

NARR'AMAZÔNIA: MODOS DE SER E ESTAR NO MUNDO



ORGANIZAÇÃO:
ALDA CRISTINA COSTA
PAULO NUNES
VÂNIA MARIA TORRES COSTA

NARR'AMAZÔNIA: MODOS DE SER E ESTAR NO MUNDO

ORGANIZAÇÃO:
ALDA CRISTINA COSTA
PAULO NUNES
VÂNIA MARIA TORRES COSTA



COMISSÃO EDITORIAL

Alda Cristina Costa

Faculdade de Comunicação (FACOM) e Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM) da Universidade Federal do Pará (UFPA).

Vânia Torres Costa

Faculdade de Comunicação (FACOM) e Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM) da Universidade Federal do Pará (UFPA).

Paulo Nunes

Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC), curso de Letras da Universidade da Amazônia (Unama)

Edgar Monteiro Chagas Junior

Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC) da Universidade da Amazônia (Unama)

Elisabeth Brait (Beth Brait)

Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária (PEPG) e Programa de Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem (LAEL), ambos da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC- SP). Professora aposentada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP)

Fábio Fonseca de Castro

Faculdade de Comunicação (FACOM), Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM) e Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido (PPGDSTU) do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (NAEA), ambos da Universidade Federal do Pará (UFPA).

Frederico Garcia Fernandes

Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (PPGL) da Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Josebel Akel Fares

Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGED) da Universidade do Estado do Pará (UEPA)

Luiz Percival Leme de Britto

Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA).

Márcia Marques de Moraes

Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras -Literaturas de Língua Portuguesa) da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas)

Maria Adelina Amorim

Investigadora Doutorada Integrada do Centro de Humanidades (CHAM) da Universidade NOVA de Lisboa, Portugal

Coordenadora do SEPA- Seminário Permanente de Estudos sobre a Amazônia (CHAM/NOVA)

Kátia Marly Leite Mendonça

Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) da Universidade Federal do Pará (UFPA) e do Programa de Pós Graduação em Ciências da Religião (PPGCR) da Universidade do Estado do Pará (UEPA). Bolsista de Produtividade do CNPq.

Marta Regina Maia

Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

SUMÁRIO

PARA INÍCIO DE CONVERSA.....	9
PREFÁCIO	19
PARTE I NARRAMAZÔNICOS EM AÇÃO: EXPERIÊNCIAS REFLEXIVAS	31
I-A - NARRATIVAS EM DIÁLOGOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS.....	33
NARRAR A PARTIR DA AMAZÔNIA: NOSSO SER E ESTAR NAS NARRATIVAS DO MUNDO	35
<i>Alda Cristina Costa, Vânia Torres Costa, Paulo Nunes</i>	
PORQUE NARRAR É PRECISO: DA LETRA À VOZ NA CONTEMPORANEIDADE .	55
<i>Ana Selma Barbosa Cunha</i>	
APORTES METODOLÓGICOS DO PONTO DE VISTA NA ANÁLISE NARRATIVA: ALAIN RABATEL E O HOMO NARRANS	80
<i>Ivana Guimarães Oliveira, Luna Carvalho de Lucena</i>	
CONTRIBUIÇÕES DE PAUL RICOEUR À COMUNICAÇÃO: BREVES REFLEXÕES HERMENÊUTICAS	96
<i>Alda Cristina Costa</i>	
ANÁLISE COMPREENSIVA DA NARRATIVA JORNALÍSTICA: APONTAMENTOS METODOLÓGICOS	118
<i>Nathan Nguangu Kabuenge</i>	

I-B - NARRATIVAS MUDIÁTICAS: PRÁTICAS ANALÍTICAS 145

NARRATIVAS JORNALÍSTICAS SOBRE O DIA DO FOGO NA AMAZÔNIA:
CONTRIBUIÇÕES DA HERMENÊUTICA DE PROFUNDIDADE E DA TRIPLA
MÍMESIS..... 147

Thais Luciana Correa Braga

GRUPO DE PESQUISA NARRAMAZÔNIA NO *FACEBOOK*: ...A PUBLICAÇÃO
ON-LINE ENTRE NARRATIVAS E INTERAÇÕES..... 172

Nice Hellen Mateus Oliveira Miranda, Analaura Corradi

SEMIÓTICA DO JORNALISMO IMAGÉTICO-TEXTUAL: A VIOLÊNCIA NAS
MANCHETES DO DIÁRIO DO PARÁ 196

Jéssica Camila Nascimento da Silva

NARRATIVAS SOBRE O FESTIVAL AMAZÔNIA *MAPPING*: OS ARTISTAS
VISUAIS EM CENA..... 215

Jean Lucas Teixeira Bremgartner

O DOCUMENTÁRIO ‘BENEDITOS’ E A NARRATIVA DE DEVOTOS NA AMA-
ZÔNIA PARAENSE..... 240

Adison César Sousa dos Santos, Vânia Maria Torres Costa

A ASCENSÃO E QUEDA DO HERÓI: ANÁLISE DA CONFIGURAÇÃO NARRA-
TIVA DO CASO WALLACE SOUZA NA SÉRIE BANDIDOS NA TV. 263

Lídia Karolína de Sousa Rodarte, Denise Cristina Salomão Corrêa

IMAGINÁRIO E MITO NO PROGRAMA CATALENDAS DA TV CULTURA-PA:
UMA ANÁLISE NARRATOLÓGICA DO EPISÓDIO “A POROROCA” 286

Nataly Chaves Pinheiro

I-C - NARRATIVAS, CIDADES E MEMÓRIAS..... 303

O LEMISMO TINHA SIDO SEU MELHOR ESPARTILHO: UMA ANÁLISE DA ELITE BELENENSE EM FINS DO SÉCULO XX - MEMÓRIA DE DONA INÁCIA, EM BELÉM DO GRÃO-PARÁ 305

Thainá Oliveira Chamelo

DE CAMPOS RIBEIRO E A CRÔNICA PAJÉS DA COBRA GRANDE, UM DIÁLOGO ENTRE LITERATURA E JORNALISMO 319

Alcione do Nascimento Carepa, Paulo Nunes

O TREM COMO PROTAGONISTA DAS NARRATIVAS: SUJEITOS, MEMÓRIAS E IDENTIDADES NA AMAZÔNIA PARAENSE 333

Vânia Maria Torres Costa

A PUBLICIDADE DA BELÉM DA BELLE ÉPOQUE SIMBOLIZADA NAS NARRATIVAS NO ANÚNCIO DA LEÃO DA AMÉRICA 361

Luiz LZ Cezar Silva Santos

I-D - NARRATIVAS, SUJEITOS E VOZES..... 375

O SILÊNCIO CONTA A HISTÓRIA DE UMA PROFESSORA SURDA: A LITERATURA COMO INSTRUMENTO DE QUESTIONAMENTO E ENUNCIÇÃO DE TRABALHO INTELECTUAL..... 377

Carla Geórgia Travassos Teixeira Pinto, Kátia Regina de Souza Silva

AS TROCAS COMUNICATIVAS TESTEMUNHAIS DA DOR: UMA EXPERIÊNCIA NARRATIVA DA MEMÓRIA 391

Ana Paula de Mesquita Azevedo

NARRATIVA DOS TRANÇADOS MASCULINOS DO POVO ASURINI DO XINGU 419

Reliane Pinho de Oliveira

O MITO DO CURUPIRA: VOZES E LETRAS, DE COUTO MAGALHÃES, MÁRIO DE ANDRADE E OS TEMBÉ DO GURUPI	443
<i>Walmir Nogueira, Paulo Nunes</i>	

