela os elementos que constituem uma epopeia: dedicatória, invocação, proposição, narração e epílogo (CALDAS, 2007, pg.20).



2ª edição de *Muraida*, publicada em Manaus, 1993.



3ª edição da *Muraida*, publicada em Manaus, 2012.

Dentre muitas possibilidades de interpretação e leitura, o épico *Muraida* revela uma forte vertente de cunho religioso, cuja referência marcante gira em volta do Cristianismo e de seu livro sagrado, a *Bíblia*. Assim, a maneira como *Muraida* se apropria das narrativas bíblicas constitui em si a intenção doutrinária de seu autor (CALDAS, pg.20-21). A *Muraida*, em seu caráter enaltecedor, prioriza a pacificação através da interferência divina colocando sempre o indígena como causador de guerras contra os brancos e outras etnias sem razão, apenas por estarem possuídos por espíritos malignos. Para o professor Marcos Frederico Krüger trata-se de uma narrativa que “apresenta e defende a atuação do colonialismo contra as populações indígenas” (WILKENS, 2012, p.7).

A narrativa ficou por muito tempo no esquecimento e conforme Costa (2013), precisa de um olhar atento sobre sua composição literária, bem como sua marginalização frente ao cânone literário. O poema aborda o encontro entre o indígena e o colonizador, os personagens principais são os índios da etnia Mura, habitantes originalmente do rio Madeira. Como literatura produzida por viajantes europeus, *Muraida* celebra a catequização e pacificação dos índios Mura frente ao projeto de colonização na Amazônia pelos portugueses.

Durante a exploração e colonização da Amazônia os portugueses enfrentaram a resistência de muitos povos indígenas,

entre eles os Mura, descritos por Wilkens como nação irreconciliável. Na obra em apreço isso fica evidente a partir das tentativas de pacificação e catequização dos Mura, a qual a etnia resistiu por mais de cinquenta anos.

O antigo título do poema, *Muburaida ou triunfo da fé na bem fundada esperança da inteira conversão, e reconciliação da grande e feróz nação do gentio Mubura*, traz explícito a imagem do indígena como um ser que precisa se converter a fé cristã. A descrição de selvageria e de seres primitivos é percebida na maior parte das descrições de Wilkens, possivelmente para convencer da necessidade de catequização da etnia como se observa no fragmento abaixo:

Nas densas trevas da gentialidade,
Sem templo, culto ou rito permanente,
Parece, da noção da divindade,
Alheios vivem, dela independente
Abusando da mesma liberdade,
Que lhes concede esse Ente Onipotente,
Por frívolos motivos vendo a Terra
Do sangue tinta, de uma injusta guerra.
(WILKENS, 2012, p.32).

A literatura brasileira sempre esteve atrelada aos modelos portugueses, *Muraida* não é diferente, escrita por um militar português que busca inspiração na maior obra da literatura portuguesa. *Os Lusíadas*, de Camões. Embora seja ambientada na região amazônica e possuir elementos dessa cultura, a expressão literária, que se manifesta no épico de Wilkens, reflete a visão etnocêntrica do colonizador português (COSTA, 2013, p.55).

Na obra *Poesia e poetas dos Amazonas*, organizada por Tenório Telles e Marcos Frederico Krüger, *Muraida* figura como a primeira obra amazonense por sua qualidade estética e importância histórica. Tendo em vista que o autor da obra em questão não é do Amazonas, e sim de Portugal poderia ser questionada sua participação no cânone literário amazonense, no entanto, o que justifica sua inclusão é a atuação literária em terras do Amazonas. Na visão de Márcio Souza (2003, p.34), João Wilkens investido de poeta inaugurou nossa tradição literária de maneira significativa “louvou a subjugação da nação Muhra pelas tropas portuguesas, criando uma poesia do genocídio”.

Segundo Costa (2013, p.53), que cita em sua pesquisa os estudos de Mário Ypiranga Monteiro e Márcio Souza sobre as origens da literatura amazonense, *Muraida* aparece como representante da literatura produzida durante o período colonial, em estilo épico, pelo fato de retratar o espaço amazônico e uma das etnias que viviam nesse espaço, apesar de ter sido escrito por um militar português. Até o final do século XIX, os livros no Amazonas eram escritos, de um modo geral, por autores que não tinham vínculo de nascimento com a terra.

Caldas (2007), em sua tese de doutorado intitulada *A construção épica da Amazônia no poema muburaida, de Henrique João Wilkens*, discute a questão do cânone literário amazônico ainda em formação e a marginalização desses textos como é o caso de *Muraida*, assim, são pouco conhecidos do público e pouco pesquisados, já que são comuns pesquisas em volta de uma literatura canonizada. Ainda segundo Caldas (2007, pg. 42), na literatura brasileira da segunda metade do século XVIII, destacam-se três obras épicas que evocam uma espécie de construção da nacionalidade: *O Uruguay* e *Caramuru*, textos que reconhecidamente fazem parte do cânone literário nacional, e *Muraida*, obra bem menos conhecida do público e conseqüentemente pouco explorada pela crítica literária brasileira e até mesmo nortista, apesar de ser o texto poético que inaugura a literatura sobre a Amazônia.

Sobre a ideia de nacionalidade expressa no poema épico *Muraida*, segundo Costa (2007), não podemos afirmar tratar-se de um texto de formação de uma nacionalidade, já que a obra em questão foi escrito em uma época que ainda não se debatia questões relacionadas à nacionalidade.

São Muitas as problemáticas em torno de *Muraida*, outro ponto importante que a professora doutora Verônica Costa discute em sua tese é o fato do épico ter sido produzido numa região que não era reconhecida como pertencente ao Brasil no século XVIII. Desse modo, como podemos classificar uma obra como literatura brasileira se esta foi escrita por um português em terras que ainda não pertenciam ao Brasil? A professora responde da seguinte maneira:

(...) o período em que *Muraida* foi produzida e a intenção poética desvelada no poema não podem ser consideradas como fonte inicial de uma nação brasileira,

conforme o nosso entendimento. O poema de Wilkens é a representação da/na Amazônia do imaginário português sobre a terra recém desbravada, por meio da conquista e expansão de territórios ultramarinos em nome da Coroa Portuguesa. Tal fato não desmerece o texto como um texto de representação da terra, porém não podemos afirmar que é um texto de formação de uma nacionalidade (COSTA, 2013, p.57).

Em linhas gerais, compreende-se que *Muraida* é a representação da aculturação e a imposição da fé católica descrita pelo olhar europeu na tentativa de justificar o massacre e a dizimação de etnias nas terras recém-encontradas. Henrique João Wilkens ao registrar tais feitos e cantar a glória da conquista pacificadora sobre a etnia Mura, torna visível nos versos de *Muraida* o ideário colonizador português em terras amazônicas e inaugura a literatura amazonense com uma obra histórica.

Inúmeras pesquisas já foram feitas sobre o épico, entretanto, as problemáticas não se esgotam. Rica em descrições da atuação portuguesa na Amazônia, *Muraida* é uma obra que deveria fazer parte do cânone literário e ser leitura sugerida nas universidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- H. J. Wilkens (2012) **Muraida**. Org. T. Telles, J. A. Rosa. Manaus: Editora Valer.
- M. Souza (2003) **A expressão Amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo**. Manaus: Editora Valer.
- T. Telles, M. F. Krüger (org.) (2004) **Poesias e poetas do Amazonas**. Manaus: Governo do Estado do Amazonas.
- V. P. Costa (2013) **Muraida: A tradição literária de viagens em questão**. Rio de Janeiro: UFRJ. (Tese policop).
- Y. P. Caldas (2007) **A construção épica da Amazônia no poema Muhuraida, de Henrique João Wilkens**. Belo Horizonte: UFMG. (Tese policop).



URBANO – RIBEIRINHOS: PERCEPÇÕES PELAS LENTEs DA GEOGRAFIA

Estevan Bartoli [UEA]

RESUMO: *Fruto de registros realizados em trabalhos de campo relativos à tese de doutorado sobre sistemas territoriais, cujos destaques são as redes locais de sujeitos que reconstróem vínculos territoriais a partir da cidade de Parintins (AM). Para análise, o autor propõe a noção de Sistema Territorial Urbano-Ribeirinho (STUR), estruturado por um módulo socioeconômico que se desenvolve a partir das condições de contexto locais (milieu urbano). O STUR se materializa enquanto mediador multidimensional na produção de territorialidades. Funciona como complemento dual da economia urbana, abastecendo tanto a economia popular quanto as atividades vinculadas ao capital mercantil dominante. Trata-se de elo mediador entre a cidade e interiores, possibilitando extração sazonal de recursos através de práticas espaciais adaptativas de cada grupo, articulando saberes e técnicas tradicionais não codificadas às técnicas modernas. Abrange ainda dinâmicas no espaço intraurbano em seu diálogo com a morfologia urbana. Ocupações irregulares e bairros populares possuem configurações em beiras de rios que propiciam continuidade das práticas espaciais dos grupos.*

Palavras-chave: sistemas territoriais, cidade, territorialidades

TERRITORIALIDADES E FLUXOS ENTRE A CIDADE A ENTORNOS

A materialidade, enquanto paisagem cristalizada da cidade indica tipos de fluxos, complementos entre cidade e entornos e, principalmente, a energia da contradição que movimenta o Sistema Territorial Urbano-Ribeirinho. Trata-se de sujeitos que buscam a cidade, mas sempre necessitando “retornar” a territórios pescando, extraindo madeira ou cultivando guaraná. Situam-se na cidade para poder “retornar” ao território com novas possibilidades de êxito: processando recursos regionais, adensando relações com a cidade,

saltando escalas, visando abertura operacional do sistema territorial que se inserem (BARTOLI, 2017).

A partir da noção de *milieu*, enquanto 1) conjunto de condições favoráveis para ações; 2) contexto territorial usado como recurso; ou 3) o trâmite entre sujeitos e o ambiente; propomos a noção de *milieu urbano-ribeirinho*. Este se caracteriza por possuir elementos materiais e imateriais, aspectos relacionais e zonais e nós multireticulares conectados a pontos diversos (cidade ao entorno). Além disso, tem ampla abrangência espacial que ultrapassa a materialidade da cidade. Os fluxos de navegação dinamizam a sub-região de Parintins (baixo Amazonas), permitindo acesso e condições para que populações explorem recursos naturais.

Transitar, circular, navegar por um território repleto de lagos, extensas várzeas, restingas e tantas outras configurações (que alteram seus acessos de acordo com as variações sazonais) requer um tipo de conhecimento que não há outra maneira de adquirir senão por longa interação com o meio. A cidade passa a interagir com essa maneira de utilizar o território. Aglomera nela um conjunto de atividades que utilizam tais tipos de conhecimentos para reprodução de seus sistemas territoriais. As redes de sujeitos produtores (carpinteiros navais, indígenas, marceneiros e pescadores) figuram como conectores de ambientes e artesãos de territórios frutos de uma modernização incompleta (pois há uso de técnicas rudimentares criativamente associadas às mais modernas). Nessa condição, persistem mantendo vínculos com antigos vilarejos, comunidades ou aldeias e nos ajudam, assim, a enxergar outra face do processo urbano na Amazônia: a formação de territorialidades que realizam a transição entre a “dureza” da cidade e os diversos pontos conectados pela fluidez sazonal dos rios e de temporalidades lentas de seus navegantes.

Materializados na paisagem, flutuantes, beiras-de-rio de atracagem, aglomerados palafíticos e rampas para acesso a beiras de rua, sinalizam tais conectores entre a cidade e rios. A cidade como forma, criada por relações entre práticas sociais e a configuração do espaço, pode ser entendida como formadora de territórios específicos, que condicionam práticas específicas. A dinâmica “ribeirinha” (agora a partir da cidade) é ampliada por ser relacional. É tanto ponto de conexão propiciando fluxos para formação de redes,

quanto materialização do projeto de cada grupo embasado nas benesses que a cidade oferece.

A beira-rio materializa zona de contato entre o rural e o urbano na Amazônia. Entretanto, essa relação não é entendida pela dicotomia rural-urbano, mas por sua interpenetração e complementaridade dialética. Homens e mulheres simples dos interiores passam a residir na cidade. Como ela ainda não fornece condições plenas para a sobrevivência desses cidadãos, estes frequentemente retornam ao “território-abrigo” do entorno de rios, várzeas, comunidades e aldeias.

Lideranças Sateré-Mawé estimam que, nos últimos anos, a presença de indígenas nesses bairros populares cresceu. Essa pendularidade constitui territorialidades fluidas, navegantes que são condicionadas pelo ritmo sazonal das águas e pela necessidade de extrair das matas e rios o sustento para a vida na cidade e abastecimento a setores dominantes do capital mercantil. Talvez seja essa circulação complementar que impede que a economia local entre em colapso. A conformação do Sistema Territorial é parte de estratégias, práticas e territorialidades de muitos “urbano-ribeirinhos”, pois é delimitada pelos que sabem circular e os que sabem onde e como pescar. Portanto, o processo urbano não se encerra nas formas da cidade, apesar de ser indissociável a elas.

Esse contexto de contradições, rupturas e continuidades, fornece indícios empíricos para busca do entendimento de dinâmicas territoriais existentes em uma cidade com forte permanência de aspectos ligados ao uso dos rios e ao entorno imediato como fonte de recursos. O acesso das populações tradicionais (índigenas ou ribeirinhos) ao usufruto de atrativos na cidade e do *milieu* urbano (enquanto mediação entre sujeitos e seus objetivos almejados) é elemento essencial na luta diária por alternativas de construção de territorialidades. Estas são ligadas ao vivido/praticado, e possíveis vias de constituição de territórios.

A proximidade intraurbana é também urbano-ribeirinha. O hibridismo entre formas e conteúdos no caso de uma cidade média com permanências socioculturais vinculadas a práticas espaciais específicas, colocam em xeque o limite entre cidade e o campo, onde “começa o rio e acaba a cidade”. Não cremos que esse limite seja preciso se analisado a partir do urbano enquanto processo. São

relações de complementaridade, interpenetrações dialéticas passíveis de serem capturadas a partir de evidências das ações de redes de sujeitos.

As fissuras materiais no espaço são coordenadas pelas ações hegemônicas, mas possuindo margem de certa “liberdade” de ações e aparecem como possibilidades ao uso do território por práticas alienantes. As redes em prol da reprodução de populações menos favorecidas são indispensáveis para amalgamar resistências.

Pensar estratégias de desenvolvimento requer identificação, mapeamento e rearticulação de territórios socialmente relevantes através de trabalho necessário, assim como da circulação necessária (SANTOS; SILVEIRA, 2003). Propostas devem estar associadas ao entendimento de dinâmicas que abrangem espaços de fluxos aos espaços de lugares. Essa diversidade produz relações em múltiplas escalas, possuindo dimensões político, econômica, culturais interpretando e modificando a natureza – territórios e territorialidades. Desse modo há resquícios de solidariedade orgânica produzidas unicamente no lugar.

TERRITORIALIDADES NAVEGANTES E A CARPINTARIA NAVAL

As embarcações são resultantes da interação de longa duração de populações com o meio circundante. Este é construído e influenciado dialeticamente pela maneira com que as cidades vieram sendo inseridas em ciclos de valorização de determinadas atividades produtivas regionais. Reflexo de divisões territoriais do trabalho, elas passam a participar cada vez mais da vida urbana e suas demandas, até mesmo suprimindo lugar de moradia.

Resultado de hibridização de técnicas europeias e saberes indígenas aparecem não só como patrimônio (i)material. Surgem também na construção de bens socialmente necessários à reprodução dos modos de vida dessas populações. Podemos ir além: são bens que permitem uma circulação necessária da complementaridade e interpenetração entre o rural e o urbano através dos rios.

Assim, embarcações de madeira devem ser encaradas como elemento recursivo estratégico, pela capacidade de transformar e adaptar matéria-prima regional. Ressalta-se o caráter renovável da madeira e a não dependência de outros materiais como o aço, ferro e

alumínio, apesar da atual pressão pela substituição da matéria prima utilizada considerando questões de segurança e escassez do recurso. O papel social do transporte fluvial conta com a presença das cidades como elo condicional para manutenção da atividade: financiamento, peças, serviços, mão-de-obra e, principalmente, o saber de experientes artesãos construtores em estaleiros antigos.

Há, portanto, influência da cidade na forma e fabricação das embarcações, bem como nos seus conteúdos e usos. Por se tratar de atividade de saber não formal e não codificado, ocorre coletivização do conhecimento tradicional da atividade de carpintaria naval. Isso se expressa na quantidade de artesãos especializados em embarcações de madeira encontrados por toda a região. Técnicas e tipologias de embarcação são disseminadas pelo território, com influência tanto de mestres do Pará, quanto do Amazonas.

Nossas pesquisas (BARTOLI, 2017) revelaram que os sucessivos ciclos econômicos que Parintins atravessou, são processos de reestruturação tanto do espaço urbano como dos tipos de fluxos que são realizados pela cidade (enquanto primaz em sua sub-região), onde: as divisões territoriais do trabalho afetaram a maneira com que embarcações são produzidas, impelindo maior intensidade de fluxos que abastecem o circuito relativo ao capital mercantil urbano; existe um sistema mediador composto pela economia popular embasado em intensas redes de fluxos entre interiores e a cidade, dando outra conotação ao processo urbano, pois a cidade atrai transeuntes pela qualidade/quantidade de serviços; ao mesmo tempo, cidades propiciam que embarcações atinjam localidades cada vez mais distantes pela demanda urbana por recursos regionais (legais e ilegais).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As técnicas ditam ritmos, finalidade e contexto para extrair e processar recursos regionais. Quando associadas e adaptadas à cultura regional (amálgama da continuidade de relações do homem amazônico como usufruto de recursos em longa trajetória), constituem mediadoras importantes na construção de territórios. Nestes são ainda escassas a quantidade e qualidade das infraestruturas, acesso a informações e interação com ambientes inovadores ligados a instituições de ensino, agências de fomento ou

produção empresarial (estaleiros modernos, maquinário moderno em movelarias, etc.).

O STUR é um sistema intermediário e aparentemente pouco dinâmico quando observado pela rusticidade das técnicas, pela lentidão das embarcações e pela baixa capacidade dos sujeitos que o animam de obter eficácia ou eficiência que a “modernidade” capitalista exige (competitividade, rapidez, organização flexível, ambiente criativo e transformações tecnológicas constantes).

A força centrípeta no STUR consiste no movimento contínuo de populações que migram na busca de benesses e melhorias que a cidade oferta. Serviços (técnicos, educacionais, saúde, etc.), acessos a instituições, mercados e tantas outras facilidades urbanas. Essa migração e a “explosão” urbana que Parintins atravessou foram indutoras de novas formas de inserção de sujeitos na cidade. Alteraram também sua morfologia urbana: bairros populares e seus circuitos comerciais, beiras de rio, feiras e pequenas unidades de processamento necessitam “absorver” complementos materiais dos interiores. Madeira para moradia popular, barcos ou para pequena indústria moveleira; peixes para alimento ou processamento; palha; piaçava; carne de caça ou quelônios. A lista de recursos naturais regionais “absorvidos” por setores populares da economia na cidade demonstra bem essa faceta do fenômeno urbano. Possui outro tipo de “metabolismo” responsável à reprodução da vida, incutindo a tais setores peso e importância na capacidade de manejar, usar, e ordenar o território circundante à cidade.

As funções e interações com a cidade, a possibilidade de setores populares usarem as embarcações para retornar e acessar territórios e as variadas formas de readequação e novos usos. Fornecem o caráter dinâmico interativo que sustenta e complementa, cada vez mais, a economia urbana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- E. Bartoli (2017). **O Retorno ao Território a partir da cidade: Sistemas Territoriais Urbano-Ribeirinhos em Parintins (AM)**. Presidente Prudente: UNESP (Tese policop).
- M. Santos, M. L. Silveira (2003). **Brasil: território e sociedade no limiar do século XXI**. Rio de Janeiro: Record.