PARTE II CONVIDADOS ESPECIAIS: EXPERIÊNCIAS NARRATIVAS... 479

CONVIDADOS ESPECIAIS: EXPERIÊNCIAS NARRATIVAS.....	481
--	-----

SOBRE OS AUTORES	539
------------------------	-----

PARA INÍCIO DE CONVERSA

Este livro é resultado de um intenso debate e férteis diálogos, realizados ao longo de seis anos de existência do grupo de estudos e pesquisas **Narrativas Contemporâneas na Amazônia** – carinhosamente chamado de **NARRAMAZÔNIA**, implantado em outubro de 2015, e registrado junto ao Diretório de Grupos de Pesquisas do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, em parceria entre Universidade Federal do Pará (UFPA) e Universidade da Amazônia (UNAMA), instituições localizadas no estado do Pará, Amazônia Oriental brasileira. O grupo integra a Rede de Narrativas Midiáticas – Renami, ligada à Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo – SBPJor.

Ao criar o Narramazônia, partimos do desejo de reunir pesquisadores com o interesse em pesquisar narrativas e sua relação com os modos de ser, viver, fazer, enfim, agir na Amazônia. Falamos de um mesmo lugar, geograficamente delimitado, onde está situada a maior floresta tropical do mundo, férreo propício para modos de narrar. Falamos a partir da região Norte, que sofre a cobiça nacional e internacional, seja por suas riquezas florestais, entranhadas na

maior bacia hidrográfica do mundo, seja por sua rica e diversificada cultura. A Amazônia, que historicamente se constituiu quase como um país apartado do Brasil, como enfatiza Márcio Souza, torna-se na contemporaneidade o tema constante de inúmeras narrativas, sejam elas acadêmicas ou não, que passam a interagir de modo mais veloz graças aos dispositivos tecnológicos, que aproximam lugares, pessoas, histórias, memórias (NUNES *et al.*, 2017, p. 3). E refletimos sobre as narrativas como constituintes de identidades, em permanentes disputas de poder, campos de negociação de discursos que circulam na esfera pública.

Hoje, participam do grupo cerca de 30 integrantes, entre professores, discentes da graduação, mestrado e doutorado de Comunicação, Letras, Artes e áreas afins. O grupo abriga os projetos de pesquisa “Mídia e Violência: sentidos e significados na Amazônia”; “Amazônia entre narrativas e interculturalidades pelas trilhas do trem”; e “Hermenêutica e Comunicação: estudos sobre a mídia na Amazônia”. E os subgrupos de pesquisa: Academia do Peixe Frito: rebeldia e negritude no norte do Brasil; Narrativas e Interculturalidades na Amazônia e Hermenêutica e Comunicação – Hermenecom.

O Narramazônia se configura como um espaço de reflexões, estudos e pesquisas multi e transdisciplinar sobre a constituição e circulação de narrativas na sociedade amazônica. Na sua constituição busca interpretar, a partir de formas de narrar, a compreensão das interações e organizações humanas: a relação do *eu* com o *outro*, bem como a observação dos contextos históricos, culturais e sociais em que vários sujeitos estão inseridos. As narrativas oferecem compreensões sobre o mundo e/ou experiências dos indivíduos sobre o mundo; modos de organização, construções, interpretações e representações, que ao serem difundidas em determinada cultura, se transformam, ao mesmo tempo em que modificam o social, ressignificando olhares que as pessoas têm de si e do mundo em que estão inseridas.

Os debates aqui reunidos vão das narrativas tradicionais às contemporâneas, abarca as tessituras das experiências, que podem conduzir interpretações importantes sobre o modo como os sujeitos se narram e/ou são narrados, assim como são considerados recortes significativos, lugar de escolhas, de inclusão ou exclusão. Como perspectivas divesas são enfatizados os seguintes objetivos: a) construir um panorama histórico sobre as narrativas; b) compreender as narrativas como organizações e relações sociais; c) refletir sobre as narrativas como atos de fala (discurso) na relação entre autor, personagens e leitor; d) interpretar as tessituras da Amazônia nas diversas narrativas; e) analisar as narrativas da literatura e a produção de sentidos no mito e na ficção; f) Interpretar as narrativas midiáticas (livro, jornal, rádio, cinema, televisão, mídia sociais na internet, entre outras); g) analisar as narrativas como história e memória; e h) compreender as narrativas tecidas pelos indivíduos e suas experiências com a Amazônia.

O grupo integra as seguintes linhas de pesquisa: Comunicação, Cultura e Socialidades na Amazônia; Linguagem, Identidade e Cultura da/na Amazônia; Narrativas, imaginário e representações; Narrativas orais e midiáticas; Sujeitos, movimentos e expressões culturais na Amazônia; Narrativas e literatura. A metodologia do “Narra”¹ se materializa em alguns aspectos principais, como: estudos dirigidos; diálogos narrativos com autores/narradores; apresentação de narrativas diversas; resultados das pesquisas realizadas pelos integrantes e a realização de um evento aberto ao público denominado Círculo de Saberes². Os estudos dirigidos constituem o próprio cerne do grupo, pois eles possibilitam colocar em cena questões centrais sobre o entendimento das narrativas e as correntes de pensamento que guiam sua estruturação; é quando diversos teóricos das narrativas

1 Diminutivo carinhoso do projeto Narramazônia

2 O I Círculo de Saberes foi realizado em 2018 e teve como proposta debater e refletir as atividades desenvolvidas pelo do grupo de pesquisa e de estudos Narrativas Contemporâneas na Amazônia Paraense. O segundo previsto para 2020, foi suspenso em virtude da pandemia do novo coronavírus.

são aprofundados e debatidos em encontros quinzenais, presenciais e/ou por via remota.

Nesses estudos são selecionados autores e textos e as perspectivas interpretativas sobre as narrativas. Em seis anos de existência, os integrantes já dialogaram, com autores como: Wladimir Propp; Tzvetan Todorov; Joseph Campbell; Kátia Canton; Fiódor Dostoiévski; Mikail Bakhtin; Luiz Gonzaga Motta; Paul Ricoeur; Ciro Flamarion Cardoso. Iniciamos nossos debates, primeiro, procurando entender o sentido de uma narrativa, para tanto, recorremos aos estudos pioneiros de Wladimir Propp e sua estrutura narrativa, definida em trinta e uma funções. Para o autor, todos os contos são iguais, em sua estrutura, ou seja, “da mesma forma que se utiliza um metro para determinar o comprimento de um tecido, pode-se utilizar este esquema para definir os contos”. Com os autores subsequentes, Todorov, Campbell, Dostoiévski e Kanton refletimos sobre as narrativas nos mais diversos campos de conhecimento, compreendendo sua estruturação e construção. Com Bakhtin recorremos à compreensão das relações dialógicas e os sentidos de dialogismo e polifonia. Essas discussões estão presentes em sua obra *Problema da poética de Dostoiévski* (BAKHTIN, 2011) e “Marxismo e filosofia da linguagem” (2002).

É importante destacar que o dialogismo bakhtiniano não é apenas a referência de um texto a outro, mas as relações (dialógicas) que se dão entre uma voz ou outra, estejam essas vozes expressas em um mesmo texto ou em diferentes textos, estejam essas vozes nos diálogos face a face do cotidiano ou em amplos diálogos que se estabelecem. As discussões sobre interação estão ligadas à função constitutiva da linguagem, e as situações enunciativas constituídas por dois ou mais indivíduos socialmente organizados. Esta dimensão social se encontra presente em todas as esferas e manifestações da atividade humana em relação ao outro, comportando o uso da língua, na dinâmica da responsividade e das relações dialógicas, que abrangem uma língua

concreta, fundamentada na enunciação. Já o conceito de polifonia ganha significativo destaque, seja por sua aplicação na narrativa dos-
toievskiana, sua aplicação nas interações verbais e não-verbais do contexto social. O aspecto polifônico, assim, se caracteriza pelo caráter em formação da personagem, pela inconclusibilidade desta, pelo seu não acabamento (BAKHTIN, 2002, p. 52).

Em Ricoeur (1994; 2010) trabalhamos aspectos teóricos e metodológicos das narrativas e suas três mimesis, entre pré-configuração (pré-compreensão do mundo e da ação), configuração (interpretação da narrativa, onde ocorre a configuração da ação) e reconfiguração (reflexão acerca do ato de narrar). A mimese está em estreita correlação com a tessitura da intriga. Narrar uma história não é somente narrar uma sequência de fatos e ações, mas procurar os significados envolvidos nela. À medida que o personagem narra, constrói também sua identidade narrativa, a partir das mímeses. A narratividade está atrelada à noção de temporalidade e seu caráter de reciprocidade: tudo o que se pode narrar desenvolve-se em relação ao tempo; e tudo o que transcorre no tempo é passível de ser narrado.

Com Luiz Gonzaga Motta (2013) estudamos os aspectos metodológicos da análise crítica da narrativa, com olhar na narratologia, principalmente das narrativas jornalísticas (embora tenhamos aplicado, como se poderá atestar, esta metodologia também à literatura). Ou seja, o estudo das narrativas como estratégias organizadoras do discurso jornalístico e, por extensão, do literário. Para o autor, a narrativa não pode ser compreendida isoladamente, mas faz parte de um contexto em que observamos as finalidades situacionais, sociais e culturais. Do mesmo modo, as narrativas são dispositivos argumentativos produtores de significados e sua estruturação na forma de relatos obedece a interesses do narrador (individual ou institucional) numa relação direta com seu interlocutor, o destinatário ou audiência. O autor indica os possíveis caminhos de análise, mas sem estabelecer

uma regra única, ou um modelo fechado de modo a atender a todas as formas narrativas. É preciso, segundo ele, que o caminho da interpretação e da pesquisa empírica dependem das categorias, recursos e instâncias discursivas e de linguagem que o analista pretende observar e destacar. Deve-se compreender a situação narrativa, personagens, pontos de virada, enredo, trama, que envolvem os produtos, sejam eles reportagem, conto, filme, quadrinhos etc, além de identificar os jogos de linguagem, metáforas, representações sociais, os heróis, antagonistas, estereótipos, os significados morais, éticos e simbólicos.

A segunda metodologia trabalhada no Narramazônia são os diálogos com autores a partir da escolha de personalidades que narrem a Amazônia nos mais diversos aspectos de sua existência. De 2015 até hoje, o grupo já recebeu mais de 20 convidados das mais diversas áreas, assim como apresentação das pesquisas dos integrantes do grupo. Como resultados desses quase seis anos de fundação, já publicamos mais de oito capítulos em livros, sendo quatro nos livros organizados pela Rede de Narrativas Midiáticas- Renami; publicação de dois livros dos projetos de pesquisa; orientação de 14 alunos de Mestrado; 03 de Doutorado, e atualmente estão em orientação mais de 16 discentes de mestrado e doutorado, bem como de graduação; participação em eventos locais, regionais, nacionais e internacionais, seja com apresentação de comunicações, seja na mediação de GT's, entre eles: Compós – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (2017); Intercom (eventos regionais e nacionais – 2016, 2017, 2018); Compolítica – Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política (2017); Fórum de Letras – (2017; 2021); ANPOCS - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (2016); EAVAAM – Encontro de Antropologia Visual da América Amazônica 2016; 2020; SBPJor – (2015; 2017; 2019; 2020); SIALAT - Seminário Internacional América Latina (2017; 2021); SOPCOM – Associação Portuguesa de

Ciências da Comunicação – Portugal (2017); EPCA – Encontro de Pesquisadores em Comunicação na Amazônia – (2017; 2018; 2019; 2020); Seminários CUMA/UEPa (2017; 2019; 2021); Seminário Brasileiro de Poéticas Orais/ANPOLL (2019; 2021). Realizamos em maio de 2018, o I Círculo de Saberes, intitulado “Narrativas na Amazônia: diálogos literários e imagético visuais”.

Assim, o presente e-book “*Narr’Amazônia: modos de ser e estar no mundo*” sintetiza os resultados do trabalho e atividades desenvolvidos em seis anos do Narramazônia. O *e-book* foi dividido em duas partes: na primeira parte, apresentamos as reflexões de pesquisas científicas dos integrantes do grupo. São tessituras que se entremeiam entre uns e outros modos de narrar, conforme os esforços teóricos, conceituais e metodológicos dos seus autores. Na segunda parte, trazemos as experiências narrativas e as vozes de convidados muito especiais, que fazem parte da história do grupo e que participaram de reuniões memoráveis com nossos pesquisadores.

A primeira parte, “**Narramazônicos em ação: experiências re-felexivas**”, está subdividida em quatro temáticas, que indicam os caminhos percorridos pelo grupo em suas produções acadêmicas. Começamos com as “**Narrativas em diálogos teórico-metodológicos**”, que apresenta reflexões teóricas em profundidade e diálogos com os autores estudados no grupo, além de proposições e reflexões sobre caminhos metodológicos. Esta parte está constituída das seguintes comunicações: “Narrar a partir da Amazônia: nosso ser e estar nas narrativas do mundo”, de Alda Cristina Costa, Vânia Torres Costa e Paulo Nunes; “Porque narrar é preciso: da letra à voz na contemporaneidade”, de Ana Selma Barbosa Cunha; “Aportes metodológicos do Ponto de Vista na Análise Narrativa: *Alain Rabatel e o Homo Narrans*”, de Ivana Guimarães Oliveira e Luna Carvalho de Lucena; “Contribuições de Paul Ricoeur à Comunicação: breves reflexões hermenêuticas”, de Alda Cristina Costa; e “Análise compreensiva

da narrativa jornalística: apontamentos metodológicos”, de Nathan Nguangu Kabuenge.