A FIGURAÇÃO DO ÍNDIGENA NAS TOADAS DE BOI-BUMBÁ

Adriano Pinto Marinho [UEA]

Orientadora: Gleidys Meyre da Silva Maia [UEA]

Resumo: *Este artigo apresenta os resultados de uma pesquisa sobre a análise da figuração do indígena em toadas de Boi Bumbá como possibilidade de utilização no processo ensino-aprendizagem dos alunos do 3º ano do Ensino Médio. A metodologia consiste em uma abordagem qualitativa, através de pesquisa bibliográfica e aplicação de oficinas nas turmas escolhidas para a investigação a partir de duas vertentes discursivas: uma teórica e outra prática. Na vertente teórica estão as discussões conceituais sobre, toadas e leitura crítica. Em relação à prática, encontram-se os resultados obtidos através das oficinas aplicadas a partir de uma perspectiva crítica advinda da ideia de emancipação social. Tem-se como principais autores, Alvarenga (1960), Alencar (1976), Cascudo (sd), nogueira (2014), Farias (2005), Silva (1988).*

Palavras-chave: Figuração; Indígena; Toadas; Boi Bumbá; Ensino Médio.

O presente estudo consiste em analisar a representação do indígena nas letras das toadas de Boi-Bumbá, através da leitura crítica, apresentando uma proposta metodológica quanto ao ensino e aprendizagem dos estudantes das escolas públicas do Ensino Médio no município de Parintins/AM, no que diz respeito à identidade dos nativos, seus costumes, crenças e línguas, uma vez que as toadas de boi-bumbá fazem parte da formação musical cultural cotidiana do parintinense.

O Festival de Parintins é uma das manifestações folclóricas que de fato valoriza a cultura amazônica através de vários aspectos como: as apresentações dos cantos, das danças das tribos da região, das cênicas produzidas pelas agremiações, entre outras. Porém, a forma como o indígena é representado, no que diz respeito à construção da identidade dos nativos, dos valores atribuídos à sua figura, direcionou na concretização da pesquisa.

As toadas se espalham mais ou menos por todo o Brasil, não têm um caráter definido, uma vez que abrange várias regiões do país, cada uma com suas peculiaridades. Alvarenga (1960, p. 276) diz que o que se poderá dizer para defini-la é apenas o seguinte: “com raras exceções seus textos são curtos, amorosos, líricos, cômicos, e fogem a forma romanceada, sendo formalmente de estrofe e refrão”. Pode-se analisar que as toadas são uma espécie de cantiga que produzem certa entonação, é a parte musical do canto das estrofes tradicionais das cantorias, são canções folclóricas que possuem um grande valor linguístico e cultural.

Dentro do festival folclórico de Parintins as toadas de boi-bumbá comunicam conhecimentos, valores e crenças da cultura local, são ouvidas e cantadas pela população parintinense de forma intensa, deste modo, pode-se afirmar que as toadas fazem parte da formação musical cultural cotidiana do parintinense.

Rodrigues (2006, p. 131) fala da importância das toadas na apresentação dos bois-bumbás na arena, quando diz que “as toadas são a linha mestra daquilo que o boi vai levar para arena. Elas determinam como o boi vai evoluir e dar grandiosidade para os artistas executarem suas ideias”. As toadas de Boi-Bumbá são de fundamental importância para o espetáculo, são elas que mostram através dos discursos o que acontece na arena, é um meio de comunicação da cultura que expressa à particularidade amazônica em seus vários aspectos.

As toadas são objetos de significações, com procedimentos e mecanismos passíveis de análise e objetos de comunicação entre dois ou mais sujeitos, essas composições encontram seu lugar entre os objetos culturais, por estarem inseridas em uma sociedade de classes, determinadas por formulações ideológicas específicas, por serem, também, práticas orais e suficientemente elaboradas.

Fazer a análise da figuração do indígena através da leitura crítica das letras das toadas é de suma importância, uma vez que a leitura crítica é condição para uma educação libertadora, é condição para verdadeira ação cultural que deve ser implantada nas escolas.

Silva (1988, p. 20) diz que “a leitura crítica é um dos processos que possibilita a participação do homem na sociedade, em termos de compreensão do presente e passado capaz de fazer uma

transformação sociocultural futura”. Essa leitura é capaz de fazer com que os estudantes reflitam mais sobre as ideologias, é o tipo de leitura que está longe de ser mecânica, visto que leva o leitor à constatação, à reflexão e à transformação de sua realidade.

As toadas cantadas no festival folclórico de Parintins/AM trazem consigo uma enorme carga de conhecimentos culturais e isso é visível quando se trata da figura indígena, uma vez que, há toadas específicas para representação dos rituais indígenas, pajé e lendas amazônicas.

Nogueira (2014: 138), diz que há “temas abrangentes da realidade e do imaginário amazônico que foram introduzidos no “brincar” boi, o surgimento das personagens como pajé, Cunhã-Poranga, entes mitológicos e rituais étnicos”. Desta maneira, pode-se verificar através da leitura crítica das letras das toadas que à figura do indígena se tornou um elemento fundamental para o espetáculo.

Para fazer a leitura crítica das toadas foram estabelecidos critérios que forneceram elementos significativos concernentes às relações que envolvem a figuração do indígena nas toadas de boi-bumbá. Assim sendo, os critérios a serem analisados nas letras das toadas a partir da leitura crítica são os seguintes: as toadas que tematizam os indígenas e o mostram de uma forma generalizada. Para esse primeiro critério tem-se como base teórica a entrevista do Indígena Daniel Munduruku.

O romantismo foi uma corrente literária que fez a idealização da figura indígena e continua tendo influência nos dias atuais através das toadas de Boi-Bumbá, com base nos estudos de Bosi (1992) a respeito dessa idealização, optou-se em analisar as toadas que mostram o indígena de forma idealizada. Outro critério a ser analisado nas letras das toadas são os vocábulos que apontam para o índio literário ou para uma distorção da figuração do indígena brasileiro.

O objeto de estudo desta pesquisa centra-se nas toadas que tematizam os indígenas, no que diz respeito à identidade dos nativos, seus costumes, crenças e línguas. As toadas para esta análise são datadas do ano de 1995 ao ano de 2005 formando um período de dez anos.

Neste ponto destacam-se duas, das cinco toadas toadas escolhidas para análise sobre a figuração do indígena, onde se fez a

leitura crítica das mesmas. Toada 1- *cunhã a criatura de tupã*, de Ronaldo Barbosa, caprichoso 2001. Toada 2- What? Ama, de Inaldo Medeiros, 2000.

Na toada 01 há características marcantes da estética romântica, no que diz respeito à figura indígena feminina, cunhã-Poranga. Destacam-se alguns termos como, *cheirosa, sutileza, índia guerreira imortal beleza, selvagem cunhã*, características marcante da Cunhã-Poranga, elemento difundido durante a apresentação dos Bois-Bumbás. “Cheirosa flor do mato que tupã benzeu, te criou com sutileza, aprimorou teus traços de índia Guerreira, reuniu em ti toda imortal beleza¹⁵”. (BARBOSA, 2001).

Nesse primeiro trecho da toada observa-se termos que mostram a beleza indígena de forma exagerada, na maioria das vezes teve uma conotação pejorativa, (cheirosa, sutileza, imortal beleza) isso gera várias significações acerca da cunhã-poranga em uma comunidade Indígena, uma vez que essas características estão longe dos padrões de beleza dos nativos.

Observa-se também neste trecho uma semelhança com a índia Iracema personagem de José de Alencar, o compositor ao mencionar que a Cunhã-Poranga é “cheirosa flor mato” mostra em sua toada características da estética romântica, visto que em uma parte do romance de *Iracema* o narrador diz que “o favo da jati não era doce como seu sorriso, nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado”. (ALENCAR, 1976, p.14).

Pode-se analisar que assim como o narrador de Alencar descreve a personagem indígena Iracema através de elementos comparativos da natureza, como o favo da jati, baunilha, assim também os compositores contemporâneos de toadas de Boi-Bumbá descrevem a Cunhã-Poranga também através de elementos da natureza. Vale ressaltar que a Cunhã-Poranga e Iracema são duas figuras indígenas femininas que são de grande importância para o contexto cultural.

Assim sendo, pôde-se perceber que em pleno século XXI a estética romântica continua tendo grande influência na visão dos

¹⁵ Grifos nossos: Todas as palavras destacadas nas toadas são de nossa responsabilidade.

compositores das toadas. “Da semente da samaumeira, toda leveza nativa beleza, selvagem cunhã, vem dançar”. (BARBOSA, 2001).

No segundo trecho a letra da toada apresenta adjetivos relevantes quanto à beleza da cunhã-poranga (leveza, nativa beleza), porém há um termo que precisa ser analisado com maior cuidado, é a palavra “selvagem” que traz uma carga semântica de grande importância para a representação do indígena.

A palavra selvagem usada pelo compositor diz respeito ao indígena que vive na selva, no meio da floresta, próprio da natureza. Desta maneira pode-se analisar que a toada mostra o indígena em seu estado natural e assim atribui um valor cultural importante ao indígena.

Na primeira toada observam-se características marcantes da estética romântica na figura da Cunhã-Poranga, que vai desde a leveza, beleza, cheirosa, mansa, até selvagem. Assim sendo, pode-se analisar que há uma valorização limitada dos indígenas nas toadas e que o nativo continua com sua identidade utópica e vazia, sendo cada vez mais desconstruída e esta concepção só pode ser notada através da leitura crítica.

Farias (2005, p. 105) diz que “nas toadas algumas vezes o índio é visto de forma idealizada, numa linguagem simbólica, aos moldes do Romantismo literário, como um herói nacional e símbolo de nacionalidade”. É o que de fato acontece com algumas toadas que tem como temática a figura do indígena que de certa forma o representam de maneira romântica como nas toadas acima.

A toada 02 retrata especificamente a etnia Sateré Mawé, diferentemente das outras três toadas apresentadas. Wat’ama mostra o indígena muito mais próximo da sua realidade, uma vez que a toada apresenta o ritual da tucandeira e para isso usa vários símbolos da mitologia Sateré Mawé. Desta maneira, analisa-se o seguinte trecho: “Cantos, danças, vai começar o ritual da tucandeira, ao som do inhambé, começa o ritual da iniciação Sataré Maué”. (MEDEIROS, 2000).

Através da análise das letras da toada pode-se verificar que é retratado o ritual da tucandeira, que é uma espécie de confraternização de grupos que compõem uma determinada etnia Sateré Mawé.

Para Rodrigues (2006, p. 147), “a toada Wat’ama fala do ritual de passagem do povo Sateré Maué, onde os curumins têm de vestir luvas cheias de formigas tucandeiras e suportarem suas picadas para se tornar guerreiro”. (MEDEIROS, 2001). O que a toada não mostra em relação a esse ritual é que além de tornar um guerreiro forte, tem toda uma história da cultura Sateré Mawé que é representada através das vestimentas, das músicas cantadas na hora do ritual.

Através de uma leitura crítica pode-se analisar que mesmo que a toada mostre a figura indígena a ponto de valoriza-lo, existem costumes que passam despercebidos, no que diz respeito às representações de cada gesto, de cada cor e de cada música cantada na hora do ritual, sendo reduzido apenas a passagem da fase da adolescência para a fase adulta.

Desta maneira, pode-se notar que é preciso compreender a etnia Sateré Mawé no todo, para assim não mostrar apenas algo superficial, haja vista que o ritual da tucandeira é um momento de identidade tribal, que se expressa através da dança, da música, das pinturas, das plumarias, todos esses elementos comunicam sentimentos e dão sentidos a esse ritual que de certa forma não é repassado pela toada.

Após a leitura crítica feita através das duas toadas, pode-se entender as ideologias contidas em discursos no decorrer da história dos indígenas, bem como elas foram introduzidas na sociedade e conseqüentemente nas toadas de boi-bumbá, que possuem um enorme valor cultural.

Após a pesquisa bibliografia e documental e das seleções das toadas foi feito a aplicação das oficinas com estudantes de uma turma do 3º ano do Ensino Médio do turno vespertino de uma escola pública do município de Parintins, onde os estudantes tiveram a oportunidade de fazer a leitura crítica das letras das toadas.

Foram aplicadas duas oficinas em dois dias da semana, com duração de oito horas, para um maior aproveitamento foi feito no contra turno, no auditório da escola. No primeiro momento foi apresentado para os alunos a oficina intitulada “a figuração do indígena nas toadas de Boi-Bumbá que teve como principal objetivo fazer a análise das letras das toadas através da leitura crítica, para

assim, verificar de que forma o indígena está sendo representado através das toadas e qual o valor cultural atribuído a sua figura.

Foram propostas seis atividades para os alunos, onde fizeram a leitura crítica, no que diz respeito à representação do indígena nas toadas de Boi-Bumbá. Pôde-se observar que os estudantes se sentiram a vontade para realizar as atividades, haja vista que foi um método diferente de ensinar e as toadas fazem parte do cotidiano dos mesmos, com isso houve uma grande participação por parte de todos.

Diante desse contexto foi possível fazer uma verificação, que a idealização do indígena ainda é muito frequente no século XXI no que diz respeito à figura do indígena nas letras das toadas e de certa forma causa distorções na visão dos compositores e consequentemente dos leitores.

Assim sendo, mostra-se a necessidade da leitura crítica das letras das toadas de boi-bumbá que tematizam o indígena, visto que é possível mostrar para os estudantes os vários discursos contidos nas toadas para assim fazer verificações quanto ao valor cultural atribuído à figura do indígena.

Diante desse contexto, pode-se comprovar que a análise das letras das toadas que tratam de temática indígena, quando utilizada em sala de aula como um recurso didático é considerada uma estratégia que motiva os jovens e que pode ser utilizada de forma dinâmica e prazerosa como foi constatado na aplicação da oficina.

Desta maneira é de suma importância que os estudantes do 3º ano do Ensino Médio das escolas públicas de Parintins reflitam sobre o que está sendo repassados através das toadas, os vários discursos que trazem em relação à figura indígena, para que assim, possam verificar os processos de composição, as ideias dos compositores, no que diz respeito à construção da identidade indígena, a ponto de refletirem sobre o assunto e a busca por conhecimentos, que os façam crescer como cidadãos e estudantes críticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- J. Alencar (1976). **Iracema. lenda do Ceará**. São Paulo. Ática.
— (1979). **O guarani**. São Paulo. Ática.
O. Alvarenga (1960). **Música Popular Brasileira**. Porto Alegre: Ed. Globo.

- J. C. Farias (2005). **De Parintins para o mundo ouvir: Na cadência das toadas dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido**. Rio de Janeiro: Litteris.
- W. Nogueira (2014). **Boi-bumbá- Imaginário e espetáculo na Amazônia**. Manaus : Editora Valer.
- A. S. B. Rodrigues (2006). **Boi-Bumbá: evolução - Livro reportagem sobre o festival Folclórico de Parintins**. Manaus: editora Valer.
- A. J. Severino (2007). **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez.
- E. T. Silva (1988). **Elementos da Pedagogia da Leitura**. São Paulo: Martins Fontes.

Videografia

- Entrevista com Daniel Munduruku** intitulada como *Sintonia* a TV Câmara publicada em 21/12/2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yOze-d1Ymc8>. Acesso: 20/07/2015.
- R. Barbosa (2001). **Cunha a criatura de tupã. Amor e Paixão**. Parintins: As. Folc. Boi-Bumbá Caprichoso.
- I. Medeiros; M. F. Farias; T. Medeiros (2000). **Wat' Ama. Garantido, meu brinquedo de são João**. Parintins: As. Folc. Boi-Bumbá Garantido.



TOADAS DE BOI BUMBÁ: ACERVO DE PALAVRAS E EXPRESSÕES INDÍGENAS

Sabrina Silva de Souza [UEA]

Orientadora: Maria Celeste de Souza Cardoso [UEA]

Resumo: *Este trabalho tem como intuito mostrar um resultado parcial sobre a seleção de toadas analisadas das Agremiações Folclóricas de Parintins Garantido e Caprichoso tratando-se do Acervo de palavras e expressões indígenas presente nas mesmas, entre os anos de 1990 até 2016. O projeto é de iniciação científica- PAIC-2017-2018, fomentado pela FAPEAM que está previsto ser concluído no cronograma em doze meses.*

Palavras-chave: Acervo; boi bumbá; Toadas; Palavras e expressões indígenas.

INTRODUÇÃO

A cidade de Parintins situa-se no estado do Amazonas e é conhecida por suas crenças, por sua relevância cultural para a história do Brasil. Neste município acontecem durante todo ano festas religiosas, em que se predomina o catolicismo e além das festividades religiosas a um traço cultural mundialmente conhecido que são as disputadas dos bois bumbá, realizado em três noites no final do mês de junho. O boi bumbá surgiu por volta dos anos de 1913, através das brincadeiras de nordestinos que se reuniam nas ruas para fazer rimas, que se transformaram em disputas no decorrer do tempo, falavam sobre o contexto social em que vivenciaram em suas origens e ao que se passava no presente dos mesmos. No passar do tempo essa brincadeira foi se tornando algo cultural e imprescindível na história de Parintins tornando-se cada vez mais conhecido, levou-se a ter mudanças agregando ao regionalismo e as crenças da cidade, e o convívio social de ribeirinhos, indígenas, feirantes e a população em geral incluindo suas raízes caboclas, negras indígenas em suas toadas.

A toda de acordo com Cascudo (s/d, p.871), “cantiga, canção, cantinela; solfa, a melodia dos versos para cantar-se”, trata-se de um conjunto de sentimentos expressos através de sons. Nesse contexto, este artigo esta vinculado com o projeto de pesquisa PAIC-2017-2018 com o título: “Palavras e Expressões indígenas em toadas de boi bumbá: aspectos semânticos”, na qual será apresentada uma parcial do que se foi realizado até o presente momento, com as recolhidas das toadas das agremiações folclóricas de Parintins, que trazem as expressões indígenas na qual chamaram sua atenção, devido à curiosidade de qual é o sentido destas expressões dentro da toada, tais que quando as ouvimos buscamos saber qual o significado da mesma, para isso serão apresentadas no acervo algumas destas toadas como: **O boi mais querido**, autores: Paulinho “Du” Sagrado/Warner Maia, agremiação: boi-bumbá Garantido Ano: 1995, fonte: CD Uma viagem à Amazônia, 159. **Kananciuê**, autor: Sales Santos, agremiação: Boi-bumbá Caprichoso Ano: 1995, fonte: www.boicaprichoso.com/ toadas (CD Luz e mistérios das florestas)137. **Nirvana Xamânico** Autores: Geovane Bastos/Adriano Aguiar. Ano: 2010. Fonte: CD Caprichoso. 63, **636. Yaraware Erukê**, Autores: Adriano Aguiar/Geovane Bastos

Agremiação: Boi-Bumbá Caprichoso Ano: 2013. Fonte: www.boicaprichoso.com (CD O centenário de uma paixão).

Como esta pesquisa ainda está em andamento, futuramente será criado de um blog contendo tudo o que se foi e será pesquisado, para que este trabalho não fique apenas em arquivo de instituições, mas que possa estar disponível para quem tiver interesse, tais que o mesmo estará online e qualquer pessoa terá acesso a este material e será de grande ajuda para aqueles que quiserem dar continuidade a esse tipo de pesquisas sobre as toadas de boi- bumbá. O diferencial desta pesquisa é analisar estas toadas, observando a veracidade de cada palavra indígena contidas nas letras, trazendo as mudanças ocorridas, de como era antigamente e como está até os dias atuais. No entanto falar de expressões indígenas nas toadas é de grande importância, pois assim podemos observar detalhadamente a valorização da cultura.

BOI - BUMBÁ: PALAVRAS E EXPRESSÕES INDÍGENAS

Na cidade de Parintins no estado do Amazonas acontece o festival folclórico na qual são apresentados duas partições chamadas de Garantido e Caprichoso, esta grande festividade é realizada no mês de junho há anos e desde as suas primeiras apresentações é feito uma disputa entre ambos, como afirma Nogueira (2014, p.30).

Em Parintins, o boi-bumbá ocorre em maio e junho, no final do período de seis meses das chuvas intensa. A cidade está localizada numa das ilhas do arquipélago Tupinambarana, na margem direita do rio Amazonas, a 325 quilômetros em linha reta de Manaus, capital do Estado do Amazonas. Os bois-bumbás Garantido (cor vermelha) e caprichoso (cor azul) encerram, nas três noites de junho, o festival folclórico da cidade cuja a primeira edição foi realizada em 1965.