Em seguida temos os capítulos relativos às **“Narrativas midiáticas: práticas analíticas”**, onde apresentamos os capítulos e autores que se dedicaram às pesquisas empíricas e análises de observáveis em consonância com os estudos do Grupo Narramazônia. Nesse grupo temos os seguintes capítulos: “Narrativas jornalísticas sobre o dia do fogo na Amazônia: contribuições da hermenêutica de profundidade e da tripla *mimesis*”, de autoria de Thais Luciana Correa Braga; “Grupo de Pesquisa Narramazônia no *Facebook*: a publicação *on-line* entre narrativas e interações”, de Nice Hellen Mateus Oliveira Miranda e Analaura Corradi; “Semiótica do jornalismo imagético-textual: a violência nas manchetes do Diário do Pará”, de **Jéssica Camila Nascimento da Silva**; **“Narrativas sobre o Festival Amazônia mapping: os artistas visuais em cena”**, de Jean Lucas Teixeira Bremgartner; “O documentário ‘Beneditos’ e a narrativa de devotos na Amazônia paraense”, de Adison **César Sousa dos Santos e Vânia Maria Torres Costa**; “A ascensão e queda do herói: análise da configuração narrativa do caso Wallace Souza na série Bandidos na TV”, de Lídia Karolina de Sousa Rodarte e Denise Cristina Salomão Correa; e “Imaginário e Mito no Programa Catalendas da Tv Cultura-PA: uma Análise Narratológica do Episódio ‘A Pororoca’”, de Nataly Chaves Pinheiro.

Em um outro grupo de produções acadêmicas, temos **“Narrativas, cidades e memórias”**, no qual os autores trazem reflexões sobre as cidades e suas memórias atravessadas pela literatura e pela publicidade. Nessa temática temos os seguintes capítulos: “O lemissmo tinha sido seu melhor espartilho: uma análise da elite belenense em fins do século XX, Memória de Dona Inácia, em ‘Belém Do Grão-Pará’”, de Thainá Oliveira Chemelo; “De Campos Ribeiro e a crônica ‘Pajés da Cobra Grande’: um diálogo entre literatura e jornalismo, de Alcione

do Nascimento Carepa e Paulo Nunes; “O trem como protagonista das narrativas: sujeitos, memórias e identidades na Amazônia paraense”, de Vânia Maria Torres Costa; e “A publiCIDADE da Belém da *belle époque* simbolizada nas narrativas no anúncio da Leão da América”, de autoria de Luiz LZ Cezar Santos.

Em “**Narrativas, sujeitos e vozes**” temos o olhar da pesquisa sobre subjetividades, testemunhos e mitos amazônicos. Para esse grupo de reflexões temos os seguintes textos: “O Silêncio conta a história de uma professora Surda: a Literatura como instrumento de questionamento e enunciação de Trabalho Intelectual”, de Carla Geórgia Travassos Teixeira e Kátia Regina de Souza da Silva; “As trocas comunicativas testemunhais da dor: uma experiência narrativa da memória”, de Ana Paula de Mesquita Araújo; “Narrativa dos trançados masculino do povo Asurini do Xingu, de Reliane Pinho de Oliveira; e “O mito do Curupira: vozes e letras, De Couto Magalhães, Mário De Andrade e os Tembê do Gurupí”, de autoria de Walmir Nogueira e Paulo Nunes.

Na segunda parte desta publicação, “**Convidados especiais: experiências narrativas**”, apresentamos os amazônidas e suas tessituras, a partir de participações de convidados em interações comunicativas com os integrantes do Narra. Nessas experiências contamos com as vozes narrativas do humor, de J. Bosco; artes plásticas com Jorge Eiró; Amazonia, mitos e poemas, João de Jesus Paes Loureiro; ficção, de autoria de Edyr Augusto Proença; Assombrações, com Fábio Horácio-Castro; teatro e Dalcídio Jurandir, com Willi Bolle; memória e negritude, com Marília Menezes, e finalizando caminhos e rotas fotográficas com a jornalista Paula Sampaio.

Partimos de Ricoeur, quando nos diz que na promessa, uma palavra assume compromisso para um futuro que pressupõe que o indivíduo não se modifique entre o momento em que formule sua promessa e o momento em que a realiza. É com este sentimento que

entendemos o papel do Narramazônia e a apresentação pública dos seu trabalho e atividades.

Os organizadores

PREFÁCIO

Fábio Fonseca de Castro

Teria havido um tempo em que *logos* e *mûthos*, o conhecimento e o mito, se confundiam, produzindo-se mutuamente, confabulados, um apoiando e validando a narrativa do outro (Vernant, 1965). Quando alcançavam grande harmonia, os dois, compreendidos como as duas grandes formas narrativas (Jaeger, 1988), davam origem a uma nova forma, o *hieros*, a fala sagrada, geralmente aceita e reconhecida como superior às demais (Ramnoux, 1983). Esse tempo teria sido de grande felicidade e harmonia em relação a tudo que tange à narração e às narrativas pois o que quer que fosse dito, por qualquer pessoa e em qualquer situação, poderia dar a conhecer, aprender e ensinar usando o *mûthos* e, ao contrário, poderia contar histórias, lendas e construir afetos utilizando o *logos*.

Porém, em dado momento da história, uma grande sombra de desconfiança semeou a discórdia entre essas duas grandes formas narrativas. Elas se distanciaram entre si e tornaram-se rivais. Para que a filha mais velha do *logos*, a filosofia, pudesse nascer, foi preciso

que se passasse a considerar o *mûthos* como enganador e traiçoeiro, numa situação que perdura até nossos dias.

Sabemos precisamente qual foi esse momento de separação.

Ele figura num determinado trecho do Livro II, de *A República*, de Platão, que não hesita em colocar na boca de Sócrates um pensamento que, provavelmente, teria pouquíssimo de socrático. Trata-se de um trecho em que, dialogando com Adimanto de Colytos a respeito da educação dos guardiães da “cidade ideal”, o filósofo lança essa sombra de discórdia que, a um só tempo, funda a filosofia e marca a ruptura entre *logos* e *mûthos*:

Sócrates — Não convém começarmos a sua educação pela música em lugar da ginástica?

Adimanto — Sem dúvida.

Sócrates — Tu admites que os discursos (*lógos*) fazem parte da música ou não?

Adimanto — Admito.

Sócrates — E existem dois tipos de discursos (*lógos*), os verdadeiros (*alethés*) e os falsos (*pseudos*)?

Adimanto — Sim, existem.

Sócrates — Ambos entrarão na nossa educação ou começaremos pelos falsos (*pseudos*)?

Adimanto — Não estou entendendo.

Sócrates — Nós não começamos contando fábulas (*mûthos*) às crianças? Geralmente são narrativas falsas (*pseudos*) embora encerrem algumas verdades (*alethés*). Utilizamos essas fábulas para a educação das crianças antes de levá-las ao ginásio.

Adimanto — É verdade.

(Platão, *A República*, Livro II, 376e 377a)

Esse trecho evidencia apenas um primeiro embaralhar dos sentidos, o lançamento da grande discórdia. A partir dele, Platão fixa progressivamente a denúncia de que mitos, lendas, fábulas e poesias são saberes falsos e enganosos. No *Fédon*, coloca objetivamente que

o poeta fabrica mitos, enquanto o filósofo fabrica o saber. No Livro VI, da *A República*, elabora a insidiosa diferença entre coisas sensíveis, aquelas que são apreendidas pelo espírito e as formas inteligíveis, as que são apreendidas pelo intelecto. No *Sophista*, no episódio no qual o Estrangeiro debocha das concepções pré-socráticas sobre o que é o Ser, qualificando-as de fábulas, Platão recomenda que, em relação a todas as fábulas, lendas e mitos, deve-se ter uma atitude de *μύθος τινα διηγεισθαι* – ou seja, se distanciar de todos os mitos.

Panfletário Platão...

Seu raciocínio fixa os sentidos de saber e mito na cultura ocidental: de um lado, o discurso argumentativo, verdadeiro e verificável. De outro, “aquilo que é fruto da ficção e da fantasia, o discurso falso, a mentira” (Baptista, 2001, p. 135). É o início da separação entre o escutar das lendas e a busca pela sabedoria.

Muitas consequências derivam dessa percepção, para além da ruptura entre mito e razão: a afirmação da filosofia como uma narrativa centrada na verificação; a desvalidação das artes como narrativas válidas para além de uma dada função sensível; a dessubstancialização da narrativa religiosa (o *hieros*), que ora será denunciada como mito, ora enfrentará essa denúncia revestindo-se de formas autoritárias; o esquecimento da longa e importante experiência de harmonia entre o contar história e o conhecer objetivamente o mundo; a produção recorrente de metafísicas, compreendidas por Heidegger (1986) como falsos saberes cuja função é substituir o poder do mito, secretamente, lá onde ele sempre falta – no seio da validação do discurso científico e da filosofia; o esquecimento do sentido original das palavras ser, tempo, mundo...

Consequências que forjam a cultura ocidental, particularmente na sua impressionante desconfiança em relação aos saberes sensíveis e às narrativas que não se rendem aos desmandos, equívocos e preconceitos platônicos.

Já tive oportunidade de chocar meus alunos e alguns interlocutores mencionando a falácia platônica e usando alguns desaforos para dizer o que penso sobre o célebre filósofo – com o que se verifica o partido que tomo nessa longa história: o partido que quem acredita que o *mûthos* tem muito a dizer ao *logos*.

Ou seja, de quem acredita que o conhecimento sensível constitui um percurso e um instrumento legítimos para conhecer o mundo. E, se quiserem que ascendamos a um outro plano filosófico – também o partido de quem acredita – percebendo a influência desse tema de Platão sobre a construção da noção de epistemologia em Aristóteles – que nem todo conhecimento submete-se, necessariamente, a uma construção epistemológica

Parto desse cenário e dessas considerações para prefaciар este livro. Acredito que fazer uma defesa rigorosa da reaproximação entre *mûthos* e *logos* constitui uma das bases sensíveis que estruturam o trabalho do grupo de pesquisa NarrAmazônia e dos trabalhos aqui reunidos. Não se trata de produzir uma revanche do *mûthos* sobre o *logos*, mas de perceber como o diálogo entre os dois constitui um instrumento importante tanto para a prospecção científica como para a sensível do mundo.

Compreendo que, no seu arcabouço teórico e metodológico e na sua disposição hermenêutica, os trabalhos do NarrAmazônia se caracterizam por aproximar tradições narrativas que poderiam ser acusadas de concorrenciais, para, justamente, pensar a narrativa. Dizendo de outro modo: pensar a narrativa por meio da narrativa. Que proposta mais hermenêutica do que esta?

Sem perder de vistas o compromisso de produzir um conhecimento sério, criterioso e objetivo, o NarrAmazônia nunca teve receio de evocar os mitos, as lendas, as sabedorias autóctones e endógenas que nos envolvem, justamente, na Amazônia...

Amazônia... Um lugar que, já no seu nome, evoca um dos mitos

que Platão considerava impertinentes para a sua República... E, talvez, um nome que já carregue a pesada carga de denegação da falácia platônica, impregnando e autoimpregnando a noção e a auto-noção que se faz da Amazônia. Sempre houve muitos pesos sobre o nome Amazônia, mas o maior deles, talvez, se deva à carga negativa, de ordem platônica, que associa Amazônia – a palavra, antes mesmo do bioma – a algo irreal, ilusório, perigoso, indominável, criminoso, mítico... De antemão, por prevalência, a Amazônia – o bioma, antes mesmo da palavra – já se insere no campo do *mûthos*.

Quantas narrativas não se produziram, ao longo da história, para expurgar a Amazônia da, digamos, *República*? – platônica, bem entendido...

Tantas, provavelmente, como foram tantas as que, sistematicamente, desvalidaram o sentido histórico da palavra mito, tornando-a refém de uma certa objetividade.

As palavras gregas *logos* e *mûthos* têm uma longa história de transformação semântica e é longo o debate a seu respeito. A respeito de *mûthos* (é por ela que me interessa aqui) e de sua onomatopéia formadora, $\mu\ddot{u}$ (*mû*), afirmou Beekes (2009) que sua origem era pré-grega. Há a hipótese de que provenha do proto-indo-europeu *muhd*, que significaria *se preocupar com alguma coisa*, ou *ter cuidado com algo*, há a hipótese levantada por Ernštedt (1953) de que o termo deriva de *mdt*, termo do idioma do Alto Egito, que significava, o mesmo tempo, *palavra*, *acordo* e *negócio*. E há também a hipótese, mais geralmente aceita, de que *mûthos* procede do sânscrito मथिया, *mithyā*, adjetivo que significa ilusório e espúrio.

Independentemente disso, é preciso ver hue, desde a sociedade grega pré-socrática, *mûthos* engendrou uma série de experiências narrativas, de experiência de dizer, pensar ou se afastar do mito que se traduzem na própria variedade de palavras que surgiram para que melhor se dissesse o que é *mûthos*: αἰσχρομῦθέω (*aiskhromûthéō*),

ἀκριτόμῦθος (akritómŭthos), ἀληθόμῦθος (alēthómŭthos), θελγεσίμῦθος (thelgesímŭthos), θρασύμῦθος (thrasúmŭthos), ισχνομῦθέω (iskhnomŭthēō), μῦθουργέω (mŭthourgēō), μῦθωδός (mŭthōídós), νηριτόμῦθος (nēritómŭthos), μῦθᾶριον (mŭtháριον), μῦθέομαι (mŭthéomai), μῦθεύω (mŭtheúō), μῦθητής (mŭthētēs), μῦθιάζομαι (mŭthiázomai), μῦθιδίον (mŭthídion), μῦθίζω (mŭthízō), μῦθιήτης (mŭthiētēs), μῦθικός (mŭthikós), μῦθόομαι (mŭthóomai), μῦθῦδριον (mŭthúdrion), μῦθώδης (mŭthédēs), μῦθωδίκός (mŭthōdikós) (Liddell, 1940), dentre outras...

Se relaciono essa variedade de termos para dizer *mŭthos* é para assinalar a extrema pobreza de sentidos que significa traduzir o termo, nas línguas atuais, por algo tão preciso, fechado e superficial como “mito”. Um fechamento hermenêutico dos horizontes da palavra certamente causado pela falácia platônica.

Essa variedade de usos da palavra demonstr que o termo “mito”, nas línguas ocidentais, não dá conta da imensa carga simbólica que a palavra tem no vocabulário grego. A começar pelo mote homérico “ἔπος καὶ μῦθος”, “é como um mito” (Homero, Odisseia, 11.561).