Não se tem dados históricos que comprovem a veracidade da data e ano em que os bois-bumbás foram criados, mas os senhores de longa data da cidade de Parintins afirmam que as brincadeiras a céu aberto surgiram por volta dos anos de 1913 com a iniciativa de jovens nordestinos que lembravam a cultura de onde moravam como o balnear do bumba- meu- boi assim fazendo uma adaptação para a região amazônica, colocando traços caboclos e indígenas em suas

rimas em toadas cantadas mudando o nome para boi-bumbá, contextualizando com a sociedade da época.

O bumba-meu-boi do nordeste, chegando à Amazônia, muda de nome e é chamado de boi-bumbá. Sofre impacto das culturas das populações aqui existentes, como a dos caboclos e dos índios, marcados pela natureza peculiar que os envolve. Em Parintins, desde o início a brincadeira de boi exerce uma intensa força criadora, e seus primeiros donos, tiradores de versos, padrinhos e brincantes, com seus atos gestos, dedicação, amor e criatividade ajudaram a criar o *ethos* cultural dos bois Garantido e Caprichoso. (VIEIRA, FILHO, 2012, p.28)

O boi bumbá foi crescendo e ganhando cada vez mais torcedores, desde então as suas toadas foram se adaptando a estas mudanças colocando mecanismos para que houvesse novos olhares. As toadas são rimas que trazem à essência dessa brincadeira de boi, é através delas que é apresentada às características da região, a cultura, a etnia indígena, a beleza Parintinense, é trazer a voz do caboclo misturando-se com um emaranhado de culturas desse mundo, abordando e explanando a miscigenação a qual o povo amazonense pertence.

É notória, no momento atual, a presença de elementos indígenas na composição de toadas enfatizando o ritual das tribos e a pajelança, os quais foram acrescentados no decorrer da festa folclórica e com as mudanças que aconteceram nos últimos anos. Assim, além dos sentimentos e exaltação da figura do boi, compositores e brincantes cantam a beleza da floresta, a biodiversidade do ambiente, a galera, porta-estandarte e a cunhã poranga, figuras representativas da cultura Parintinense. Além disso, as toadas dos bois-bumbás possuem temática própria e versam sobre a natureza, as lendas, o dia a dia do caboclo. (Cardoso, 2013, p. 25)

Todo ano as agremiações folclóricas escolhem temas para que as toadas sejam criadas respectivamente a esse sentido, tais que elas trazem traços caboclos com um “línguajar” mais Parintinense, envolvendo expressões indígenas para ressaltar a cultura que vem

desde os primórdios nessa região. “*A toada- tema é que deflagra a fundamentação teórica do espetáculo [...]. Mas é a partir dela que se imaginam as alegorias, os figurinos de destaques (itens e batucada), as coreografias (da arena e da galera) e a composição dos espetáculos de três noites*” (Nogueira 2014, p. 202). As toadas dos bois foram deixando de ser apenas versos desafiadores entoadas nas ruas e sim músicas que trazem consigo aspectos culturais em que pode se observar até mesmo na sua estrutura as divisões, que nos dias atuais são escritas com introdução, conclusão e desenvolvimento, assim construindo o sentido do que se quer passar.

As toadas de boi bumbá são elementos essenciais para o desenvolvimento do Festival Folclórico de Parintins. Desde quando iniciou até os dias atuais, o festival vem se transformando e com ele as toadas também se modificam, ora com acréscimos nas letras ora na própria musicalidade e ritmo. [...] As composições antigas eram cantigas curtas, simples e com refrão. A ênfase era dada no refrão. Já as toadas atuais passaram por todo um processo de transformação, são mais longas, possuem uma estrutura formal diferente das toadas antológicas e continuam com o refrão, pois este é o chamariz da composição (CARDOSO, 2013, p. 26-39)

As toadas de boi trazem um pouco o dia –a- dia da população buscando chamar a atenção de quem às escutam, colocando problemáticas sociais, regionais e dentre muitas outras. É através dela que toda a magia do espetáculo acontece trazendo essa euforia dentro dos torcedores que vem de todos os lugares desse mundo apreciar tão sublime apresentação. Em algumas toadas analisadas podem-se observar expressões indígenas, por isso este trabalho seleciona toadas em que se trás essas expressões para mostrar não só o povo amazonense, mas outras regiões, essa mistura que é falada dos indígenas, que é bastante notória devido a regionalismo e troca dos itens nordestinos do bumba-meu-boi, para o boi bumbá no Amazonas, que vem trazer um pouco do modo de vida do caboclo e da etnia indígena. O acervo das toadas de boi-bumbá das agremiações folclóricas de Parintins constam inúmeras toadas recolhidas através de pesquisas e da rede social Telegram, na qual a

grupos dos bois-bumbás Garantido e caprichoso em que se está disponível para baixar.

Essas toadas foram devidamente organizadas em pastas e subpastas contendo letras e músicas, especificando a qual agremiação folclórica pertence , sendo cuidadosamente separadas por ordem alfabética, enumeradas e observando a ordem dos anos de cada álbum, dentro dessas pastas estão à capa do CD ou DVD do garantido e caprichoso, todas as toadas estão em mídia, para identificar estas estão com seus devidos nomes, autores ou compositores, e de onde foram retiradas as fontes, utilizando meios tecnológicos para facilitar estas seleções como o celular, o computador e a internet. Abaixo estão algumas toadas dos bois bumbás que contem as expressões indígenas:

No sombrio vagueiam as feras da noite

Os olhos flamejam dos predadores do além

O caçador virá, o grande Deus animal

Yaraware Ekeriyatuhpe

Sanguinários caçadores répteis de **Kuyuri**

Aniquiladores de almas no ninho de **tamutupe**

A toca dos homens lagartos

Feras do subterrâneo que rompem as fendas do solo na mata

Que trazem o medo à aldeia do povo **Tareno**

Rastejam todos os répteis, jurássicos animais

Guerreiros preparam o combate mortal

Rastejam todos os répteis, jurássicos animais

Marcham tribos **Tupuweri**

Camuflados virão em miríade

Predadores do abismo do além

Selvagens na devoção ao grande deus **Eruke**

Humaiary Ipe Eruke

Yaraware Yaraware

Humaiary Ipe Eruke

Yaraware Yaraware

Yaraware Eruke

Autores: Adriano Aguiar/Geovane Bastos. Agremiação: Boi-Bumbá Caprichoso, Ano: 2013. Fonte: www.boicaprichoso.com (CD O centenário de uma paixão) 636. Yaraware Erukê

Uandiê , ê , ê , a , a
Uandiê , ê , eh carajá sie , sie , sie , sie . . . sie
Cão-era
Kananciuê , Kananciuê
Tataupã , tataupã ,
Numia , numia , arapia , arapia , numia
Sob a luz do luar ehe , ehe , ehe , ea
Nas terras de **berohokan canaã , canaã**
As margens do rio araguaia
Aruaná , aruanã , aruanã
Ki nan so wera e , e , e , e , he
E se fez a luz
Do sopro da vida
Sie , sie , sie , si , acarajá
Feiticeiro do fogo
Entoa um cantar Hei , Hei
Afugentar Hei , hei
Escuridão Hei , hei
Feiticeiro da **taba**
Eleva o olhar Hei, hei
Ver clarear (oh lua)
Todo meu chão... meu chão
Numia, arapia, hei, hei, hei, hei
Uandiê, ê, ê, a, a
Uandiê, ê, ê, a, a

Agremiação: Boi-bumbá Caprichoso Ano: 1995 Fonte:
www.boicaprichoso.com/toadas (CD Luz e mistérios das florestas)
137. Kananciuê

Ei, vem brincar no meu boi bumbá
Ei, esta dança não pode parar
Ei, vem pro meu boi mais querido
Queres saber o seu nome eu lhe digo
É meu boi Garantido
Êla, êla, êla boi
Canta o vaqueiro do meu boi bumbá
Êla, êla, êla boi

Vai na campina meu touro buscar
Êla, êla, êla boi
O pajé enfeitiçou a raça
Raça de índios guerreiros
Valentes na pesca e na caça
Aki munaita techi
Nokita ceteu inxerá
Canta o líder da **taba**
Da tribo **tupinambá**
Pergunta e quer saber o nome
Da sinhazinha bela morena
Ela é filha do meu amo boi
Doce, mimosa pequena
Ei

Autores: Paulinho “Du” Sagrado/Warner Maia. Agremiação: Boi-bumbá Garantido. Ano: 1995. Fonte: CD Uma viagem à Amazônia. 159. O boi mais querido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As toadas de boi bumbá são essenciais para a realização do espetáculo a céu aberto na cidade de Parintins, pois é através delas que são expressos os sentidos de todo um conjunto histórico e social, colocando nas letras as etnias indígenas, nordestinas, caboclas entre muitas outras.

Esse trabalho de pesquisa trouxe um breve conhecimento sobre a história do boi-bumbá em Parintins, na qual contribuiu para a criação desse trabalho que facilitou para o ajuntamento de toadas que ao serem olhadas de maneira diferenciada chamaram atenção as expressões indígenas contidas nas mesmas, trazendo assim uma amostra parcial do que o projeto de pesquisa PAIC- 2017-2018 está em busca e que futuramente trará novos resultados. Este projeto ainda esta em andamento seguindo com o cronograma estabelecido, as toadas recolhidas no acervo serão analisadas com os preceitos da semântica e pragmática, trazendo uma visão diferenciada a respeito destas palavras que expressão a língua indígena.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- M. C. S. Cardoso (2013). **Cancioneiro das toadas do boi-bumbá de Parintins**. Manaus: UEA- (dissert. policop)
- L. C. Cascudo (S.D.). **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro.
- W. Nogueira (2014). **Boi-bumbá-imaginário e espetáculo na Amazônia**. Manaus: Valer.
- R. D. Vieira Filho (2012). “A festa de boi-bumbá em Parintins: tradição e identidade cultural”. **Somanlu: Ver. de Estudos Amazonicos** 2 p.27-33.



AS TOADAS DE BOI-BUMBÁ E O ENSINO DE LÍNGUA PORTUGUESA

Joelma Cunha Reis Barros [SEMED]

Orientadora: Maria Celeste de Souza Cardoso [UEA]

Resumo: *Esta pesquisa versa sobre a análise discursiva das toadas de boi-bumbá de Parintins como uma proposta para ser desenvolvida nas aulas de Língua Portuguesa. A metodologia consiste na escolha das toadas, apresentação destas aos alunos e depois atividades de análise discursiva. Os resultados mostram que é possível desenvolver atividades de análise discursiva a partir da escolha de toadas que chamem a atenção dos estudantes para o discurso.*

Palavras-chave: Toada, Língua portuguesa, Análise discursiva.

A palavra toada de acordo com Câmara Cascudo (s/d) *é uma canção, cantiga [...] o que se pode dizer para defini-la é apenas o seguinte: com raras exceções seus textos são sempre curtos- amorosos, líricos, cômicos – e fogem a forma romanceada; musicalmente as toadas apresentam características muito variadas.* (CASCUDO, s/d, p. 871). Essa é a definição dada às toadas de forma geral, mas as toadas do boi-bumbá de Parintins possuem uma definição mais singular. “[...] denominam-se toadas as composições musicais feitas para a apresentação dos Bois-Bumbás. Elas versam sobre o tema ou a homenagem escolhidos pela agremiação folclórica para o Festival”. (FARIAS, 2005, p. 63).

As toadas dão ‘vida’ aos bumbás, são como a alma do Festival Folclórico de Parintins, pois é através delas que a galera

canta, se anima, torce e declara todo o seu amor pelos bumbás. A toada geralmente fala da vida dos povos amazônidas, dos ribeirinhos, dos rituais indígenas, da mistura de raças que formaram o caboclo parintinense, mas cantam também as belezas de nossa fauna e flora, e da mais singela e poética forma, cantam seus amores por Garantido e Caprichoso.

As toadas de boi-bumbá de Parintins conforme Farias (2005) é uma adaptação do auto folclórico do Maranhão conhecido como Bumba-Meu-Boi, mas em Parintins o boi-bumbá ‘ganhou’ uma nova forma. No início, o boi-bumbá acontecia na época das festas juninas, onde o folguedo invadia os terreiros das casas em plena madrugada, à luz de lamparinas e fogueiras, e ao som das palminhas e das toadas de desafio. Mas o festival evoluiu e se tornou uma das mais belas festas de manifestação folclórica conhecidas da região norte, é nesse contexto do festival que as toadas se tornam importantíssimas.

As toadas além de canções são as mais singelas formas de cantar e versar a cultura dos povos que aqui habitam, assim como cantam a beleza de nossa fauna e flora, rituais indígenas, e, acima de tudo, cantam o amor que há dos cidadãos parintinenses por Garantido e Caprichoso. As toadas além de canções têm em sua estrutura elementos da poesia, como por exemplo, a rima, o ritmo, a musicalidade, a precisão do vocabulário, as imagens e a emoção. Essas canções também são formas discursivas, e geralmente trazem em seus discursos as ideologias pregadas pelos Bumbás que representam. Nesse contexto, as toadas se tornam objetos discursivos passíveis de ser analisadas e discutidas nas aulas de Língua Portuguesa com alunos do 2º ano do Ensino Médio.

Durante os três períodos de Estágio Supervisionado fomos observar as aulas de Língua Portuguesa de alunos do 6º ano do Ensino Fundamental até 3º ano do Ensino Médio. Nesse tempo de observação, percebemos como o ensino da Língua Portuguesa ainda é muito ‘tradicional’, os professores ainda insistem em ensinar os conteúdos da disciplina de forma ‘solta’, sem na maioria das vezes ter uma contextualização, ou seja, pegam uma frase solta de um texto (fora de seu contexto) e tentam ‘ensinar’ os conteúdos a partir de então, o resultado é o que conhecemos, alunos com muita dificuldade de leitura e escrita e, principalmente, de interpretação. Antunes (2003)

em seu livro *Aula de Português* nos fala com bastante precisão dessa prática pedagógica reducionista.

Um exame mais cuidadoso de como o estudo da Língua Portuguesa acontece, desde o Ensino Fundamental, revela a persistência de uma prática pedagógica que, em muitos aspectos, ainda mantém a perspectiva reducionista do estudo da palavra e da frase descontextualizado. Nesses limites, ficam reduzidos, naturalmente, os objetivos que uma compreensão mais relevante da linguagem poderia suscitar – linguagem que só funciona para que as pessoas possam interagir socialmente. (ANTUNES, 2003, p. 19).

Se a prática de interpretação textual fosse trabalhada com os alunos desde as séries iniciais do Ensino Fundamental, os alunos não chegariam ao final do Ensino Médio com tantas dificuldades de leitura e escrita, pois essa prática de estudar as frases isoladamente para estudar a gramática normativa na maioria das vezes acaba por limitar a compreensão dos discentes sobre a temática abordada, e como se não bastasse essa prática pedagógica de estudar as frases separadas de seus contextos, ainda existe uma forma mais ‘maldosa’, a de ensinar as classes gramaticais apenas com palavras, sem frases, e sem nenhum contexto para que o aluno possa compreender o que lhe está sendo repassado. As conseqüências são alunos sem motivação e concepções equivocadas sobre as aulas de Português.

Com enormes dificuldades de leitura, o aluno se vê frustrado no seu esforço de estudar outras disciplinas e, quase sempre, “deixa”, a escola com a quase inabalável certeza de que é incapaz, de que é linguisticamente deficiente, inferior, não podendo, portanto, tomar a palavra, ter voz para fazer valer seus direitos, para participar ativa e criticamente daquilo que acontece a sua volta. (ANTUNES, 2003, p. 20).

Se todos os professores de Língua Portuguesa tivessem consciência dos danos que causam a seus alunos com essa prática pedagógica reducionista e constante, procurariam novas práticas que utilizassem o texto e o contexto para darem suas aulas de Português e, assim, os alunos aprenderiam melhor e conceberiam com mais facilidade a prática de ler, interpretar e escrever textos. Irandé

Antunes (2003) nos descreve que as aulas de Língua Portuguesa de nossas escolas têm adotados duas tendências para se trabalhar a linguagem. A primeira está centrada na forma de se trabalhar e ver a língua como um “conjunto abstrato de signos e regras, desvinculado de suas condições de realização” já a segunda está centrada na língua “enquanto atuação social, enquanto atividade e interação verbal de dois ou mais interlocutores e, vinculado, portanto, às circunstâncias concretas e diversificadas de sua atualização”. (ANTUNES, 2003, p. 41).

É essa a tendência de ensinar a Língua Portuguesa, a qual devemos adotar enquanto professores de Português. Trabalhar com os alunos os textos em seus contextos e assim mostrá-los como a interação verbal faz parte de nossas vivências, pois não há como entender uma frase ou palavra por si só, sem que haja circunstâncias concretas que a liguem à sociedade, é nesse momento que as toadas de boi-bumbá se tornam ferramentas didáticas pedagógicas excelentes para serem trabalhadas nas aulas de Língua Portuguesa das escolas parintinenses, pois é um gênero musical que todos conhecem, e quase todos ouvem e aprovam. Essas toadas devem ser trabalhadas, não de qualquer forma, mas analisando o discurso presente que há em cada uma dessas canções, pois quanto mais o objeto a ser analisado discursivamente fizer parte do cotidiano dos alunos maior será o interesse em estudar a Língua Portuguesa, dessa forma, as toadas de boi-bumbá são canções que falam de nossas vivências e cotidiano.

[...] as canções são gestos de interpretação do mundo, mas do que isso elas são intervenções no mundo, uma práxis, pesquisar sobre canção é também um gesto de interpretação, é também uma prática, que se insere dentro da rede discursiva que circula em torno da própria canção. (COSTA, 2007, p. 31-32).

Se as canções são interpretações do mundo, as toadas são as interpretações das crenças, da cultura, da história, enfim, da vivência da população parintinense, pois nas toadas emergem a voz da população apaixonada por uma cultura secular.

Ao abordarmos a análise discursiva como temática para essa pesquisa verificamos como os PCNs de Língua Portuguesa abordam as práticas discursivas nas aulas de Língua Materna, já que até o momento a análise discursiva ainda não é trabalhada na Educação Básica, percebemos, então, que os Parâmetros Curriculares Nacionais

tratam as práticas discursivas como parte integrante da linguagem verbal e que o principal objeto de estudo deve ser o texto.

A unidade básica da linguagem verbal é o texto, compreendido como a fala e o discurso que se produz, e que o constitui como ser humano. O texto só existe na sociedade, e é produto de uma história social e cultural, único em cada contexto, porque marca o diálogo entre os interlocutores que o produzem e entre os outros textos que o contém. (PCN, 2000, p. 18).

Neste sentido, percebemos que analisar as toadas de boi-bumbá é constituir um texto, pois as toadas fazem parte de nossa história social e cultural, logo, fazem parte de nosso contexto, que é único, pois todos os interlocutores dessa sociedade são capazes de produzir e reproduzir outros textos (quer verbal ou não-verbal) tomando como base as toadas dos bois bumbás de Parintins.

A produção de discursos não acontece no vazio. Ao contrário, todo discurso se relaciona, de alguma forma, com os que já foram produzidos. Nesse sentido, os textos, como resultantes da atividade discursiva, estão em constante e contínua relação uns com os outros, ainda que, em sua linearidade, isso não se explicita. A esta relação entre o texto produzido e os outros textos é que se tem chamado intertextualidade (PCN, 2000,p.21).

Com base no PCN de Língua Portuguesa e nos estudos de Irandé Antunes (2003), percebemos que fazer uma proposta de se trabalhar as toadas de boi-bumbá fazendo análise discursiva sob a perspectiva bakhtiniana é uma forma de dinamizar as aulas de Língua Materna, pois assim não será trabalhado frases separadas de seus contexto, social e cultural, e sim textos completos, em toda sua estrutura linguística.

E assim levamos a proposta para os discentes do Ensino Médio e propomos algumas toadas entre elas a toada abaixo.

O contrário falou (Emerson Maia, 2013)

O contrário falou, eu já ouvi dizer

Que o boi garantido

Esse ano ia correr (2x)

Lamento a tua desilusão

Tu esqueceste sou tradição

Eu sou vermelho
Sou de guerra, eu não corro
Garantido está na história
Da cultura desse povo (2x)

Sabemos que para analisar discursivamente um texto através há a necessidade de levarmos em consideração todos os fatores que influenciam esse discurso. A toada “O contrário Falou” se analisada sem os critérios que Bakhtin (1997) nos fala para considerarmos no momento de analisar um discurso, os quais são os seguintes: enunciado, interação verbal e aspectos históricos e sociais, assim como também as ideologias da sociedade ao qual fazem parte, será apenas mais um texto (no sentido de materialidade linguística), que não vai falar além do texto. E foi baseado nesses aspectos que os alunos do 2º ano do Ensino Médio analisaram o discurso presente na toada.

Texto 1: *A toada de Emerson Maia traz em seu discurso uma resposta ao boi contrário que “andava dizendo que esse ano ele ia correr”, ou seja, o boi contrário andava desafiando o boi Garantido, mas o boi Garantido deu uma resposta dizendo que ele é da guerra, tradição, tem cultura, está na história e é superior ao contrário.*

Concluimos que a toada traz em seu discurso o pensar na disputa que há entre os bois.

Texto 2: *Fazendo a análise do discurso do compositor se pode ver que a toada é uma resposta do boi Garantido para o Caprichoso, que se é percebido pela exaltação do contexto histórico do boi, defendendo que a história dele é a cultura do povo.*

Os discentes ao analisarem a letra da toada falam também sobre o discurso da rivalidade e do desafio presente na letra da toada, como o compositor discursa sobre a importância da sua história e como a construiu com “garra” e “tradição”, os alunos conseguem distinguir e ‘enxergar’ o discurso do locutor através da letra da toada.

Essas análises foram feitas pelos alunos de duas turmas de 2º ano do Ensino Médio, e através delas podemos perceber que muitos dos elementos do discurso podem ser encontrados, se nomeássemos um por um, veríamos que todos podem ser encontrados, e se colocássemos todos os textos por eles produzidos veríamos os

mesmos elementos presentes, e se analisássemos mais alguns deles repetiríamos muito do que aqui já foi dito, pois todo discurso na concepção de Bakhtin é a repetição do repetível, e cada enunciado é apenas mais um “elo”, na cadeia muito grande de outros enunciados. Nossos discursos são sempre produzidos a partir de outros discursos já constituídos. Sempre dizemos o já dito e assim será.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- I. Antunes (2003). **Aula de Português: encontro e interação**. São Paulo: Parábola Editorial.
- M. Bakhtin (2006). **Marxismo e a filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec.
- Brasil. MEC/SEF (2000). **Parâmetros Curriculares Nacionais: introdução aos parâmetros curriculares nacionais**. Brasília: MEC/SEF.
- L. C. Cascudo (S.D.). **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro.
- N. B. Costa (2007). “O objeto e o sujeito na pesquisa da canção: uma visão bakhtiniana sobre a análise do discurso literomusical”. *in* N. B. Costa. (Org.). **O charme dessa nação: música popular, discurso e sociedade brasileira**. Fortaleza: Expressão. pg. 23-35.
- J. C. Farias (2005). **De Parintins para o mundo ouvir: Na cadência das toadas dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido**. Rio de Janeiro: Litteris.
- Videografia**
2003. **O Boi Campeão do Centenário**. Parintins: As. Folc. Boi- Bumbá Garantido.



TOADAS DE BOI BUMBÁ: ACERVO E DIVERSIDADE

Maria Celeste de Souza Cardoso [UEA]

Resumo: *Este trabalho tem por objetivo apresentar os resultados do projeto de pesquisa intitulado “Acervo das toadas do boi bumbá de Parintins”, o qual encontra-se em desenvolvimento. As toadas são muito importantes para a apresentação das agremiações folclóricas Boi Bumbá Caprichoso e Garantido no Bumbódromo e versam sobre uma diversidade de temas como o cotidiano do caboclo amazônico, a floresta e o indígena. A metodologia utilizada consiste na recolha das toadas com data e nome dos compositores.*

Palavras-chave: Acervo; Diversidade; Toadas; Boi Bumbá; Parintins.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho trata sobre as toadas de boi bumbá, acervo e diversidade cultural. Assuntos esses que fazem parte da cultura amazônica, especificamente de Parintins com a trajetória dos bois bumbás Caprichoso e Garantido, os quais representam a cultura e a vida do caboclo parintinense e amazonense.

A festa do boi-bumbá de Parintins cresceu bastante nos últimos anos através, principalmente, da exposição na mídia local e nacional. Essa exposição contribuiu para o desenvolvimento do Festival Folclórico, no entanto, esse desenvolvimento ainda não é suficiente para valorização dos brincantes do boi bumbá, dos artistas, das toadas e dos compositores. É neste sentido, que a organização de um acervo das toadas dos bumbás contribuirá de maneira efetiva para que a memória dos bois não seja apagada. É claro que quando se fala em acervo dos bois está a se falar também do acesso a esse acervo para que se possa perceber, na verdade, a necessidade de organização desse acervo tanto impresso como em mídia para que se possa ter acesso sempre que for necessário.

Isto posto, este trabalho mostra a necessidade de criação e organização de um acervo das toadas de boi bumbá. Um acervo que

seja completo e adequado às necessidades de estudiosos e pesquisadores sobre o assunto.

AS TOADAS DE BOI BUMBÁ

As toadas de boi bumbá fazem parte do Festival Folclórico de Parintins e conduzem a encenação do boi durante três dias da última semana do mês de junho. Parintins é uma cidade de médio porte e fica à margem direita do Rio Amazonas. Tem aproximadamente 100.000 habitantes, os quais vivem da pesca, de pequenas produções, artesanato e serviço público federal, estadual e municipal. Esses habitantes são descendentes dos índios, antigos moradores desse lugar, dos negros e brancos que colonizaram a cidade.

Parintins ficou conhecida com a projeção em mídia nacional e internacional do Festival Folclórico, no qual durante três dias há a apresentação dos bois bumbás Caprichoso e Garantido. A história desses bumbás parte da narrativa do auto do boi e gira ao redor de uma fazenda com um boi premiado, um casal de fazendeiros e sua filha apaixonada pelo boi, um casal de empregados negros, vaqueiros, índios e curandeiros. O auto do boi é o miolo da apresentação dos bumbás e teve muitas modificações com o passar do tempo até chegar ao que é hoje. No entanto, atualmente, a toada é a linha que move a brincadeira dos bumbás; é o fio que conduz o desenrolar da encenação do auto do boi em uma arena chamada bumbódromo¹⁶.

A toada é, de acordo com Farias (2005, p. 63), *composições feitas para a apresentação dos Bois-Bumbás. Elas versam sobre o tema ou a homenagem escolhidos pela agremiação folclórica para o Festival*. Expressam o dia a dia do caboclo amazonense, dos mitos e lendas, do linguajar falado pelos antepassados indígenas, negros e brancos. Esse termo “toada” é muito antigo, como afirma Cascudo (s/d), *significa canção, cantiga, melodia para cantar. Em Parintins, toada significa a música que rege o espetáculo do boi bumbá*. Essa toada pode ser antológica e atual. Para os compositores mais antigos (até a década de 1990), a toada antiga é chamada “toada”, mas as atuais são apenas “música de boi”, já os compositores mais recentes dizem que toada é “toada” em qualquer circunstância, não havendo diferença de nomenclatura entre elas.

¹⁶ Bumbódromo: lugar onde os bois bumbás se apresentam.

Neste contexto, a estrutura da toada antológica¹⁷ é mais parecida com o conceito colocado por Cascudo (s/d), tanto na estética quanto na organização dos versos. Já as toadas atuais¹⁸ se modificaram com as transformações ocorridas no festival.

A toada se tornou tão importante para o boi bumbá que se modificou nos últimos anos, acompanhando as tendências da moda e também o contexto histórico, principalmente com a exposição na mídia. Essa modificação aconteceu não somente na letra mas também na melodia. Nogueira (2008, p. 204), diz que *a memória musical dos parintinenses foi o item que mais mudou dentro da estrutura da folia do boi bumbá*. Com essas mudanças muitos grupos musicais e compositores acabaram por ficar de fora da brincadeira do boi bumbá; porém, outros grupos surgiram e novos compositores também.

Em relação à temática, as toadas tratam de uma diversidade muito grande: o cotidiano do caboclo parintinense, o dia a dia do amazonense, o indígena, a economia, a pecuária, a religiosidade, e outros assuntos relevantes para o povo de Parintins. As toadas contêm ainda a exaltação ao boi, à morena, temas do cotidiano e, principalmente, como afirma Nogueira (2014), *o imaginário amazônico*.

Braga (2002), diz que as toadas tratam sobre temas que se referem à região amazônica, como os rios, a mata, a fauna e a flora, o caboclo e à morena bela (cabocla local), com sua graça e beleza feminina. Essa diversidade temática retrata muito bem a cultura amazônica presente no dia a dia da população amazonense, e também, em Parintins, como é cantado e poetizado nas toadas dos bois bumbás.

As toadas também fazem referência a grupos indígenas da Amazônia e, em alguns casos, a grupos indígenas do Brasil Central; à mitologia regional, com seus demônios expressos nas figuras do Anhangá, Mapinguari e encantados, personificados no boto, Yara, entre outros; e aos personagens que tradicionalmente são apresentados pelos bois-bumbás no Festival, ou seja, o Amo do boi, Sinhazinha da Fazenda, Pai Francisco e

¹⁷ Toada Antológica: antes da década de 1990.

¹⁸ Toadas Atuais: a partir da década de 1990, especificamente após 1995.

Mãe Catirina, Pajé e o próprio boi. (BRAGA, 2002, p. 58).

Além de representarem a diversidade cultural amazonense, as toadas também versam sobre outras temáticas de outros lugares do Brasil, como colocado acima por Braga, principalmente ao que se refere a tribos indígenas espalhadas por outras regiões que não somente a amazônica. No entanto, a temática central dessas canções é discorrer sobre a mitologia regional com suas lendas (Guaraná, Vitória-Régia, Mandioca, e outras) e mitos (Mãe d'água ou Iara, Mappinguari, Curupira, e outros).

Conforme Braga (2002, p. 40), *as toadas não têm exclusivamente a finalidade de fundamentar a apresentação dos bois-bumbás na arena, pois a apresentação deles também reflete os temas definidos previamente pelos bumbás para o Festival*. Geralmente, o tema escolhido, ainda de acordo com Braga (2002, p. 40), *trata de situações pertinentes à vida local e regional, onde se incluem o mestiço caboclo, o índio, a mitologia regional, a fauna, a flora, os rios, a floresta, a origem do Boi-Bumbá na Amazônia [...]*.

A partir dessa conjuntura, percebe-se a necessidade de organizar acervos dessas toadas, não somente no sentido de arquivar, mas também como forma de criar pequenos acervos de toadas organizados por data e compositor. A maior dificuldade de acesso a alguns acervos que existem, e são poucos (as duas agremiações folclóricas em seus sites oficiais e no Liceu de Arte Claudio Santoro, e alguns acervos particulares de simpatizantes do boi), é a falta de informações confiáveis, principalmente em relação à data de publicação e identificação dos compositores.

O projeto intitulado “Acervo das toadas do boi bumbá de Parintins” ainda está em andamento, no entanto, muitas toadas já foram recolhidas: as toadas de 2000 até 2017 (são as que estão mais organizadas, porque são as que foram publicadas em CDs e DVs), as de 1990 a 1999 (são as que estão em análise, porque nem todas foram publicadas adequadamente, existem de 1996 em diante publicadas em CDs, porém, as de 1990 a 1995 foram a público em discos de vinil e fitas cassetes, e muitas se perderam), as da década de 80, conseguiu-se somente as de 1986 até 1989. Há muitas dificuldades e informações desconhecidas sobre as toadas das décadas de 1970 e metade de 1980. Também como dissertação de Mestrado foi elaborado um “Cancioneiro das toadas dos bois-bumbás de Parintins”, trabalho em

que se coletou *cerca de 630 toadas catalogadas e organizadas com autoria e data* (CARDOSO, 2013).

Neste contexto, as dificuldades em organizar um acervo completo e adequado das toadas de boi bumbá torna-se muito evidente. As principais causas dessas dificuldades estão na falta de organização das toadas de antes da década de 1990, no desaparecimento público desses arquivos e a não confiança dos colecionadores particulares. Essas questões são muito sérias e interferem diretamente na coleta, organização e arquivamento das toadas e, conseqüentemente, ao acesso de pesquisadores e estudiosos sobre o assunto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As toadas são importantes para a evolução do boi bumbá na arena e fora dela também. Como já foi dito neste trabalho, as toadas retratam a vida dos caboclos ribeirinhos, do cotidiano amazônico, dos mitos e lendas regionais, da floresta e das tribos indígenas com suas danças e rituais. Além dessa diversidade temática e cultural, as toadas podem ser utilizadas em sala de aula para incentivar a leitura, interpretação, análise e produção de novos textos.

Também não se pode esquecer que as toadas não são somente as músicas mas também as letras e essas podem ser armazenadas em blogs, sites, páginas de facebook e outras formas de armazenamento. Já existem sites e blogs das duas agremiações folclóricas e de torcedores dos bumbás com as letras das toadas; no entanto, é necessário sistematizar e apresentar esses dados de forma mais acadêmica e de fácil acesso àqueles que se interessam em fazer pesquisa sobre essa temática. É preciso com urgência organizar um acervo sobre as toadas dos bois bumbás que englobem principalmente as toadas com seus compositores e datas corretas, algo mais completo e sistemático.

Portanto, os resultados do projeto de pesquisa “Acervo das toadas do boi bumbá de Parintins”, apontam para a recolha das toadas das Agremiações Folclóricas Boi Bumbá Caprichoso e Boi Bumbá Garantido dos anos de 1986/1989; 1990/1999; 2000/2010 e 2011/2017 com suas respectivas datas e compositores; um quadro contendo os nomes desses compositores com suas obras; um glossário como os compositores e suas toadas da década de 1990;

dois projetos de pesquisa de iniciação à pesquisa em andamento e a construção de um blog para a divulgação do acervo ora organizado e em andamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- S. I. G. Braga (2002). **Os bois-bumbás de Parintins**. Rio de Janeiro: Funarte/Ed. Universidade do Amazonas.
- L. C. Cascudo (S.D.). **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro.
- M. C. S. Cardoso (2013). **Cancioneiro das toadas do boi-bumbá de Parintins**. Manaus: UEA- (dissert. policop)
- J. C. Farias (2005). **De Parintins para o mundo ouvir: Na cadência das toadas dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido**. Rio de Janeiro: Litteris.
- W. Nogueira (2008). **Festas Amazônicas: boi-bumbá, ciranda e sairé**. Manaus: Editora Valer.
- (2014). **Boi-bumbá: Imaginário e espetáculo na Amazônia**. Manaus: Editora Valer.



OS COMPOSITORES DE TOADAS DOS BOIS BUMBÁS DE PARINTINS: DÉCADA DE 90

Sandra Batista de Castro [UEA]

Orientadora: Maria Celeste de Souza Cardoso [UEA]

Resumo: *Este trabalho de Iniciação Científica tem como objetivo principal mostrar os resultados obtidos com o projeto dos compositores de toadas dos bois-bumbás de Parintins da década de 90, visto que o Festival Folclórico de Parintins no Estado do Amazonas é uma festa que tomou dimensões grandiosas até os dias atuais, e por este motivo, a cidade de Parintins encontra-se na mídia nacional e internacional. A toada é um dos fatores que alavancou o Festival dos bois-bumbás Garantido e Caprichoso, tendo como teóricos que afirmam esse fenômeno (BRAGA, 2002), (FARLAS, 2005), (NOGUEIRA, 2008) dentre outros estudiosos da temática. Neste sentido, utilizou-se o método da entrevista com esses artistas que decantam as toadas dos bois bumbas para que fosse colhida as informações pertinentes ao trabalho em questão. Assim, através*

desse projeto de pesquisa pode ser organizado um glossário contendo uma breve biografia dos compositores e suas composições e um quadro com suas referidas composições organizadas em: agremiação, autor, toada e ano.

Palavras-chave: Festival Folclórico, Parintins, Compositores; Toadas.

INTRODUÇÃO

O Festival Folclórico de Parintins é uma festa grandiosa que iniciou na década de 60 e continua até os dias atuais. No decorrer dos anos, tomou dimensões consideráveis e colocou a cidade de Parintins na mídia nacional e internacional.

Segundo Rodrigues (2006), as festas populares são frequentes em todas as regiões brasileiras, mais a que ganhou dimensão mundial foi o Festival Folclórico de Parintins, no estado do Amazonas com o espetáculo dos bois bumbas Garantido e Caprichoso. Sendo apresentado para o público em pleno ar livre, com inúmeras alegorias gigantescas feitas por artistas locais que versam sobre os temas escolhidos pelas agremiações dos bois bumbas.

Deste modo, faz com que o trabalho dos artistas seja reconhecido e aplaudido em todo país e também fora dele. No entanto, não é somente a arte das alegorias e a performance do boi bumba que fez com que essa festa cultural se alastrasse de Parintins para outros lugares. As toadas também representam o sucesso alcançado através da mídia, sendo o alicerce da festa folclórica, perdendo apenas para o Festival do Dragão Chinês.

A TOADA E OS COMPOSITORES

Observamos que as canções dos enredos declamadas durante as apresentações dos bumbas Garantido e Caprichoso na arena do Festival Folclórico de Parintins é de suma importância, pois de um lado o boi Caprichoso desafia o boi Garantido através de suas toadas cantadas. A toada para Rodrigues é:

O principal elemento de difusão do Festival Folclórico de Parintins para além das fronteiras da Ilha foram as toadas. Antes de conhecerem os bumbás Garantido e Caprichoso e a disputa protagonizada por eles, milhares de pessoas foram contagiadas primeiro pelo ritmo e

depois pela dança difundidos por meio das toadas, (RODRIGUES, 2006, p. 1997).

Para o parintinense, a toada reflete o cotidiano do caboclo amazonense, a preocupação com a natureza, com as lendas e os mitos que fazem parte da história local, é a forma encontrada pelos compositores regionais de cantarem as belezas, a história e a cultura do povo ribeirinho e amazônico. Podemos observar que muito antes de surgir o Festival Folclórico dos bois-bumbás Garantido e Caprichoso em Parintins, as toadas já eram protagonizadas nas brincadeiras de rodas, e entre outras formas de brincadeira, seu ritmo ganhou dimensões grandiosas que contagiaram milhares de pessoas com suas cantigas marcantes.

Conforme Suzano (2006), as brincadeiras ocorriam pelas passagens nas casas dos brincantes, com os tiradores de toadas de plantão, onde os mesmos faziam versos para animar as noites de festas, esse tipo de Toada, pequena, mas bem resolvida, influenciou definitivamente os passos do poeta e compositor Lindolfo Monteverde por serem, segundo ele próprio, “muito fortes”.

A toada desde seu surgimento influenciava a todos, e surtia um efeito eletrizante nos seus brincantes, a qual era entoada nos terreiros de seus participantes no período da festa do Boi Bumba. Braga (2002) explica que as toadas são resultantes de um longo processo, que se inicia com a criação artística do compositor, tem continuidade na seleção da toada pelo Comitê de Arte de cada Agremiação Folclórica e na interpretação recebida do Levantador de toadas, quando este contribui na apresentação das músicas do Boi-Bumbá no Festival e concorre ao item “toada” nas três noites de espetáculo. O autor também ressalta que as toadas são feitas por compositores que em sua maioria moram em Parintins, outros moram em Manaus e até fora do país, e são considerados compositores pelo contato obtido com a cultura parintinense através do Festival Folclórico dos Bois Bumbas.

Rodrigues (2006) fala da importância das toadas na apresentação dos bois-bumbás na arena, quando diz que "as toadas são a linha mestra daquilo que o boi vai levar para arena. São elas que vão determinar como o boi vai evoluir na arena e dar grandiosidade para os artistas executarem plasticamente suas ideias". Para Farias (2005), as toadas são "composições musicais feitas para a

apresentação dos Bois-Bumbás. Elas versam sobre o tema ou a homenagem escolhida pela agremiação folclórica para o Festival".