Aliás, precisamente esse mote, em se tratando da complexidade de sentidos da palavra grega *mŭthos*, atesta uma dimensão, uma profundidade, que precisa ser levada em conta: a de que o problema, mesmo para Platão (*cf.* Castelnérac, 2011), estaria mais na narrativa, no ato de re-contar uma história (διηγεῖσθαι) do que naquilo que foi narrado (μῦθον). Esse ἔπος homérico o sugere: o μῦθος varia conforme a maneira pela qual é narrado.

Paul Ricoeur o percebeu (Ricoeur, 1994; 1995; 1997), fazendo com que o sentido da palavra hermenêutica se deslocasse do objeto narrado para a ação narrada. Esse deslocamento constitui o centro da hermenêutica ricoeuriana. Ele permite que percebamos que a narratividade se dissemina como uma ação geral que envolve a tudo: da materialidade da narração (a voz, o livro, etc) até mesmo à sintaxe.

A hermenêutica, por sinal, poderia ser compreendida como uma abordagem interpretativa centrada na ideia de que *mûthos* e *logos*, *pensado o primeiro termo como a variedade da narração mais do que como a palavra mito, necessariamente se completam, ou, para dizer ricoeurianamente, se fazem em trama.*

Arrisco dizer que a perspectiva hermenêutica ricoeuriana, centrada na ação narrada e que, em minha compreensão, se origina de uma recuperação do sentido esquecido do termo grego *mûthos* e da sua correlação com uma ação em trama com o *logos* – bem como, talvez, de uma desconstrução do sentido convencional e metafísico da noção de “mito” – está nas origens da efervescência atual dos estudos narrativos no mundo anglo-saxônico.

Penso, por exemplo, no impacto, nos meios universitários anglo-saxônicos, de *Uses of Narrative. Explorations in Sociology, Psychology, and Cultural Studies*, obra coletiva que, já na sua Introdução, ecoa a voz ricoeuriana ao dizer que “nós somos construídos por histórias” (Andrews et al., 2000: p.1). Prefaciando esse livro, o sociólogo norte-americano Norman Denzin, inicia seu texto com uma fórmula que se tornaria bem conhecida “Nós vivemos na época da narração”... e, logo à frente, acrescenta sua definição para essa palavra: “uma narração é um contar, o ato de contar, o processo pelo qual nós criamos ou recontamos uma história” (Denzin, 2000, p. xi), acrescentando que a narração é uma forma privilegiada de aceder à experipencia, porque “não temos acesso direto à experiência enquanto tal; apenas podemos estudá-la por meio das representações, pela maneira como as histórias são contadas” (Denzin, 2000, p. xi).

Poderia, igualmente, referir o livro *Narrative Interaction*, de Becker e Quasthoff (2007), centrado no fenômeno da interação (diria eu: da comunicação) como constitutiva do ato de narrar. Para eles, uma narração é muito mais que a clássica *verbalização de um evento ocorrido*: é um exercício de interação com a realidade (Becker; Quasthoff,

2007: p. 1). Na mesma direção caminha *Small Stories, Interaction and Identities* (Georgakopoulou (2007), obra interessante, no campo da fenomenologia da narração e, particularmente, para refletir sobre a problemática do espaço-tempo na narração.

Outra obra representativa dessa efervescência é *Narrative - State of the Art*, organizada por Bamberg e Josselson (2006), que objetiva atualizar o uso da fenomenologia e da hermenêutica num contexto pós-estruturalista de estudos sobre a narração. Os vinte e cinco capítulos dessa obra oferecem um panorama amplo do impacto do pensamento de Ricoeur sobre a dimensão hermenêutica da ação de narrar.

Penso que se tudo isso se torna muito instigante e interessante na pesquisa contemporânea esse fato se deve, sobretudo, à fórmula operada por Ricoeur a propósito do conceito de identidade narrativa – e se minha identidade residisse, antes de tudo, na história que eu conto sobre ela?, pergunta o filósofo. É evidente que essa questão ganha uma dimensão muito maior numa sociedade adensada por redes sociais, pautada por uma cultura midiática, centrada efemeridade e politizada por identitarismos e por lugares de fala.

Tendo em mente essa dimensão hermenêutica da ação de narrar, gostaria de retornar à fórmula de Homero, na Odisseia, para concluir meu raciocínio: “ἔπος καὶ μῦθος”, “é como um mito”, diz o poeta (Homero, Odisseia, 11.561). Creio que podemos entender melhor o sentido dessa expressão recorrendo a Heidegger (1986) e a seu projeto de desobstruir a metafísica do verbo ser paea, assim, recuperar um pouco do sentido original desse verbo.

Evocando o sentido explorado por Heidegger, o verbo ser não permitiria dizer que algo “é” um mito, mas sim que algo “é como” um mito. Trata-se do deslocar, operado pela fenomenologia, da ideia de que os sentidos e as determinações são dados pelas próprias coisas ou eventos, ou seja, por uma verdade interna a eles, em direção à

ideia de que o sentido é agenciado por uma exterioridade dos fatos em relação às coisas e – grande novidade – também em relação ao sujeito. Podemos chamar a isso de ação narrativa.

E, decorrentemente, podemos retornar ao NarrAmazônia para, transpondo palavras, sugerir que narrar a Amazônia não significa validar a Amazônia como um mito ou dizer a respeito dos mitos do que deveria ser a tal Amazônia, mas, ao contrário, empreender uma ação, também narrativa, de dizer que a Amazônia “é como um mito”, “ἔπος καὶ μῦθος”.

A ciência construída pelo NarrAmazônia não postula a ruptura ou a distância em relação ao *mûthos*. Não postula uma verdade essencialista. Não advoga diferenciações radicais entre as coisas sensíveis e as coisas inteligíveis. Ao contrário de tudo isso, narra a narrativa. Narra a Amazônia.

REFERÊNCIAS

ANDREWS, Molly; Shelley Day Sclater; Corine Squire; Amal TREACHER. The uses of narrative. *Explorations in Sociology, Psychology, and Cultural Studies*. Londres: Routledge, 2000.

BAMBERG, Michael; Ruthellen JOSSELSO (orgs). Narrative - State of the Art. *Narrative Inquiry*, 16:1, 2006.

BAPTISTA, Alexandre Jordão. Mûthos e Logos no Fédon de Platão. *Cadernos de Atas da ANPOF*, no 1, pp. 135-140, 2001.

BECKER, Tabea; Uta QUASTHOFF. *Narrative Interaction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

BREEKES, Robert. *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden: Brill, 2009.

CASTELNÉRAC, Benoît. La philosophie de Platon à l'épreuve de l'autobiographie. *Études littéraires*. (42, 2): 81–95, 2011.

DENZIN, Norman. Foreword. In: ANDREWS, Molly; Shelley Day Sclater; Corine Squire; Amal TREACHER. *The uses of narrative. Explorations in Sociology, Psychology, and Cultural Studies*. Londres: Routledge, 2000, pp. XI-XIII, 2011.

ERNŠTEDT, Petr V. *Egyptian loan-words in the Greek language* (original: Egipetskie zaimstvovanija v grečeskom jazyke). Moscou, 1953.

GEORGAKOPOULOU, Alexandra. *Small Stories, Interaction and Identities*. Amsterdam John Benjamins Publishing, 2007

HEIDEGGER, Martin, *Être et Temps*. Paris: Gallimard, 1986.

HOMERO. Odisseia. Disponível em <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0135>. Consultado em: 03/11/2021.