Podemos destacar que incluso ao Festival Folclórico de Parintins temos o ápice que vem da toada do ritmo alucinante que não permite que seus brincantes fiquem parados ao encanto da voz incomparável do "REI" assim chamado David Assayag e defendendo o Caprichoso Arlindo Junior, foram os representantes oficiais dos dois Bois com suas vozes incomparáveis por longos anos. Valentin destaca,

No Garantido, o parintinense David Assayag é conhecido como o "Rei David": cego desde os 17 anos, com sua poderosa voz, ele defende o vermelho e branco desde 1993. No Caprichoso, a voz que marcou o Boi azul e branco foi Arlindo Jr, o "Pop da Selva", levantador oficial entre 1988 e 2000. Entre 1998 e 2000, Arlindo, numa prova de sua grande capacidade comunicativa, acumulou as funções de levantador e apresentador, (VALENTIN, 2005, p.109).

Nesse contexto, para falar das toadas é preciso falar também dos compositores, os quais nem sempre são estimados devidamente durante o processo de escolha das toadas para o CD oficial de qualquer uma das agremiações folclóricas. Entretanto, por ser uma atividade pouco reconhecida é necessário que haja trabalhos voltados para os compositores de toadas onde se possa haver a catalogação das composições desses artistas para futuras consultas. Haja vista, que os compositores não têm ideia de quantas toadas já compuseram.

Com isso, os compositores tornam-se o alicerce na trajetória que os bois Bumbas Garantido e Caprichoso percorrem durante as apresentações do Festival Folclórico de Parintins e torna-se um marco na escolha das cores, fazendo com que a cidade fique colorida, de um lado as cores Azul e do outro lado as cores Vermelha, É evidente que as toadas fazem parte da vida dos habitantes e é essencial para a divulgação do Festival Folclórico dos bumbas, por ser um evento grandioso e trazer pessoas de diversas regiões e nacionalidades para prestigiar o evento que acontece em pleno ar livre durante três dias de festa no mês de junho, alavancando também a economia do município.

As toadas mais conhecidas foram compostas pelo grande compositor Chico da Silva, o qual muitas vezes não podia se expressar por fazer autorias das músicas para os dois bois, mesmo esse sendo caprichoso assumido. O compositor Chico da Silva, é um dos mais brilhantes e responsável pela divulgação das toadas dos Bois, fazendo-se venerado pelo mundo com a toada “vermelho” gravado por vários artistas.

O ano de 1991 ficou marcado na história musical dos Bois, quando Chico da Silva concorreu contra ele próprio, apresentado duas Toadas em cada um dos Bois. A Toada do Caprichoso, Escudeiro do meu Boi, dizia o seguinte em seus versos: “Eis o Boi Caprichoso, bonito, formoso, pra nos encantar. Junto com a marujada, trazendo a toada, pro povo cantar. Olha o índio guerreiro, na dança de guerra com os meus vaqueiros. Bravos cavaleiros, fiéis escudeiros, do meu Boi Bumbá”. Apesar de concorrer pelo Boi Garantido, ficou neutro naquele Festival, (SUZANO, 2006, p.79).

Nogueira (2008) destaca que a televisão se interessou pelos bumbas de Parintins devido encontrar imagens espetacularizadas bastante conhecidas dos telespectadores: encenações de rituais indígenas que destacam o luxo, o exótico e o apelo à sensualidade; a música, também foi um fator alucinante que se aproximou dos ritmos comerciais dançantes; e a dança executada em coreografias de fácil assimilação pelas plateias, contribuíram para que as toadas dos bumbas ganhasse espaço na mídia.

Hoje, há muita interferência e interesses econômicos que influenciam nessa escolha, porém, esse trabalho não é para evidenciar essas questões internas e políticas que envolvem as diretorias dos bumbas e, sim, para evidenciar as obras dos compositores de toadas como forma de valorizar esses que cantam e decantam a cultura de nossa cidade.

Suzano diz:

E a verdade de Parintins são as Toadas, contexto indispensável do Festival. O “Rei” Davi Assayag. Que ao entrar na Arena sente “O Frio da Alma”, treme, fica nervoso. Mas quando a primeira nota musical vem à garganta, enfeitando o “Balanço da Toada”, para

enfeitiçar os corações apaixonados das “Galeras”, tudo se aquieta, silêncio e passa.

[...]Assim é o nosso “REI” Davi Assayag: a Voz, a pureza lírica do cantar. Que enfeitiça corações com as suas Toadas. Unanimidade Parintinense. A Voz, do Vermelho e do Azul, não importa. Que preenche cada espaço permissível do “Bumbódromo” com luz e poesia, no calor da primeira nota musical por ele entoada a cada Festival Folclórico de Parintins (SUZANO, 2006, p. 113).

A cultura do boi-bumbá em Parintins além de valorizar os artistas que são responsáveis pelas alegorias e a cultura local parintinense também deverão valorizar os compositores com suas composições, aqui dá-se destaque para o compositor Chico da Silva, porém temos muitos outros compositores que decantam o ritmo da toada dos bois bumbás como: Carlos Jorge das Chagas Paulain conhecido como Carlos Paulain, Alceo Dias Anselmo conhecido como Alceo Anselmo, Benedito Siqueira da Silva conhecido com Bené Siqueira, dentre outros que fazem parte do Festival Folclórico de Parintins.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, neste contexto, permite-se enfatizar que até o momento não há registros de trabalhos que enfoquem as obras artísticas dos compositores de toadas organizadas em glossário. Isso se torna importante, porque até mesmo os compositores não têm ideia de quantas composições já foram feitas e publicadas em CDs/DVDs e outras formas de publicidade. A partir desse trabalho, demonstrar-se a importância da preservação da identidade cultural do povo parintinense, assim como a valorização por aqueles que fazem com que esse festival tenha a grande dimensão que adquiriu durante esses anos em que o evento acontece. Os compositores são importantíssimos nesse processo. As toadas também são a rede que tece o festival, sem elas não há história para contar, nem boi-bumbá para exaltar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- S. I. G. Braga (2002). **Os bois-bumbás de Parintins**. Rio de Janeiro: Funarte/Ed. Universidade do Amazonas.
- L. C. Cascudo (S.D.). **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro.
- J. C. Farias (2005). **De Parintins para o mundo ouvir: Na cadência das toadas dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido**. Rio de Janeiro: Litteris.
- W. Nogueira (2008). **Festas Amazônicas: boi-bumbá, ciranda e sairé**. Manaus: Editora Valer.
- A. S. B. Rodrigues (2006). **Boi-Bumbá: evolução - Livro reportagem sobre o festival Folclórico de Parintins**. Manaus: editora Valer.
- J. M. Suzano (2006). **Brincando de Boi em Parintins**. Manaus: Grafisa.
- A. Valentin (2005). **A celebração da rivalidade dos Bois-Bumbás de Parintins**. Manaus: Editora Valer.



GLOSSÁRIO DOS COMPOSITORES DE TOADAS DOS BOIS BUMBÁS DE PARINTINS: DÉCADA DE 90

Marconde Maia Cruz [UEA]

Maria Celeste de Souza Cardoso [UEA]

Resumo: *Este trabalho tem como principal objetivo mostrar a construção de um glossário dos compositores de toadas dos bois-bumbás de Parintins da década de 90 evidenciando os trabalhos realizados por esses autores da década escolhida. Para tanto, foi realizado um levantamento dos compositores de toadas que fazem parte da década de 1990, os quais foram entrevistados, assim como também a organização de um quadro com nome dos compositores e suas principais obras musicais.*

Palavras-chave: Acervo; Glossário; Compositores; Toadas. Festival Folclórico de Parintins.

INTRODUÇÃO

Este trabalho é fruto de uma pesquisa realizada no Programa de Apoio à Iniciação Científica (PAIC), fomentada pela Fundação de Amparo à Pesquisa da Amazônia (FAPEAM) referente ao período de um ano, com início em agosto de 2014 e término em agosto de 2015 sob a orientação da P^{fe} Msc. Maria Celeste de Souza

Cardoso. Trata-se de uma pesquisa realizada sobre os compositores de toadas dos bois-bumbás de Parintins e o glossário organizado com as composições da década de 1990, o qual teve como ponto inicial o Festival Folclórico de Parintins que iniciou na década de 60 e continua até os dias atuais. A manifestação folclórica apresentada no bumbódromo¹⁹, nas três últimas noites do mês de junho, leva os visitantes a viajarem em um mundo místico cheio de magia e originalidade e passam a fazer parte desta obra de cores, ritmos e criatividade dos brincantes que se apresentam.

Os fogos, as luzes, as cores, a dança, o boi, a galera, são elementos importantes que defendem a existência desses bois. As toadas exaltadas pelo Trovador ou Levantador de Toadas dentro da arena também são elementos importantes que estão incorporadas na evolução dos bumbás durante o espetáculo no Festival Folclórico de Parintins. Neste sentido, esta pesquisa busca registrar um glossário dos compositores de toadas dos bumbás de Parintins e suas obras musicais. Será abordado também as influências que as toadas sofreram diante das redes de transmissão televisivas, rádios, impressos e demais fontes midiáticas que aproximam o telespectador do maior evento folclórico do Baixo Amazonas, logo é apresentado no Festival Folclórico as toadas que resgatam e retratam através das mídias toda a essência de uma cultura peculiar que é vista na cidade de Parintins.

O GLOSSÁRIO DOS COMPOSITORES

O espetáculo apresentado no bumbódromo é fruto da realidade dos amazonenses retratada pelos compositores de toadas em suas obras musicais que se transformam em enredo nas apresentações dos bumbás na arena do bumbódromo. De acordo com Assayag (1995), o Festival Folclórico de Parintins é, sobretudo, para os parintinenses uma verdadeira obra teatral humanística de grande importância, não somente pelo espetáculo cultural apresentado nas três últimas noites do mês de junho na arena do

¹⁹Local de apresentação e disputa entre os bumbás Garantido e Caprichoso. O bumbódromo é um palco a céu aberto com dois espaços, um para a galera da cor vermelha e branca e o outro para a galera da cor azul e branca. O bumbódromo tem o formato de um boi fazendo uma alusão aos bumbás de Parintins.

bumbódromo, mas porque registra nesse momento para todo o mundo a vivência do caboclo ribeirinho, bem como suas crenças, lendas, contos e mitos que fazem parte da vida do povo amazonense, em especial, os parintinenses.

Os compositores de toadas da década de 90 elaboravam suas produções musicais levando em consideração um contexto histórico da cidade e também as belezas naturais existentes na região amazônica. De acordo com os compositores de toadas dos bumbás de Parintins em entrevista cedida à pesquisa, até o final dos anos 80, no Amazonas, as toadas eram músicas cujas letras exaltavam o boi e a cultura do povo parintinense. O compositor de toadas do Boi-Bumbá Garantido, Dé Monteverde, em uma entrevista realizada para esta pesquisa, retrata que nesse período o apelo pela preservação da Amazônia e seus elementos naturais eram um ponto forte que se sobressaíram nas toadas.

Na década de 90, o que marcou mais foi o apelo pela Amazônia que passou a ser retratada de uma forma muito mais de preservação. Todos os elementos da Amazônia o índio, a fauna, a flora, os mananciais, tudo era retratado nesse período no contexto de preservação ambiental. O caboclo em geral, os seringueiros, os ribeirinhos, esses elementos foram os pontos fortes que se sobressaíram nos anos 90 em questão de preservação. (Dé Monteverde entrevista concedida em 25/02/15).

Essa era uma característica muito importante nesta década, visto que a Amazônia sofria o impacto causado pelo homem, as queimadas, as poluições, os desmatamentos progressivamente. A Temática “Amazônia” marca o apelo pela preservação do meio ambiente e, conseqüentemente, pela sobrevivência de seus elementos, os peixes, as aves, os animais e o próprio homem. O compositor do Boi-Bumbá Garantido, Geandro Pantoja em entrevista concedida à pesquisa, enfatiza que “as toadas são a trilha sonora do espetáculo, ponto de partida para a concepção artística e o ponto de ebulição das apresentações. São registros lítero-musical da história dos bois, momentos marcantes, contextos de época e essência da cultura popular”. Assim como Geandro Pantoja, outros compositores antigos também pensam da mesma forma. Para o compositor do

bumbá Garantido, Paulo Silva, as toadas refletem a história do bumbá em sua essência. De acordo com ele, “a toada abrange a antologia do boi de Parintins aos acontecimentos da época e o boi é a estrela maior do espetáculo, do folguedo em Parintins”.

Suzano (2006) diz que as toadas resgatam, pois, a odisseia do povo brasileiro, filhos legítimos da terra, em releitura histórica, a concepção do homem amazônico e as suas relações com a floresta, em tão misterioso mundo, objeto e criação dos deuses. As toadas dos bumbás de Parintins geralmente são escolhidas no fim de cada ano quando ocorre o concurso de escolha das toadas e são apresentadas diversas composições musicais às agremiações folclóricas tanto da cor vermelha como também da cor azul.

As toadas de boi-bumbá expressam a linguagem, a música e a cultura do ser Parintins e é a forma encontrada pelos compositores locais de cantarem as belezas, a história e a cultura do povo parintinense. Assim, as toadas são compostas em diversas temáticas como explica Farias (2005), “são compostos diversos tipos de toadas para a apresentação dos Bois-Bumbás no festival, como, por exemplo, as toadas de Lendas, de Ritual, de Figura Típica, de Batucada ou Marujada e de outros personagens do folguedo”. (FARIAS, 2005, p. 65). Toda essa relevância, misticidade do folguedo, exaltação ao boi, as temáticas apresentadas e os itens individuais, galera, batucada ou marujada, rainha do folclore e demais itens dos bumbás de Parintins apresentam uma grande importância para a evolução do boi na arena.

Em entrevista cedida para esta pesquisa, o compositor do Boi-Bumbá Garantido, Demétrius Haidos, declara que as toadas influenciam e possuem uma grande importância na evolução do bumbá dentro da arena “é através das toadas que se começa a montar o esqueleto boi na arena, tanto em sua evolução quanto na temática apresentada em cada noite do espetáculo na arena, os rituais, as alegorias, resgatando a cultura do povo parintinense” finaliza o compositor em entrevista cedida em 24/02/15 para a pesquisa.

Com o passar dos anos, o Festival Folclórico de Parintins conquistou referência nacional, passando a ser um objeto de atenção da mídia e considerado uma atração turística na cidade de Parintins. É a partir das transmissões realizadas nacional e internacionalmente pelas redes midiáticas que os bumbás de Parintins ganham uma nova

projeção e aperfeiçoamento dentro do espetáculo apresentado na arena do bumbódromo, como afirma Nogueira:

O boi-bumbá de Parintins pode, nesse caso, ser tomado como referência da concepção de um aperfeiçoamento técnico e organizacional. É a partir do bumbódromo que os bumbas ganham projeção televisiva. A estrutura arquitetônica desse espaço vem se aperfeiçoando a cada ano, de acordo com as exigências de cada um dos seguimentos envolvidos com o espetáculo. (NOGUEIRA, 2008, p. 40).

A mídia passa a influenciar o espetáculo apresentado na cidade de Parintins, o Festival Folclórico de Parintins como objeto tomado para levar a cultura parintinense para o mundo sendo transmitido via Rádios, TVs, Web e também Jornais Impressos. Nogueira (2008) ressalta ainda que o Boi-Bumbá de Parintins é o resultado de uma longa experiência na forma de como uma agremiação de foliões pode se comunicar e interagir com o público na arena, com as galeras, com o telespectador, com os ouvintes e leitores de jornais, revistas e o mercado.

Os meios de comunicação de massa deixaram os torcedores dos bumbás mais próximos das agremiações folclóricas, principalmente aqueles que não conseguem vir até a cidade para ver o espetáculo de perto interagindo juntamente com seu boi por meio da mídia local, nacional e internacional. De acordo com Cardoso (2013) essas modificações que as toadas vêm sofrendo durante os anos demonstram que a manifestação folclórica mostrada pelos parintinenses faz parte de um processo de globalização e recebe influência da mídia.

As toadas dos Bumbás de Parintins refletem as peculiaridades regionais do território brasileiro, principalmente da região amazônica que são compostas por diferentes melodias. A temática indígena foi introduzida com sucesso nas toadas dos bumbás de Parintins na década de 90, principalmente com os rituais indígenas que se tornaram um ponto de grande importância nas composições quando demonstra a cultura indígena na região amazônica. Braga (2002) enaltece que toda essa reverência do Xamã dentro das toadas dos bumbás de Parintins é vista, não somente no contexto amazônico, mas também aos grupos indígenas do nosso Brasil.

As composições versam com os temas que se referem à região amazônica, como a paisagem, onde são destacados, os rios, as matas, a fauna e a flora, o caboclo, homem mestiço que historicamente contribuiu para a formação da sociedade regional, junto com a morena bela que tem como qualidades a sensualidade, graças e belezas feminina. As toadas também fazem referências a grupos indígenas da Amazônia e, em alguns casos, a grupos indígenas do Brasil. (BRAGA, 2002 p.58).

A cultura indígena exaltada nas composições destes artistas revela para o mundo toda nossa essência que é mostrada nas toadas, a identidade de quem vive na Amazônia, o ser parintinense em seu processo de evolução. A figuração indígena expressa nas toadas deixa o boi no formato mais local, mais identitário. Nesse contexto, a organização desse glossário dos compositores de toadas dos bumbás de Parintins da década de 1990 surge a partir da ausência dos estudos voltados para essa temática, para a ausência de obras que falem e valorizem os compositores de toadas, os quais são de grande importância dentro do maior evento folclórico do Brasil. São esses compositores que retratam dentro das toadas dos bumbás de Parintins todo um contexto histórico e cultural do caboclo amazonense.

O trabalho realizado pelos compositores é pouco reconhecido, por esse motivo se fez necessário organizar um acervo com as composições desses artistas para futuras consultas, haja vista não existir espaço físico ou museus para guardar as alegorias nem para arquivar as composições musicais. De acordo com Albin (2006), no dicionário Houaiss, **glossário** é um conjunto de termos de uma área do conhecimento possuindo significados, esclarecendo termos pouco usados ou expressões, sendo regional, dialetal ou até mesmo registro de texto documental. Neste sentido, o glossário dos compositores de toadas da década escolhida consiste em apresentar e registrar aspectos da trajetória de vida dos compositores não somente dentro de cada agremiação folclórica da cidade de Parintins, mas também aspectos relevantes da vida pessoal destes em forma biográfica. Além disso, são apresentadas as obras musicais de cada

compositor da década escolhida para a referida pesquisa e também obras inéditas.

Para tanto, foi realizada uma pesquisa bibliográfica de obras dos autores que falam sobre os bumbás de Parintins, pesquisa documental (jornais, revistas, sites, impressos) e pesquisa de campo com a aplicação de entrevista para com os compositores de toadas dos bumbás de Parintins da década de 1990 para a organização do glossário desses compositores. Além disso, houve também a recolha das toadas da década escolhida e a organização de um quadro com os nomes dos compositores e suas respectivas obras musicais.

Para a efetivação e organização deste glossário foi realizado um levantamento dos compositores de toadas que fazem parte da década escolhida, em que foram encontrados 70 (setenta) compositores, porém, destes, apenas 13 (treze) compositores foram entrevistados, porque cerca de 05 (cinco) compositores já são falecidos, 06 (seis) dos compositores contatados optaram por não conceder entrevistas enviadas por e-mail, os demais compositores não foram encontrados por residirem fora do estado do Amazonas, dificultando o acesso do pesquisador.

As entrevistas foram concedidas ao pesquisador observando aspectos da vida pessoal e das obras dos compositores. Em seguida, essas entrevistas foram transcritas e organizadas no glossário, com os nomes colocados em ordem alfabética, logo após aparecem um breve resumo sobre a vida pessoal, interesses musicais e, depois, as obras lançadas e publicadas em CD, DVD e discos. Esses aspectos foram essenciais para a organização do glossário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cidade de Parintins vive em seu cotidiano as cores de cada agremiação folclóricas. Durante o mês junino a ilha divide-se nas cores referentes, o azul do Boi-Bumbá Caprichoso e o vermelho do Boi-Bumbá Garantido. O Festival Folclórico de Parintins é, portanto, uma cultura fortíssima da cidade e de todo o território amazonense, mostrando para o público presente nas toadas decantadas a vivência do caboclo ribeirinho, suas crenças, contos, mitos e lendas que fazem parte da vida do povo amazonense, em especial, dos parintinenses.

Em suma, o Glossário dos compositores de toadas dos bumbás de Parintins: década de 90 é um acervo importante para

futuras pesquisas voltadas à cultura de Parintins. Desse modo, os leitores encontrarão nesta pesquisa registros que valorizam a cultura de um povo que reside em uma cidade no Baixo Amazonas e tem como principal evento cultural, o Festival Folclórico de Parintins.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- R. C. Albin (2006). **Dicionário Houaiss Ilustrado da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Paracatu.
- S. Assayag (1995). **Boi-Bumbá; festas, andanças, luz e pajelanças**. Rio de Janeiro. Fumart.
- S. I. G. Braga (2002). **Os bois-bumbás de Parintins**. Rio de Janeiro: Funarte/Ed. Universidade do Amazonas.
- M. C. S. Cardoso (2013). **Cancioneiro das toadas do boi-bumbá de Parintins**. Manaus: UEA- (dissert. policop)
- J. C. Farias (2005). **De Parintins para o mundo ouvir: Na cadência das toadas dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido**. Rio de Janeiro: Litteris.
- W. Nogueira (2008). **Festas Amazônicas: boi-bumbá, ciranda e sairé**. Manaus: Editora Valer.
- J. M. Suzano (2006). **Brincando de Boi em Parintins**. Manaus: Grafisa.

SUMÁRIO

Apresentação	03
ESTUDOS CLÁSSICOS.....	05
<i>O conceito de agonismo na Grécia antiga</i>	<i>05</i>
Franklin Roosevelt Martins de Castro	
<i>Uma vida sem amizade não merece ser vivida: considerações sobre a philia em Aristóteles</i>	<i>11</i>
Luana Pantoja Medeiros Alexandro Melo Medeiros	
<i>Amores e Arte de amar: pontos em comum</i>	<i>17</i>
André Luís Martins Rodrigues	
<i>Amor, traição e engano na obra Amores, de Públio Ovídio Nasão.....</i>	<i>21</i>
Rilson da Silva Souza	
<i>A figura da mulher na conquista em Ovídio e Propércio.....</i>	<i>27</i>
Miriam Trindade Lima	
<i>As relações de gênero e poder: a conquista em Roma antiga</i>	<i>31</i>
Rebeca Joicy Pantoka dos Santos	
<i>A homossexualidade de Niso e Eurialo na Eneida</i>	<i>37</i>
Erick Marcondes da Silva Pinto	
<i>O poeta amante e os seus amados.....</i>	<i>44</i>
Ediane Glória Barbosa	
<i>As prostitutas na poesia latina do Século I a.C.</i>	<i>48</i>
Weberson Grizoste	
<i>A suposta profecia messiânica na IV Bucólica de Virgílio.....</i>	<i>54</i>
Adailson Campos Pereira	
<i>Rituais fúnebres na Roma de Augusto e uma perspectiva frustrante na Eneida.....</i>	<i>60</i>
Alex Viana Pereira	
<i>Análise do mito através da visão Poética de Aristóteles em As Troianas de Sêneca... </i>	<i>64</i>
Wesley Dias Cerdeira	
ESTUDOS HUMANÍSTICOS & RECEPÇÃO DOS CLÁSSICOS. 	69
<i>A estrutura econômica em “o romance de Tristão e Isolda”</i>	<i>69</i>
Mouzart Guimarães de Melo Arcângelo da Silva Ferreira	
<i>Entre discurso oratório e música: a influência da prosa rítmica na estrutura do canto gregoriano</i>	<i>75</i>
Ana Carolina dos Santos Castro	
<i>A recepção da figura feminina na obra Lisístrata de Aristófanes e O Cortiço de Aluísio Azevedo ..</i>	<i>81</i>
Simone Claudia Picanço	
<i>Da Grécia à Amazônia: as narrativas de Odisseu e de Kãvêra - semelhanças e contrastes</i>	<i>88</i>
Patricia dos Reis	

<i>Icamiabas: a prole de Penteseleia</i>	93
Alexandre Lira Sá	
<i>Os ritos nos festivais: origens e formas</i>	103
Alexandre Lira Sá	
<i>Prometeu e sua influência em a derrota do mito</i>	112
Cássia A. P. de Freitas	
<i>O épico nas poesias de Sophia Andresen</i>	118
Francisca de Lourdes Souza Louro	
<i>a [des] construção histórica de Portugal nos poemas de O'Neill e Andresen</i>	124
Marconde Maia Cruz Edenise Batista Sales	
AMAZONIDADES	133
<i>Muraída: texto inaugurador da tradição literária amazônica</i>	133
Francisco Bezerra dos Santos	
<i>Urbano-ribeirinhos: percepções pelas lentes da Geografia</i>	138
Estevan Bartoli	
<i>A figuração do indígena nas toadas de boi-bumbá</i>	144
Adriano Pinto Marinho	
<i>Toadas de boi bumbá: acervo de palavras e expressões indígenas</i>	151
Sabrina Sulva de Souza	
<i>As toadas de Boi-Bumbá e o Ensino de Língua portuguesa</i>	159
Joelma Cunha Reis Barros	
<i>Toadas de boi bumbá: acervo e diversidade</i>	166
Maria Celeste de Souza Cardoso	
<i>Compositores de toadas dos bois bumbás de parintins: década de 90</i>	171
Sandra Batista de Castro	
<i>Glossário dos compositores de toadas dos bois bumbás de parintins: década de 90</i>	177
Marconde Maia Cruz	

PARINTINS-AM 31 DE MARÇO DE 2018

II VOLUME

ESTUDOS CLÁSSICOS



O CONCEITO DE BELEZA EM “HIPIAS MAIOR” DE PLATÃO

José Valdir Souza de Castro [UFAM]
Franklin Roosevelt Martins de Castro [CESP-UEA]

Resumo: O objetivo deste trabalho é apresentar o conceito aporético de beleza na obra “Hípias Maior” de Platão. O belo, o bem e o verdadeiro são conceitos que se inter-relacionam e se assemelham no corpus platônico. O filósofo das ideias tece considerações sobre a estética em outras obras como: “A República”, “Ion”, “O Banquete” e “Fedro”, mas é em “Hípias Maior” que a reflexão acerca do que é a beleza torna-se uma investigação não conclusiva, pois os interlocutores Sócrates e Hípias não chegam a uma resposta definitiva; portanto, é um diálogo que termina em uma *aporia*.

Palavras-chave: Beleza. Hípias Maior. Platão. Aporia.

O tema da beleza é recorrente desde a antiguidade. A pergunta sobre o que é o belo não é apenas uma questão de estética ou de gosto, mas também é uma reflexão filosófica pois busca compreender a natureza e a essência do que torna as coisas belas. Assim o objetivo deste trabalho é compreender como o tema da beleza é abordado no livro “Hípias Maior” do grande pensador grego Platão.

A pergunta pelo belo também está presente em outras obras platônicas, tais como a “A República”, “Ion”, “O Banquete” e “Fedro”. Todavia, no diálogo “Hípias Maior” encontra-se uma aporia entre as reflexões de Sócrates e Hípias; ou seja, não se chega à uma síntese do que seja a beleza, como ocorre em outros livros de Platão. Este embaraço conceitual é importante pois coloca o conceito de

beleza em um movimento dialético não conclusivo, deixando que os leitores e os discípulos de Platão continuem seu diálogo para além do que foi escrito.

Para o autor de “A República”, o bem, a verdade, e beleza são um único ser; ou seja, se algo é bom é porque é verdadeiro, e se é verdadeiro é porque é belo. Assim, há uma profunda relação entre a ética, a metafísica e a estética, cada dimensão desta dedicando-se respectivamente ao bem, à verdade e à beleza.

Em *Hípias Maior* se relata o debate entre Sócrates e um dos sábios mais bem pagos dentre os sofistas da antiguidade, Hípias. É preciso entender que a função do sofista é argumentar e convencer os outros por meio do discurso. O interesse do sofista não é uma busca metafísica sobre a natureza das coisas ou a verdade de um conceito; mas agir por meio do discurso e da oratória. Desse modo, os sofistas são considerados ao mesmo tempo sábios e educadores dos jovens atenienses que devem ser inseridos na arte do discurso e do bem falar.

Sócrates é a figura que vai se contrapor aos sofistas, por considera-los enganadores e ilusionistas da verdade, uma vez que não teriam um comprometimento com um conceito universalmente válido. Portanto, travar um diálogo entre Sócrates e Hípias é ao mesmo mostrar a tensão entre os sofistas e os filósofos. Em “Hípias Maior” a “luta” dialógica é travada em torno da questão do Belo.

O sofista Hípias procura estabelecer a questão do que é belo a partir de dados particulares, e assim as questões sobre a beleza desembocam em um relativismo e em aporias. O fragmento a seguir coloca o cerne da discussão:

286 c VIII- (c) (...). Porém agora responde a uma perguntinha sobre isso mesmo, que em boa hora me fizeste lembrar. Recentemente, meu caro, alguém me pôs em grande apuro, numa discussão em que eu rejeitava determinadas coisas como feias e elogiava outras por serem belas, havendo me perguntado em tom sarcástico o interlocutor: Qual o critério, Sócrates, para (d) reconheceres o que é belo e o que é feio? Vejamos, poderás dizer-me o que seja o belo? – Com a ignorância que me é própria, fiquei atrapalhado e não pude encontrar resposta satisfatória. Ao retirar-me da reunião,

senti-me irritado e formulei censuras contra mim mesmo, tendo firmado propósito de, na primeira oportunidade, quando encontrasse um dos vossos sábios, ouvi-lo e instruir-me, e depois de bem estudado o assunto, voltar a procurar o meu interlocutor para reiniciarmos nosso debate. E eis que chegastes na (e) hora certa, como já disse. Explica-me com precisão o que é o belo e esforça-te por dar-me resposta tão exata quanto possível, para que eu não me cubra de ridículo com outra derrota. É fora de dúvida que conheces isso muito bem, matéria, aliás, de pequena relevância entre os inúmeros conhecimentos de que dispões. (PLATÃO, 1980).

A teoria das ideias de Platão fica bem nítida no fragmento “Qual o critério, Sócrates, para reconheceres o que é belo e o que é feio?”, em que há uma indagação de Hípias sobre o que é o belo e o que é o feio; ou seja, a ênfase no verbo “SER” indica que se está a procura do conceito, da natureza, daquilo que torna algo belo ou feio. A Teoria das ideias é justamente a busca pela essência das coisas por meio da dialética; ou melhor dizendo, por meio do diálogo lógico e racional.

Assim há a ideia como essência dos seres, como se percebe no trecho: “poderás dizer-me o que seja o belo?”. Observa-se que a pergunta também coloca em dúvida a capacidade de se conhecer algo, quando se coloca a modalização de hipótese em “poderás dizer-me...”. Logo, o desejo pelo conhecimento da essência também passa por uma questão epistemológica. Será possível conhecer algo? Como?

Outro aspecto relevante no diálogo é a ironia socrática, que está intimamente relacionada como a maiêutica, que é o método socrático em que se extrai a verdade e o conhecimento imanente no interlocutor, bem como, o aspecto epistemológico já exposto anteriormente, em que se problematiza possibilidade de se conhecer algo. A ironia está explícita no final do fragmento apresentado anteriormente: “[...]Explica-me com precisão o que é o belo e esforça-te por dar-me resposta tão exata quanto possível, para que eu não me cubra de ridículo com outra derrota. [...]”.

A diferença fundamental entre Sócrates e Hípias é que o filósofo está interessado na essência que é conceitual e universal;

enquanto o sofista está preocupado com o poder do discurso e do convencimento a partir de exemplos particulares e circunstanciais.

287e **Hípias** – Como assim, Sócrates? O autor dessa pergunta deseja saber o que é belo?

Sócrates – Penso que não, Hípias; porém o que seja o belo.

Hípias – E em que consiste a diferença?

Sócrates – Achas que não há diferença?

Hípias – Nenhuma.

Sócrates – É certeza saberes melhor. Mas presta atenção, amigo. Ele não te perguntou o que é belo, porém o que é o belo (PLATÃO, 1980).

Fica claro na verbalização de Sócrates que há uma grande diferença entre o que é belo, e o que é o belo. Basta dar atenção a uso do artigo “O” diante de belo, pois o que é belo é algo particular. Uma moça é bela; um poema é belo e assim por diante. Todavia, o que é “o belo”, já é outra questão epistemológica, pois se indaga a respeito da própria essência da beleza. Aquilo que torna possível algo ser belo, ou seja, uma moça é bela, e um poema é belo, porque tanto a moça e poema estão contidos na essência da beleza.

O Belo no *Hípias Maior*, já não pode ser definido simplesmente como coisas sensíveis, “uma bela jovem [286e – 289d], ou o ouro [289d – 291c]”, mas, como algo *abstrato*, como aquilo, ou o motivo pelo qual todas as coisas belas são belas, a causa da presença desse Belo inabalável. Este é o grande argumento de Sócrates e o posicionamento dos filósofos. Enquanto Platão aponta para a abstração, o universal, o conceito e a verdade; os sofistas dão destaque ao concreto, a útil, ao particular, e ao poder da palavra.

E é nestes termos da essência e do universal que o filósofo tece seu argumento: “(288a10): SÓCRATES: Todas estas coisas a que atribuis beleza não serão justamente belas porque existe um belo em si? “Se belo é uma bela jovem, claro que existe *isso mesmo* que a essas coisas confere beleza.” (PLATÃO, 1980).

Ainda que haja uma tendência para se aceitar os argumentos de Sócrates, o diálogo com Hípias não chega à uma conclusão ou síntese sobre o que é a beleza. Ao contrário, o diálogo se encerra com uma aporia “o que é belo é difícil” (*χαλεπὰ τὰ καλὰ*) (304e8). A tensão pode ser compreendida em seu aspecto epistemológico, ou

seja, pela dificuldade de se apreender o que é o belo; como também pode ser vista a partir de uma ironia, em que Sócrates depois de ter apresentado exaustivamente seus argumentos ironiza Hípias em sua sabedoria sofista, deixando transparecer que fora derrotado pelo sábio grego.

De todo modo, há uma aporia que inquieta os leitores do diálogo e põe em movimento a dialética dos conceitos, envolvendo de certo modo os leitores para que tirem suas conclusões e se posicionem frente às exposições argumentativas.

A relevância deste diálogo é perceber como o movimento dialético apresenta e problematiza questões pertinentes à vida cotidiana, como em falar sobre uma moça bela, um belo poema ou ainda uma bela ação. Esta abertura é profundamente contemporânea sobretudo quando de coloca as questões de diversidade cultural, democracia, relações de poder e gostos subjetivos. Em uma sociedade do século XXI, profundamente marcada pelas diferenças e multiplicidade de ideias e opiniões. O “Hípias Maior” vem convidar para a temática das discussões e do diálogo, não somente em torno da beleza, mas pertinente à temas quanto ao que é a vida, o que é o amor, o que é ético e assim por diante.

Percebe-se neste diálogo platônico que a beleza é um tema complexo e de difícil definição, embora esteja presente nos vários aspectos da vida do homem, seja da antiguidade grega, seja em nossa contemporaneidade. E por mais que se julgue o tema da beleza uma mera questão estética, ela é atravessada pelas relações econômicas, ideológicas, históricas e relações de poder; pois se há o julgamento de que algo é belo ou possui beleza, deve-se continuar indagando: belo para quem? Quem disse que é belo? Por que é belo? Como isto é belo? Questões que parecem estar mais próximas de Hípias que de Sócrates. Portanto, a aporia sobre a beleza é contemporânea e muito há o que se dialogar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes primárias

Goldschmidt (2010). **Os diálogos de Platão**: estrutura e método dialético. Edicoes Loyola, São Paulo.

Platão (1980). **Hípias Maior**. Ed. Universidade Federal do Pará.

G. Reale (2007). **Platão**. Edições Loyola, São Paulo, 2007.

F. Trabattoni (2010). **PLATÃO**. (Coleção Archaí, vol. 2). São Paulo, Annablume, 2010.

Fontes secundárias

M. Perine (org.) (2009). **Estudos Platonicos: Sobre o ser e o aparecer; o belo e o bem**. Edicoes Loyola, Sao Paulo.

J. T. Santos (2012). **Platao: a construcao do conhecimento**. Paulus, Sao Paulo.

H. C. L. Vaz. (2011). **Platonica**. Edicoes Loyola, Sao Paulo.

RELATÓRIO



Sobre a apresentação da peça teatral latina *Truculentus* – ‘O Truculento’, de Plauto sob a tradução de Adriano Milho Cordeiro

Ely Raimunda Barros Evangelista
Co-autor: Weberson Fernandes Grizoste

No dia 31 de março de 2018, como atividade de encerramento da II Jornada de Estudos Clássicos e Humanísticos de Parintins, no auditório do Centro de Estudos Superiores de Parintins da Universidade do Estado do Amazonas, às 21:30 horas deu-se início a interpretação teatral da peça latina *Truculentus* de Plauto, sob a direção executiva do Prof. Dr. Weberson Grizoste e direção artística da acadêmica Ely Raimunda Barros Evangelista; a partir da versão poética de Adriano Milho Cordeiro, com adaptações ao português-brasileiro de sotaque parintinense dos diretores, na companhia dos acadêmicos Rilson da Silva de Sousa e André Luís Rodrigues Martins. Coube a direção de Ely Evangelista também as funções de encenadora, caracterizadora e dramaturgista, construindo desse modo, a interpretação dos fatos, que vão deste a primeira leitura, eleição dos personagens, coordenação dos ensaios, organização do figurino e apresentação final.

Escolha da obra, primeiras Leituras e processo de adaptação

O interesse pela interpretação da obra teve duas frentes: primeiro o sucesso da apresentação da *Cistellaria* durante a I Jornada, e mais diretamente, o contato com *Cásina* durante as aulas de Literatura Latina. Nessa ocasião, o professor Weberson Grizoste especulou com a turma a possibilidade de uma nova apresentação teatral durante a II Jornada de Estudos Clássicos e Humanísticos de Parintins. A turma do quarto período de Letras interessou-se em tomar parte desse espetáculo. Foi decidido em conjunto, logo após

essa especulação, que iríamos a procura do professor para nos habilitarmos para a apresentação da peça teatral. Após primeira reunião com o mesmo ficou decidido que a turma ficaria a responsável pela apresentação da peça teatral e que a direção ficaria sob minha responsabilidade. Em seguida foram marcados os horários e os dias da leitura da peça, visto que a obra já estava traduzida e a escolha da mesma não transmitiu tamanha tarefa, pois o professor já a tinha em vista desde a I Jornada. Por conseguinte nas reuniões marcadas, nos encontramos para a leitura e fazer algumas adaptações em termos e verificar seus significados.

No processo de adaptação da obra, o professor reuniu-se em três ocasiões com os acadêmicos responsáveis e fizeram em grupo o conjunto de adaptações. Alguns trechos permaneceram fiéis à tradução, porém alguns termos pouco usuais de cunho português foram substituídos por termos mais acessíveis, para o benefício do público parintinense e dos professores visitantes. Todo o processo foi feito de modo muito cuidadoso, e cada termo permutado, sempre que necessário, passou por um processo de comparação entre a tradução e o texto original em latim. Na maior parte das alterações, optou-se por colocar em gerúndio os verbos que estavam no infinitivo e de interjeições típicas de Parintins – fugindo do sotaque típico de Portugal para o sotaque brasileiro, fugindo também de possíveis artificialismos na apresentação. Destacaremos abaixo as alterações que mais incidiram na tradução.