JAEGER, Werner. *Paideia: La formation de l'homme grec*, t. I: La Grèce archaïque, Le génie d'Athènes. Paris: Gallimard, 1988.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press. 1940. Disponível em: <http://ste-phanus.tlg.uci.edu/lsg/#eid=1>. Consultado em: 03/11/2021.

PLATÃO, *Sophiste. Oeuvres complètes*, t. 2. Paris: CUF, 1950.

RAMNOUX, Clémence. *De la légende à la sagesse*. Paris: Klincksieck, 1983.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Vol 1: A intriga e a narrativa histórica. Campinas: Papirus, 1994.

_____. *Tempo e narrativa*. Vol 2: A configuração no discurso de ficção. Campinas: Papirus, 1995.

_____. *Tempo e narrativa*. Vol 3: O tempo recontado. Campinas: Papirus, 1997.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris: François Maspéro, 1965.

PARTE I
NARRAMAZÔNICOS
EM AÇÃO:
EXPERIÊNCIAS
REFLEXIVAS

NARRATIVAS EM DIÁLOGOS TEÓRICO- METODOLÓGICOS

Narrar a partir da amazônia: nosso ser e estar nas narrativas do mundo³

Alda Cristina Costa

Paulo Nunes

Vânia Torres Costa

I. ENTROU POR UMA PORTA... PARA INÍCIO DE CONVERSA

Por que pensar sobre narrativas? O que nos move e o que nos fascina a ponto de criarmos o grupo de estudos e pesquisas “Narramazônia – Narrativas Contemporâneas na Amazônia Paraense” – há cerca de seis anos? Primeiramente, cremos ser importante demarcar nosso lugar de fala: viemos da Comunicação Social/ Jornalismo e da Literatura. Áreas irmãs, que trazem algo em comum: utilizam-se de modos diversos de narrar. Sim, narramos o mundo, ou lemos mundos narrados, seja pelo viés da ficção, seja pelos referentes estritamente reais, que nos estimulam à produção e sentidos sobre o mundo circundante.

Para além de nossa formação profissional e teórica, enquanto docentes, há algo que ecoa e nos atravessa, e que, de algum modo, organiza nossos discursos. Falamos de um mesmo lugar, geograficamente identificado como a região Norte do Brasil, onde está situada a maior floresta tropical contínua do mundo; uma musculosa região,

³ Artigo inicialmente publicado na revista Sentidos da Cultura/UEPA, vol. 3, Nº 4, de 2016, disponível em <https://periodicos.uepa.br/index.php/sentidos/article/view/1112>

que sofre com a cobiça do capital nacional e internacional, seja no que diz respeito a seu ecossistema e atravessado pela maior bacia hidrográfica, integrada por diversos biomas; floresta que guarda também uma rica e diversificada cultura, inúmeras narrativas.

A Amazônia, que historicamente se constituiu como uma província apartada do Brasil, como enfatiza Márcio Souza⁴, torna-se, na contemporaneidade, o tema constante de inúmeras narrativas, sejam elas acadêmicas ou não, que passam a interagir de modo mais veloz graças aos dispositivos tecnológicos, que aproximam lugares, pessoas, histórias, memórias. E pensando sobre as narrativas como constituinte de identidades, teremos as permanentes disputas de poder, entendendo as narrativas como campos de negociação de discursos que circulam na esfera pública (e por vezes na esfera privada também).

Para nós, “narramazônicos”, as narrativas são como o ar que respiramos. Não vivemos sem elas. Enquanto humanos, somos *seres de narrativas*. Elas organizam nossas experiências e nos permitem estar no mundo em interação com o ‘outro’. É preciso, mais que nunca, atentar para os meandros que sustentam esse processo de contar histórias, o narrar: o ‘que’ e o ‘como’ narrar; o tempo e o espaço narrativos que integram a *diegese*; de onde (qual o lugar ideológico, inclusive) se narra; quem narra e para quem se narra.

Estas são questões que passam a integrar a pauta dos que se dedicam ao estudo da narrativa, seja ela literária, jornalística, histórica, mítica, publicitária. As narrativas invadem todas as linguagens e se espriam pelo corpo, pelas ruas da cidade, pelas tessituras cotidianas, pela fotografia, pela arte, pelos meios de comunicação. Neste texto, pretendemos fazer uma reflexão epistemológica sobre o ato de narrar em suas diversas linguagens, e assim, narrando, estaremos também

4 SOUZA, Márcio. *A literatura na Amazônia*: as letras na pátria dos mitos. Disponível em <http://www.marciosouza.com.br/interna.php?nomeArquivo=vida>. Acesso em: 26 mai. 2008.

tentando entender e buscar o que nos desafia e incita a caminhar: o narrar a Amazônia.

2. NARRATIVA, MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA NA AMAZÔNIA

A memória individual, como se sabe, é falha, lacunar, e entrecortada das memórias coletivas. Ela se complementa de uma ‘tagarelice’ de trocas sociais e simbólicas, muito disto se faz na interação afetiva. Essa complementação se dá, inúmeras vezes, através de exercícios de linguagem, em que a palavra toma espaço de destaque. Uma vez que nos fazemos socialmente através da linguagem, emergem do fundo de nós verbos distintivos; ou seja, somos signos ambulantes; espécie de sinais de linguagens em movimento. E no sistema de linguagens humanas destaca-se a narrativa. Melhor é declinar no plural: narrativas. Daí parecer urgente trazer aqui Luiz Gonzaga Motta, em seu *Análise Crítica da Narrativa*:

O homem narra. Narrar é uma experiência enraizada na existência humana. É uma prática humana universal, trans-histórica, pancultural. Narrar é um metacódigo universal. Vivemos mediante narrações. Todos os povos, culturas, nações e civilizações se constituíram narrando. Construímos nossa biografia e nossa identidade pessoal narrando. Nossas vidas são acontecimentos narrativos. Nossa vida é uma teia de narrativas na qual estamos enredados (MOTTA, 2013, p. 17).

Lemos acima: “nossa vida é uma teia de narrativas na qual estamos enredados”. Intrigante realçar a polissemia do significante ‘teia’, que tanto pode apontar para a caixa mágica das mídias eletroeletrônicas, como para a base de tessitura de um bordado, do tipo com que Penélope⁵, na narrativa mítica, tece de dia e destece à noite, como forma

⁵ Penélope na mitologia grega, é esposa de Ulisses, filha de Icário e de Periboea. Por cerca de vinte anos, Penélope esperou a volta de seu marido, Ulisses, da Guerra de Troia.

de ganhar tempo e decidir sobre seu futuro desconhecido. Penélope pode nos servir de mote nesta nossa reflexão sobre narrativas.

Os humanos temos certeza de que mesmo antes de nascermos já estamos inclusos em sistemas narrativos. Por exemplo, nosso nome próprio, ao ser escolhido por nossos pais e/ou familiares, já nos instala como espécies de personagens da grande narrativa que é a vida. Nomes que, selecionados por critérios vários, nos empurram em destinações diversas. Nossas famílias, em geral, e aqui é preciso falarmos de um país como o Brasil, formado da diversidade nativa e de imigrantes, escondem sagas entrançadas de vários espaços e culturas; nossas famílias, identificadas por sobrenomes grafados em nossos registros civis, portanto, configuram já indícios de textos narrativos, sagas que desconhecemos, na maioria das vezes. Nossos pais, ao exercerem o poder adâmico, difundido pelo Gênesis bíblico, ao nos convidarem à vida social através de escolha de nossos nomes, nos incluem como “personas” narrativas. Personagens que iremos, na fase adulta, ajudar a configurar com outras narrações/narrativas de que devemos ser protagonistas.