Tradução: (v 607-613)	Adaptação
<p><u>ESTRATOFANES</u> (a <i>Fronésio</i>) E tu? Porque te atreveste a dizer que amavas outro homem?</p> <p><u>FRONESIO</u> Deu-me na gana.</p> <p><u>ESTRATOFANES</u> (<i>muito aborrecido</i>) Que estas para aí a dizer? Antes de mais, eu vou tirar a prova: tu, por causa de um presente tão insignificante, de legumes, comidas e bebidas,</p>	<p><u>ESTRATÓFANES</u> (a <i>Fronésio</i>) E tu? Porque te atreveste a dizer que amavas outro homem?</p> <p><u>FRONÉSIO</u> Me deu na telha.</p> <p><u>ESTRATÓFANES</u> (<i>muito aborrecido</i>) Que você tá falando? Antes de mais, eu vou tirar a prova: você, por causa de um presente tão insignificante, de legumes, comidas e bebidas,</p>

<p>entregas-te a um homem sem importância, um tipo devasso, amaricado, de cabelos anelados, efeminado, tocador de tambor, sem importância?</p> <p><u>CIAMO</u> (<i>indignado</i>) Que e isso? Tu, o malvado, fonte de vicio e de mentira, atreves-te a dizer mal do meu amo?</p> <p><u>ESTRATOFANES</u> (<i>desebainhando a espada</i>) Mais uma só palavra e imediatamente, por Hercules, desfaço-te em fatias com esta espada!</p>	<p>deu pra um homem sem importância, um cara devasso, aviadado, de cabelos encaracolados, afeminado, batuqueiro platinado, sem importância?</p> <p><u>CÍAMO</u> (<i>indignado</i>) Que é isso? Você, ó malvado, fonte de vício e de mentira, tem coragem de dizer mal do meu amo?</p> <p><u>ESTRATÓFANES</u> (<i>desebainhando a espada</i>) Mais uma só palavra e imediatamente, por Hércules, te corto em mil fatias com esta espada!</p>
--	---

Dentre os processos de alterações, talvez o mais curioso seja a substituição de “um tipo devasso, amaricado, de cabelos anelados, efeminado, tocador de tambor” por “um cara devasso, aviadado, de cabelos encaracolados, afeminado, batuqueiro platinado”. A expressão latina é *moechum malacum, cincinnatum, umbraticulum, tympanotribam amas, hominem non nauci?* Na cultura parintinense, batuqueiro é o tocador de tambor na agremiação folclórica Boi Bumbá Garantido, o equivalente ao marujeiro na Boi Bumbá Caprichoso. Entretanto, acreditou-se que “batuqueiro” fosse um termo mais democrático para o público visitante, pois não se restringe unicamente ao tocador de tambor de uma agremiação folclórica. O adjetivo platinado tinha o interesse de ressaltar a extravagância desse batuqueiro, que aparente tão associado aos trejeitos homossexuais. Havia, no entanto, bastante preocupação com a não utilização de termos pejorativos que prejudicassem os diversos grupos implicados, como as prostitutas e os homossexuais.

Outras alterações que merecem destaque estão entre os versos 681-691. A substituição da expressão “olha, tu” para o regionalismo “olha já”; de “chalaceiro” por “piadista” e conseqüentemente de “chocarreiro” por “pianista”, nesse caso para gerar a confusão proposital de pianista com piadista. Também

substituímos “ras” por “garanti”, dessa forma a supressão prefixal do “a” em “arras” passou para a supressão sufixal em “garantia”.

Tradução (v 681-691)	Adaptação
<p><u>TRUCULENTO</u> Olha, tu: desde que passei a vir com frequência à cidade, tornei-me chalaceiro. Agora até sou um bom chocalheiro.</p> <p><u>ASTÁFIO</u> Que estás a dizer, por favor?! Deixa-te de gracejos. Penso que o que tu queres dizer é chocarreiro.</p> <p><u>TRUCULENTO</u> Isso mesmo! Como difere pouco de chocalho!</p> <p><u>ASTÁFIO</u> <i>(dirigindo-se à porta da casa de Fronésio)</i> Por favor, segue-me lá para dentro, ó meu amor.</p> <p><u>TRUCULENTO</u> <i>(dando-lhe umas moedas)</i> Toma lá isto para ti. Aceita “ras” para passares a noite comigo.</p> <p><u>ASTÁFIO</u> Estou perdida! “Ras”?! Mas que besta será esta? Porque não dizes tu “arras”?</p> <p><u>TRUCULENTO</u> Economizo o “a”, como os Prenestinos, onde “gonha” é cegonha.</p>	<p><u>TRUCULENTO</u> Olha já: desde que passei a vir com frequência à cidade, virei um piadista. Agora até sou um bom em contar piadas.</p> <p><u>ASTÁFIO</u> O que estás falando, por favor?! Para de graça. Penso que o que tu queres dizer é pianista.</p> <p><u>TRUCULENTO</u> Isso mesmo! Como se parece com pianista!</p> <p><u>ASTÁFIO</u> <i>(dirigindo-se à porta da casa de Fronésio)</i> Por favor, Vem comigo aqui pra dentro, ó meu amor.</p> <p><u>TRUCULENTO</u> <i>(dando-lhe umas moedas)</i> Toma isto pra você. Aceita como uma garanti para dormir comigo.</p> <p><u>ASTÁFIO</u> Estou perdida! Garanti?! Mas que besta é esta? Porque não dizes tu <i>garantia</i>?</p> <p><u>TRUCULENTO</u> Economizo o “a”, como os Prenestinos, onde “gonha” é cegonha.</p>

Algumas alterações aconteceram depois por conta das personagens, não que isso tivesse se tornado praxe, mas porque por vezes encontraram dificuldades na articulação de uma sintaxe tipicamente de Portugal. Buscou-se, contudo, nunca suprimir, nem

umentar nenhum excerto da obra, de modo que apresentamos Plauto na sua integralidade.

Ensaaios e o resultado final

A princípio o quarto período de letras se responsabilizou por todos os atores. Alguns candidatos desistiram, principalmente porque alguns papéis tinham falas extensas, decidi pedir ajuda aos acadêmicos do segundo e sétimo períodos. Os primeiros ensaios aconteceram apenas para que cada acadêmico conhecesse a peça, o seu contexto e sua personagem. Depois dessa fase, começamos a encaixar os personagens em cada ato e cena, e assim a cada dia a peça foi criando forma. Os ensaios se mostraram frutíferos e a cada dia era perceptível o quanto todos estavam se esforçando, ensaiamos na maioria das vezes em sala de aula e na praça central da universidade. Somente na última semana que fizemos o reconhecimento do palco. A partir daí pudemos desenvolver melhor a peça, hora de ajustar as falas, as posições, os gestos, todos os detalhes. O acadêmico Renner da Silva Carvalho foi o designer responsável pelo banner de divulgação do teatro. A divulgação da peça repercutiu não somente pelos corredores da Universidade, mas também nas redes sociais, o que de certa forma me deixou apreensiva quanto ao resultado final. Sem que houvesse financiamento ou pagamento para divulgação, houveram 3099 visualizações, 243 envoltimentos e 125 cliques e 17 compartilhamentos do banner na página <https://www.facebook.com/latinitates/>. Se tornando o evento mais divulgado desde a criação da página social com vistas de divulgar eventos de estudos clássicos em Parintins ou de acessibilidade fácil aos acadêmicos.

Chegado o dia da apresentação, marcamos o horário para todos chegarem com largo tempo, se vestirem e sentirem suas personagens, cada um com seu figurino. Parte da vestimenta oriundo d'*A comédia da Cestinha*, e parte adquirido para atender as necessidades específicas. No camarim (sala 13) repassei cada ato, cada cena, para saber se estavam atentos para à hora de entrar e sair do palco. Entramos no palco, cada um em seus lugares. Fiquei na responsabilidade de ler o prólogo da peça, no momento do “boa noite senhoras e senhores Plauto pede-vos um cantinho...” a atenção

se voltou para o palco, com o prólogo lido, era hora de entrarem em cena, e a cada riso da platéia, era a certeza que eles estavam no caminho certo. Em cada ato, em cada cena eles se superavam, a platéia já estava conquistada e totalmente envolvida pela obra de Plauto. A ansiedade era tão grande, o nervosismo aumentavam a cada fala dos personagens. Acredito que o resultado final foi uma apresentação única, os aplausos pedido pela Personagem Fronésio foi o sinal de um excelente espetáculo apresentado no palco, uma experiência única para mim como diretora e para todos aqueles que fizeram parte do corpo dessa inesquecível apresentação teatral.



Relato de experiência como diretora

Primeiramente gostaria de agradecer a oportunidade que me foi concedida, a de trabalhar pela primeira vez uma peça de nível elevadíssimo. Acredito que o sucesso deste trabalho se deve ao esforço de cada componente do grupo de teatro cognominado entre nós de “Truculentos”, pois sem o empenho de todos nada seria possível. Agradecer também pelo fato dos meus colegas acreditarem no meu potencial de executar um belo trabalho. Em segundo agradecer essa pessoa que em todos os sentidos nos faz acreditar que somos capazes de fazer algo de categoria, o professor Dr. Weberson Grizoste, pois foi com o seu conhecimento sobre teatro, me dando dicas sobre tudo, foi possível mais um aprendizado dentro da universidade.

Ser responsável esse grupo de acadêmicos, trabalhar cada fala e ato foi enriquecedor. Já trabalhei em algumas peças, no entanto nada comparado com uma peça latina, principalmente como é o monumento de Plauto. Lembro-me que ao entrar na faculdade e participar da I Jornada como expectadora da peça apresentada, jamais imaginei que a próxima peça estaria sob tutela. Tinha o peso de lembrar daquelas pessoas que se maravilharam com a apresentação da peça supracitada. Uma forma de enobrece-los ainda mais era fazermos melhor. Tentamos, e o público sabe até onde chegamos.

No decorrer das escolhas dos personagens, confesso que pensei em desistir, não conseguia pessoas pra completar as personagens, algumas vezes pensei em tomar a personagem que estava faltando. Mas, meus companheiros foram importantes nesses momentos, sempre com palavras de confiança e assim se deu até o final, um ajudando ao outro com palavras incentivo.

Meu nervosismo no dia da apresentação era imensurável, me contive, pois na hora da concentração antes da encenação percebi que tinha demonstrar mais confiança para todos. Quando entraram no palco, a cada passo, a cada fala, a cada saída e entrada de personagens era uma vitória, tudo estava correndo bem, estava tudo dando certo. Foi um alento ouvir os risos da platéia, via nos olhares uma certa satisfação com uma peça bem trabalhada. Nossos espectadores foram maravilhosos, assistiram à peça toda. Por fim confesso que senti

imenso orgulho do trabalho que realizamos. Em termos gerais, vimos acadêmicos se transformarem em atores de elevado nível. Espero que esse grupo chegue até a próxima Jornada e que peças de magnífica qualidade se repitam sempre. Ao cabo quero parabenizar todos os envolvidos na peça.

Palavras do Professor

É com imensa satisfação que realizamos a segunda apresentação de uma obra latina na Universidade do Estado do Amazonas. *O Truculento* só não foi apresentado durante a I Jornada (2016) em virtude do perfil dos atores, maiormente formado de mulheres, razão pela qual optamos pela *A comédia da Cestinha*. Havia esse desejo de prestigiar a excelente tradução do amigo e colega de doutorado, Adriano Milho Cordeiro, dessa que também foi a primeira comédia que utilizamos no seminário de Literatura Latina em Parintins, durante o segundo semestre de 2014, para uma abordagem da comédia latina.

Confiamos a direção de *O Truculento* a Ely Raimunda Barros Evangelista. Os acadêmicos do antigo terceiro período, no qual ministramos Literatura Latina, tinham demonstrado imenso interesse pelos estudos clássicos – tanto que decorria nessa altura a primeira oferta da disciplina optativa de Literatura Grega – composto maiormente por estes acadêmicos. Confiei-lhes um desejo antigo: prestigiar a obra traduzida por um colega e transformar a representação de teatro clássico uma tradição das Jornadas de Estudos Clássicos de Parintins. Reuni-me com alguns acadêmicos e procedemos algumas alterações no texto. Não se tratam de censura a excelente tradução de Adriano Milho, senão que uma adaptação ao vernáculo mais próximo ao parintinense, haja vista que Adriano é português e escreve em bom português. Tínhamos *A Comédia da Cestinha* como exemplo, era preciso repeti-la e quem sabe, superá-la. O desafio agravava-se quando a interpretação não estava implicada em nenhuma avaliação. A universidade não tem ainda um grupo de teatro e os acadêmicos estão acostumados com atividades desse gênero, desde que se conte como uma das avaliações de alguma disciplina. Por razões de escola literária, era um paradigma que queríamos superar e que foi impossível fazê-lo na I Jornada. Não

faltou empenho docente, mas faltou sucesso. Dessa vez superamos. Todos foram voluntários e tínhamos que nos adaptar ao nível subjetivo de cada indivíduo. Outra grande tarefa, que exige superação da ansiedade e otimismo. Passei algumas diretrizes ao grupo, e principalmente à diretora, sobre representação de teatro latino – de resto deixei-os em sua direção e afastei-me para não impor censura.

Obviamente que temíamos a não realização do teatro. O fato de a apresentação não estar ligada a nenhuma disciplina e não implicar em avaliação, fez com que alguns desistissem apesar de terem se entusiasmado a princípio, evocados pela beleza do teatro plautino. Cooperou ainda para algumas desistências certos papéis de personagens – um dos meus requisitos é que não se suprimisse nada das falas das personagens.

A apresentação foi prejudicada pelo dia da II Jornada, um sábado de Aleluia. Apesar disso, o evento havia contado até então com a participação de 135 pessoas, entre ouvintes e participantes. Havia alguma expectativa, principalmente pelo sucesso da divulgação nas redes sociais. Soma-se ao prejuízo do dia, o horário da apresentação. Bem perto da apresentação temíamos que se não tivesse um público a altura do esforço de todos e da divulgação alcançada. Foi o alcance das redes sociais e da divulgação na rádio, nas salas de aula que resolveu em boa medida esse percalço. Os espectadores compareceram, não foi um numeroso público, mas maior que a expectativa que se desenhava 30 minutos antes do início da apresentação. Foi uma longa apresentação, e os espectadores se mantiveram-se até o fim. As palavras dos professores convidados para o evento serviram-me de apoio, apesar do sucesso dos atores havia mais expectativa em mim em relação ao público. Continuo a acreditar que aqueles atores mereciam mais, fizeram um excelente espetáculo e o público presente pode testemunhar. A apresentação foi espetacular. Destaca-se aí algumas personagens que tiveram desempenho à semelhança de atores profissionais. Ficarão na lembrança de cada expectador.

Talvez esta seja a primeira apresentação d’O *Truculento* em língua portuguesa. Não temos conhecimento de traduções anteriores à de Adriano Cordeiro que pudessem ser interpretadas no palco.

Segundo me consta, o próprio tradutor desconhece alguma interpretação anterior a nossa. Seja como for, cumprimos o nosso interesse: trazer *O Truculento* para o palco no meio da selva amazônica. Este desejo está realizado. Finalizando essa experiência devo manifestar a minha mensagem de gratidão aos atores, foram brilhantes. O resultado foi maior do que se podia esperar.

Ficha Técnica

Tradução: Adriano Milho Cordeiro

Direção Executiva: Weberson Grizoste

Direção e caracterização: Ely Raimunda Barros Evangelista

Adaptação

André Luís Martins Rodrigues

Ely Raimunda Barros Evangelista

Rilson da Silva de Souza

Weberson Fernandes Grizoste

Elenco

Frónesio: Regiane Cunha dos Santos

Astáfio: Ana Lúcia Laurido da Silva

Truculento: André Luís Martins Rodrigues

Cíamo: Beneilson Sena Viana

Diniarco: David de Sá Lopes

Estrábax: Rilson da Silva de Souza

Estratófones: Sandro Ruy Lima dos Santos Filho

Cálicles: Rebeca Joicy Pantoja dos Santos

Cabelereira: Dayana Leão Ferreira

Açoitador: Albert Barbosa da Silva

Escravo: Antônio Donaldson Pereira do Nascimento

Escrava: Bruna Evely da Silva Mota

Escrava: Julia Myrian Xavier Martins

Escrava: Miriam Trindade Lima.

Figuristas

Albert Barbosa da Silva

Ana Lúcia Laurido da Silva

Ely Raimunda Barros Evangelista

Fotos





Equipe do Truculento 2018

RESENHA



Albuquerque, Renan; Grizoste, Weberson (orgs.), *Estudos Clássicos e Humanísticos & Amazonidades vol. 2*, São Paulo, Alexa Cultural, 2018, 218p.

Alexandre Lira Sá

Retórica Clássica: definições e percurso

Nesse ensaio são discutidas as definições da retórica clássica em um percurso que se inicia em Córax, Aristóteles, Górgias e Platão e segue em um processo de análise a partir da visão de Quintiliano. Afirma-se no texto que entre todas as definições dos principais teóricos clássicos há um ponto em comum que se manifesta no ato da persuasão, isto é, a retórica usada como discurso que busca convencer o público.

O pesquisador se atenta em desenvolver uma abordagem das origens e da propagação da retórica clássica. Inicia-se na Sicília grega e se desenvolve em Atenas. Os sofistas surgiram como personagens fundamentais ao ensino da arte do convencimento. Para eles não se tratava da busca de uma verdade no discurso do orador, mas fazer refletir no ouvinte o poder de dominação através de palavras.

Platão se contrapõe aos ideais sofistas sobre a forma de produzir discursos. Segundo o filósofo, os sofistas construíam uma falsa retórica, pois na definição de Platão, a retórica é como um meio de preparação onde o indivíduo irá desenvolver o pensar e o falar verdadeiro com a finalidade de convencer os deuses e não os homens. Em Aristóteles, discípulo de Platão, é que se desenvolve um trabalho sistematizado sobre a retórica. Ele a organiza a partir da invenção, da disposição, da elocução e da ação que compoem um discurso autêntico. A imagem moral do orador reflete em sua comunicação e é essencial para se convencer o público.

A pesquisa ainda tem um aprofundamento com base na retórica romana, o qual segue um padrão de retórica a partir de alguns elementos que formam as partes de um discurso: a invenção, a disposição, a elocução, a memória e a pronúncia descritas por Cícero. A eloquência assumiu caráter definitivo e específico para os romanos. Buscava-se falar bem em público como um meio de notoriedade no meio social. A exemplo disso Cícero e Quintiliano, grandes advogados romanos.

Participação política e democracia: a visão do povo em *A constituição dos atenienses* e algumas reflexões para o presente

No referente trabalho faz-se uma reflexão acerca da situação política atual a partir da visão de política e democracia em Atenas. Faz-se esse diálogo em razão de uma possível interferência do modelo político ateniense na sociedade brasileira para um melhor desempenho de organização social. Toma-se como análise o ideal político ateniense para repensarmos a política na modernidade. Desse modo, são mostrados os pontos de intersecção e as divergências da política democrática em questão.

Um dos termos em discussão é o *demos*, elemento característico da democracia. Nesse sentido, diz-se que *demos* e democracia nem sempre visam apresentar algo positivo dentro da política. Mas esses termos encontram-se interligados, pois uma vez o poder do povo sendo diminuído não há como a democracia resistir. Do mesmo modo é essencial a permanência da democracia para assegurar a liberdade do povo.

A democracia ateniense é um exemplo de organização da estrutura social visando a autonomia e os valores morais e éticos do homem. A participação do povo nas decisões a serem tomadas pelo governo é necessária. Essa questão de política é um ponto bem discutido para se pensar a realidade da sociedade brasileira.

A relação entre política, ética e felicidade, de acordo com a visão teleológica de Aristóteles

Esta discussão filosófica está centrada no conceito da *eudaimonia* (felicidade) a partir do pensamento aristotélico, em uma relação com os termos política e ética. O que há em comum entre os homens de acordo com os propósitos de vida é a felicidade. Aristóteles enfatiza essa questão ao refletir o propósito que todo indivíduo possui.

No tópico “Os tipos de felicidade”, pode-se verificar as interfaces do termo felicidade de acordo com as experiências e visões do homem e, segundo, as noções teóricas de Aristóteles. Os ditos prazeres da vida que o homem julga como sinônimo de felicidade, Aristóteles pensa sob uma perspectiva externa do espírito humano ressaltando que esses tais prazeres não são suficientes para experimentar o que de fato é a felicidade. Na percepção aristotélica, o termo em questão está voltado para os valores externos identificados nas atitudes do homem, dito o pensar filosófico e a prática das virtudes.

Em “A vida feliz e o viver bem em sociedade” é analisado o conceito da felicidade no meio social, como se percebe na prática essa questão. Diz-se que, de acordo com Aristóteles, uma vida feliz se concretiza na comunidade, na convivência entre os cidadãos. Situando o homem como ser político, deduz-se que este seja capaz de realizar boas ações, viver em comunhão e ser feliz.

Dário e a universalização do conceito de *hybris* em os *Persas* de Ésquilo. Universal para quem?

O referente trabalho apresenta questionamentos com relação ao conceito da *hybris* dentro da peça os *Persas* de Ésquilo. Por exemplo, o autor coloca em discussão as seguintes questões: O que torna a *hybris* universal? O fato de que mesmo quando bárbaros sofrem com ela, os gregos poderem dividir o mesmo sentimento de dor? Ou *universal* é um produto ideológico forjado para sobrepôr uma crença sobre outros povos?

Em “A situação política da representação dos *PERSAS*” é colocado em questão a *hybris* (desmesura) como principal termo discursivo da peça. A dualidade da peça é central nos contrastes culturais entre Persas e Gregos. O jogo ideológico se evidencia em

decorrência das visões políticas de ambas as culturas, pois, enquanto os persas são caracterizados como tiranos, os gregos são tidos como símbolos da democracia.

No item “Da realidade ao mito” discute-se que há um diálogo do real, quando se utiliza personagens históricos para desencadear os conflitos da narrativa, com o mitológico, quando esses mesmos personagens passam a ser mitificados. Porém, não é possível tratar desse diálogo de modo distintivo, uma vez que os gregos não diferiam os termos “mítico” e “histórico” em razão da cultura mitológica que a Grécia mantinha sobre a própria história.

Em “O mais grego entre os Persas: Dário” é salientado a influência da alteridade grega sobre os outros povos, nesse caso, a Persa. Dário é uma representação do “discurso pretensamente universal dos gregos”. A fala de Dário é pregada contra o seu próprio povo e edifica a imagem da Grécia à moral, a universalidade.

O *Pharmakós*: a questão do sacrifício voluntário na *Medéia* de Eurípedes e de Sêneca

Trata-se de um trabalho voltado para as experiências do sacrifício de humanos narradas na tragédia greco-romana. O *Pharmakós* é o ponto-chave de discussão, a partir das análises de Eurípedes e Sêneca em suas respectivas obras intituladas *Medéia*.

No ponto “A legalidade cósmica da sociedade greco-romana” é explicado como ocorre a intervenção divina em função do sacrifício humano quando a Ordem, a Justiça e o Destino são perturbados. O sacrifício de sangue inocente é apresentado como meio de reestabelecer a Legalidade Cósmica. Tem-se como referência desse tipo de perturbação na *Ilíada* de Homero quando os deuses tomam determinadas atitudes durante as batalhas e na vida dos heróis. Aquiles é citado como exemplo de herói homérico que feriu a Legalidade Cósmica no instante em que deixou a batalha em Tróia, uma vez que já estava destinado a morrer. Pátroclo, amigo de Aquiles, é dado como sacrifício aos deuses, dito *Pharmakós*, isto é, será morto para obstruir o pecado de Aquiles.

Em “O sacrifício voluntário na *Medéia*” encontra-se em questão o sacrifício de humanos não como uma exigência divina, mas

uma decisão da própria Medéia ao encher-se de fúria e levar ao matadouro seus próprios filhos como forma de extinguir a culpa de Jasão.

Os princípios da *Muhuraida*

Nesse trabalho são feitas importantes considerações sobre a *Muhuraida* em suas primeiras abordagens como literatura de característica épica. Dado isso, fala-se que esse poema de autoria de Wilkens surge no século XVIII em 1785, mas que só veio a ser publicado em 1819. Trata-se de um poema épico raro na história da literatura brasileira, especialmente, na história da literatura amazônica. Conforme o autor desta análise, a *Muhuraida* encontra-se relacionada com as narrativas *De Cestis Mendi de Saa* e *Caramuru* quanto a temática desenvolvida. Diverge, portanto, em outros pontos de *O Uruguai*.

Inserida dentro do contexto árcade brasileiro, a *Muhuraida* busca fomentar a passagem de Portugal no Brasil. Em uma comparação com o poema *Brazilhada* que “continha os mesmos matizes épicos do poema de Wilkens”, o autor diz que a divergência se apresenta na intenção da *Muhuraida* em invocar o “triunfo da fé” e a *Brazilhada* em invocar o “Portugal imune, e salvo”.

Coloca-se em questão o ponto em comum que o poema épico de Wilkens tem com os outros poemas árcades que é o interesse pela figura do índio. Não é um interesse de quem pouco conhece o povo indígena, mas há um interesse de quem já teve algum tipo de contato. Tanto Basílio como Durão e Wilkens ressaltam em seus respectivos poemas a soberania portuguesa e a propagação da fé cristã no Novo Mundo.

Estudos sobre a *Muhuraida* e suas raízes clássicas

Trata-se de um trabalho que considera as raízes clássicas como forma de compreensão de determinados estudos literários, dito

aqui a *Muburaida*, buscando pontos de intersecção da literatura clássica em questão a *Eneida* de Virgílio com uma literatura amazonense nomeada arcadista *Muburaida* de Wilkens.

No item “As similaridades clássicas da *Eneida* em *Muburaida*”, encontram-se destacadas as semelhanças do gênero épico virgiliano na escrita de Wilkens. A primeira semelhança discutida é com relação a intenção dos poetas em questão ao dedicarem essas obras a determinados personagens da vida real. Virgílio escreve a épica *Eneida* justamente para salientar e enaltecer Augusto e seu Império. Do mesmo modo, Wilkens dedica a *Muburaida* a João Pereira Caldas, seu superior, como forma de enaltê-lo e honrá-lo. Sobre outra questão, tem-se uma analogia com relação às Amazonas guerreiras, Virgílio cita como destaque do poema Camila, enquanto que Wilkens descreve sobre Pantasileia e relembra a influência dos gregos sobre outras culturas.

A *Muburaida* e a *Eneida* possuem outros pontos em comum dissertados neste trabalho, trazendo à tona a influência que uma literatura exerce sobre a outra e, claro, ressaltando a importância dos clássicos no decorrer do tempo.

Um olhar receptivo na dramaturgia sobre a alienação e a perda da razão: Plauto, Shakespeare e Golçalves Dias

Faz-se um trabalho de caráter comparativo entre três poetas de diferentes culturas e gerações literárias: Plauto, Shakespeare e Gonçalves Dias. Considera-se a poesia um gênero de grande expressão para se verificar questões do pensamento e sentimento humano, mas com relação a alienação e a perda da razão são apresentados pontos de vistas a partir da dramaturgia.

Em “Otelo, o mouro de Veneza de William Shakespeare”, tal obra remete ao período Renascentista inglês. O teatro nesse período significava como um meio de crítica-reflexiva sobre os problemas sociais que o dramaturgo buscava expressar. Nesse intento, *Otelo* é uma obra significativa da reflexão crítica de Shakespeare, onde se evidencia temas como a traição e o ciúme. A obra tece discussões sobre a política e a sociedade do período, os conflitos e o comportamento humano.

Na abordagem “Leonor de Mendonça de Gonçalves Dias”, obra situada no período romântico brasileiro, encontra-se em destaque o trabalho em questão desenvolvido por Gonçalves Dias em virtude da sua importância no cenário da literatura. Esse poeta da primeira geração romântica é visto com grande admiração pela crítica literária, justamente pela forma como dirigiu a escritura de seus textos. *Leonor de Mendonça* é caracterizado como um drama indianista e, segundo a autora desta análise, tem influência da escrita e do pensamento shakespereano, estabelecendo um diálogo entre as dramaturgias. Uma das marcas de influência de *Otelo* no drama gonçalvino ocorre no prólogo da obra: Othelo mata a Desdêmona

No item “Análise sob os olhos da estética da recepção da alienação e razão presente nas obras”, fala-se primeiramente da obra de Plauto *O Gorgulho* que tem como preocupação do autor provocar o riso ao povo de Roma. Por intermédio da comédia, o poeta tece críticas sobre a questão da razão e da alienação. O exemplo de perda da razão se manifesta na figura de Fédromo. A paixão por mulheres de classe inferior sempre é tido como motivo desse tipo de perda. Por esse ângulo, Gonçalves Dias constrói as suas narrativas, deixando à mostra os traços de influência de Plauto e mais nitidamente de Shakespeare.

Comparações hermenêuticas sobre o princípio da obediência em Eneias, Abraão e Jó

Trata-se de uma análise comparativa sob a perspectiva da hermenêutica, levando em consideração a ideia da obediência vivenciada por Abraão e Jó descrita na Bíblia e por Eneias descrita na *Eneida*. Diz-se que Virgílio, ao desenvolver a narrativa épica em questão, tomou como influência os valores romanos. O princípio da obediência em Eneias é explícito através da conduta moral que exerce em função dos conceitos da virtude, da fidelidade e da piedade.

No tópico “Obedecer” à luz da *Eneida* e da Bíblia, encontra-se explícito o diálogo estabelecido da ideia da obediência na figura de Eneias em uma comparação com Abraão e Jó. Coloca-se em questão o sentimento religioso do poeta Virgílio, que se torna evidente nas ações refletidas pelo guerreiro Eneias. Os apelos, as trajetórias de

sofrimentos e derrotas, as invocações em auxílio aos deuses são recorrentes na vida desses três personagens em questão.

Eneias carrega um enorme respeito a vontade dos deuses, assim como se percebe em Abraão um comportamento de temor as ações e vontades de Deus. Abraão e Eneias são comparados em relação ao futuro glorioso já traçado para eles, mas antes disso, terão de receber as ordens e missão para daí percorrerem um novo destino e construir uma nova era. Com relação ao Jó, pode-se perceber uma carga excessiva de obediência a divindade, do mesmo modo que Eneias procura corresponder e aceitar as ações divinas, mesmo que tenha de enfrentar as piores provações. A amargura e o temor durante o período de provação são características que aproximam as similaridades entre Jó e Eneias.

Cosmologia e estrutura narrativa em *Tykuã e a Origem da anunciação*, do escritor indígena Elias Yaguakãg

O referente trabalho reflete a questão da cosmologia e estrutura narrativa, apoiando-se na obra *Tykuã e a Origem da anunciação* para analisar tais conceitos. Essa narrativa da literatura infanto juvenil surge com o propósito de dar visibilidade as questões socio-culturais do povo Maraguá. O escritor indígena em ação se compromete em fazer tais discussões e fundamentar e expandir a literatura indígena. Como é enfatizado, os escritores indígenas produzem tanto para o seu povo, quanto para outros. Isso é feito justamente para se divulgar a cultura tradicional dos indígenas e outros saber de diferentes etnias.

A discussão sobre a estrutura do conto *Tykuã* apresenta uma situação inicial com a aparição de alguns personagens. Utiliza-se dessa introdução como preparação para os acontecimentos posteriores que vão se concretizar em conflitos. A forma de narrativa do conto está inteiramente ligada com as crenças da sociedade indígena maraguense sobre a origem do universo.

A cosmologia surge com o propósito de mostrar a identidade e as histórias de vida do indígena. Por exemplo, coloca-se sob análise a figura de uma criança indígena que aparece na narrativa com o exercício ou dom da adivinhação. Trata-se de um saber cultural nesse tipo de grupo social. A hierarquia determinada na sociedade indígena

revela séries de questões sobre as funções que são exercidos por cada membro.

Uma leitura comparativa dos romances *A Selva*, de Ferreira de Castro e *O Hóspede de Job*, de José Cardoso Pires

O trabalho faz uma introdução retratando Ferreira de Castro e sua escrita pós-modernista e o comprometimento com uma literatura engajada. *A selva* traz as experiências do escritor pelo cenário amazônico, mais especificamente nos seringais. As cenas e flagrantes presenciadas por Ferreira durante a vida na floresta são reproduzidas no romance em questão. Também se fala de José Cardoso Pires, um escritor português da segunda metade do século XX. Trata-se de um escritor sem nenhum padrão específico sobre a literatura que produz e deixa transparecer a sua inquietação e impressões no exercício da sua escrita. A obra em questão *O Hóspede de Job*, vem dialogar com a obra anterior no seguinte aspecto: o aspecto transitório das viagens.

Conforme a autora deste trabalho, o que se apresenta por similaridade nos dois romances é o processo de migração de homens e que sofrem as injustiças sociais nesses outros ambientes. Em *A Selva* é apresentada a metáfora do rio como significação das estradas longas que separam a personagem de Portugal. Nos dois romances são mostradas vidas em situações delicadas e que estão sob um regime totalitário, onde há uma perseguição opressora da categoria superior sobre a inferior.

“Doutor Marcos se você é promotor é até hoje, seu judeu sem vergonha”: narrativa de um crime, ocorrido na cidade de Parintins em 1938

Trata-se de uma investigação analítica de caráter jornalístico de um crime ocorrido em Parintins em 1938. Buscou-se resgatar nesse trabalho fatos da história dos anos de 1930 como forma de compreensão do saber histórico.

São apresentados os sujeitos históricos que barbaramente cometeram tal homicídio como tantos outros, descritos na memória social e da documentação, são eles: os irmãos Raimundo Barrozo Dias e Sebastião Barrozo Dias, mais o pai Antônio Procópio. A execução do crime aconteceu no centro da cidade de Parintins conforme afirmam os entrevistados. A veracidade do homicídio se concretiza tanto pelo discurso social como pela documentação que registrou tal fato.

Os pesquisadores traçam uma interpretação daquilo que está na documentação para assim fazer uma narrativa da história que se sucedeu em 1938. Desse modo, é reproduzido o tal crime situando a hora, os personagens e o lugar. Além disso, pode-se identificar a narrativa e informações sobre o fato a partir da oralidade de membros da sociedade que relatam sobre. A ênfase no relato oral contribuem na concretização da narrativa em questão a se fazer refletir crimes históricos da década de 30 do século passado.

SUMÁRIO

Volume 1

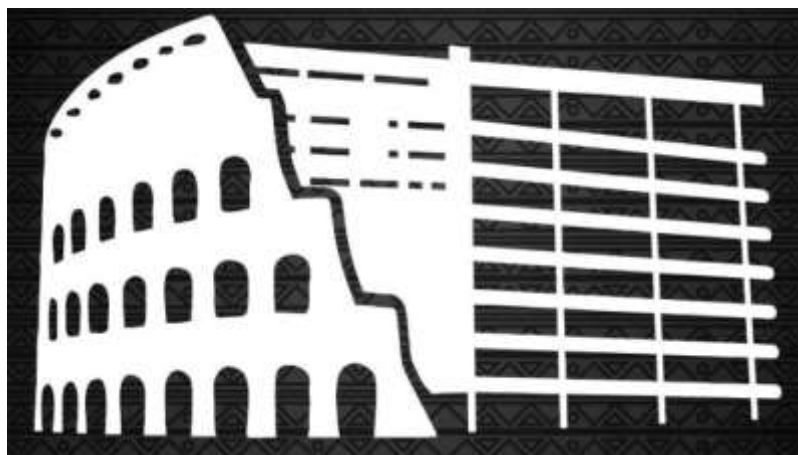
Apresentação	03
ESTUDOS CLÁSSICOS.....	05
<i>O conceito de agonismo na Grécia antiga.....</i>	<i>05</i>
Franklin Roosevelt Martins de Castro	
<i>Uma vida sem amizade não merece ser vivida: considerações sobre a philia em Aristóteles.....</i>	<i>11</i>
Luana Pantoja Medeiros Alexandre Melo Medeiros	
<i>Amores e Arte de amar: pontos em comum.....</i>	<i>17</i>
André Luís Martins Rodrigues	
<i>Amor, traição e engano na obra Amores, de Públio Ovídio Nasão.....</i>	<i>21</i>
Rilson da Silva Souza	
<i>A figura da mulher na conquista em Ovídio e Propércio</i>	<i>27</i>
Miriam Trindade Lima	
<i>As relações de gênero e poder: a conquista em Roma antiga.....</i>	<i>31</i>
Rebeca Joicy Pantoka dos Santos	
<i>A homossexualidade de Niso e Euríalo na Eneida</i>	<i>37</i>
Erick Marcondes da Silva Pinto	
<i>O poeta amante e os seus amados.....</i>	<i>44</i>
Ediane Glória Barbosa	
<i>As prostitutas na poesia latina do Século I a.C.</i>	<i>48</i>
Weberson Grizoste	
<i>A suposta profecia messiânica na IV Bucólica de Virgílio.....</i>	<i>54</i>
Adailson Campos Pereira	
<i>Rituais fúnebres na Roma de Augusto e uma perspectiva frustrante na Eneida.....</i>	<i>60</i>
Alex Viana Pereira	
<i>Análise do mito através da visão Poética de Aristóteles em As Troianas de Sêneca....</i>	<i>64</i>
Wesley Dias Cerdeira	
ESTUDOS HUMANÍSTICOS & RECEPÇÃO DOS CLÁSSICOS..	69
<i>A estrutura econômica em “o romance de Tristão e Isolda”</i>	<i>69</i>
Mouzart Guimarães de Melo Arcângelo da Silva Ferreira	
<i>Entre discurso oratório e música: a influência da prosa rítmica na estrutura do canto gregoriano.....</i>	<i>75</i>
Ana Carolina dos Santos Castro	
<i>A recepção da figura feminina na obra Lisístrata de Aristófanes e O Cortiço de Aluísio Azevedo....</i>	<i>81</i>
Simone Claudia Picanço	
<i>Da Grécia à Amazônia: as narrativas de Odisseu e de Kãwéra - semelhanças e contrastes.....</i>	<i>88</i>
Patricia dos Reis	
<i>Icamíabas: a prole de Pentésileia</i>	<i>93</i>

Alexandre Lira Sá	
<i>Os ritos nos festivais: origens e formas</i>	103
Alexandre Lira Sá	
<i>Prometeu e sua influência em a derrota do mito</i>	112
Cássia A. P. de Freitas	
<i>O épico nas poesias de Sophia Andresen</i>	118
Francisca de Lourdes Souza Louro	
<i>a [des] construção histórica de Portugal nos poemas de O'Neill e Andresen</i>	124
Marconde Maia Cruz Edenise Batista Sales	
AMAZONIDADES	133
<i>Muraida: texto inaugurador da tradição literária amazonense</i>	133
Francisco Bezerra dos Santos	
<i>Urbano-ribeirinhos: percepções pelas lentes da Geografia</i>	138
Estevan Bartoli	
<i>A figuração do indígena nas toadas de boi-bumbá</i>	144
Adriano Pinto Marinho	
<i>Toadas de boi bumbá: acervo de palavras e expressões indígenas</i>	151
Sabrina Sulva de Souza	
<i>As toadas de Boi-Bumbá e o Ensino de Língua portuguesa</i>	159
Joelma Cunha Reis Barros	
<i>Toadas de boi bumbá: acervo e diversidade</i>	166
Maria Celeste de Souza Cardoso	
<i>Compositores de toadas dos bois bumbás de parintins: década de 90</i>	171
Sandra Batista de Castro	
<i>Glossário dos compositores de toadas dos bois bumbás de parintins: década de 90</i>	177
Marconde Maia Cruz	

Volume 2

ESTUDOS CLÁSSICOS	187
<i>O conceito de agonismo na Grécia antiga</i>	187
José Valdir Souza de Castro Franklin Roosevelt Martins de Castro	
RELATÓRIO	193
<i>Sobre a apresentação da peça latina Truculentus – ‘O truculento’ de Plauto</i>	
Ely Raimunda Barros Evangelista Weberson Grizoste	
RESENHA	205
<i>Estudos Clássicos e Humanísticos & Amazonidades vol. II</i>	
Alexandre Lira Sá	

PARINTINS-AM 31 DE MARÇO DE 2018



Realização



Apoio



INSTITUTO MUNDO ANTIGO