Há um fascínio em torno deste procedimento nominativo, pois que, nós amazônidas, mesmo instalados numa cultura dita brasileira (e de matriz europeias e hebraico-cristã) somos resultado de um *ethos*

A longa viagem de retorno de Ulisses é o tema da Odisseia, de Homero. Seu pai, um corredor campeão não iria permitir que ninguém se casasse com sua filha, a menos que pudesse vencê-lo em uma corrida. Ulisses o fez e casou-se com Penélope. Fruto deste casamento com Ulisses foi Telêmaco, que nasceu pouco antes de seu marido ser chamado para lutar na Guerra de Troia. Os anos passavam e não havia notícia de Ulisses, nem se estaria vivo ou morto. Assim, o pai de Penélope sugeriu que sua filha se casasse novamente. Penélope, fiel ao seu marido, recusou, dizendo que esperaria a sua volta, mas não podendo mais esperar a pressão para que voltasse a aceitar a corte de seus pretendentes, ela fez a seguinte proposta de que o novo casamento somente aconteceria depois que terminasse de tecer um sudário para Laerte, pai de Ulisses. Com esse estratégia, ela esperava adiar o evento o máximo possível. Durante o dia, aos olhos de todos, Penélope tecia, e à noite, secretamente, ela desmanchava todo o trabalho. E foi assim que ela conseguiu adiar o casamento até o já improvável retorno de Ulisses, que volta à casa e retoma seu lugar ao lado da amada esposa. Assim é que Penélope passou a simbolizar o ardil e a persistência dos escritores que devem tecer e destecer até chegar a perfeição da sua escrita.

amazônico, um modo de ser e estar no mundo, que é tipicamente nosso. E este *modus vivendi* é mítico por excelência. Somos nominados *Amazônia*, graças a uma narrativa mítica, a das Icamiabas, que João de Jesus Paes Loureiro (2000, p. 43), assinala com um belo poema, de que conheceremos um fragmento:

No Nhamundá – em suas margens –
moravam as Icamiabas,
guerreiras de lua e canela,
tanto mais belas que bravas.
Conori, rainha entre elas,
como um sorriso reinava.
Ninguém sabia o segredo
que suas coxas contavam
aos flancos de potros bravos.
O certo é que assim montados
por feixes de carne e anseio,
tão logo se transformavam
– de potros que eram e bravos –
Em quatro patas de vento,
quatro rosas de memória

.....

Bem cedo as Icamiabas
eram donzelas de guerra
(Oh! Nhamundá! Oh! Suas margens!
Oh! Coisas vistas aquelas!
Para os trabalhos de campo
A flor direita de um seio
era de um golpe colhida,
sem rouxinol que a beijasse
com as penas do amor vestido.

Nas margens do Nhamundá,
solidão e maresia...
Batem lentas nos peraus
Espumas e ave-marias

Pois bem, a narrativa das Icamíabas, ‘confundidas’ (com + fundidas: amalgamadas de hibridismo do imaginário europeu sobre a terra prometida, o *eldorado*) pelo colonizador europeu aqui recém-chegado, com o mito das Amazonas gregas, foi tão intensamente difundido pela voz, que chegou a nos denominar como projeto de desejo e imaginação do colonizador que ocupava e dominava as terras ao Norte da América do Sul, e para tanto, o fazia pela força das armas e da *religião da cruz*, mas antes pela força da palavra. De novo a narrativa nos denomina. Agora como projeto de região a ser dominada sob a égide da espada e/ou da cruz.

Antes de avançarmos neste roteiro que desejamos ser um passaporte pelo histórico e precário modo humano de narrar, queremos socializar com os leitores uma pequena narrativa. Forte, intensa, enfim, dramática, intitulada ‘Foi assim’, de Waldemar Henrique⁶, ela conta:

Um dia, uma índia velha resolveu contar às cunhâtans da tribo como ficou cega.

– Foi assim: Os brancos vieram com bocas de fogo e destruíram nossa maloca e nossos irmãos. Muitos brancos morreram também. Um eu matei porque ele não atirou em mim, ficou rindo de ver aquela cunhâtan-mirim de arco na mão em meio de duro combate. Eu fui bem perto dele e feri-o entre os olhos que olhavam rindo. Então ele caiu morto aos meus pés e olhar dele, não sei como, entrou no meu. Andei muito tempo pelas selvas, com aquele olhar parado na minha frente. Mesmo quando eu fechava os meus olhos, os dele ficavam

6 Waldemar Henrique, maestro paraense ligado à produção da primeira geração do Modernismo brasileiro; foi **Mário de Andrade**, a quem amis tarde o paraense conheceu, que o instigou a pesquisar as lendas e narrativas do povo amazônida (GODINHO, 1989).

por dentro me olhando bem de perto...

Uma vez eu quis acabar com aquilo e arranquei o olhar do branco de cima dos meus olhos. Depois de uma dor horrível e longa notei que arrancara os meus próprios olhos e ficara cega. Sozinha dentro da noite, dentro de minha escuridão, ainda vejo – lá estão, parecem duas estrelas pequeninas – os olhos risonhos do branco olhando para mim⁷.

Não foi gratuitamente que resolvemos trazer aqui o ‘Foi assim’, de Waldemar Henrique. A narrativa é exemplo de síntese que tende à reflexão. Nela uma experiência fatal toma contornos dramáticos, o que a torna de certo modo uma narrativa exemplar. O olhar-tatuagem prega-se à vida da narradora que não encontra outra saída. Diante de um intenso drama pessoal e social, senão narrar. Na verdade, quando narra, ela tenta curar-se do trauma vivido. Narrar é curar? Houve um tempo em que responderíamos sem titubear que sim. Hoje, em que as narrativas se apresentam diante de nós de modo múltiplo e bem mais complexas, não se pode dizer com certeza absoluta que narrativas curam indiscriminadamente.

3. A ORALIDADE, A ESCRITA E AS REPRESENTAÇÕES

Tempos primitivos. O ser humano, depois de grunhir e imitar os sons da natureza – o troar dos trovões, o farfalhar dos ventos, o marulhar das águas –, percebeu que a voz, aquele ‘sopro da alma’ que saía de dentro de si, estabelecia diálogo com os deuses, ao mesmo tempo que podia fascinar o outro, ressoar nos ouvidos de seus semelhantes como eco. Assim, em pequenas comunidades, alguém, provavelmente dotado dessa nova habilidade (ou que assim se descobrira), tomou

7 GODINHO, Sebastião (org.). *Só Deus sabe porque*: seleta de textos e fotobiografia. Belém: SECULT/Fundação Cultural do Pará, 1989.

da palavra e, exibicionista, pôs-se a narrar, relatando o que ocorrera durante o dia: a caça, a pesca, as lutas grupais, as conquistas, enfim, fatos memoráveis. Essa pessoa, entronizada de modo especial diante do grupo, atrai para si a atenção dos que, em torno da fogueira, fascinados com as variações de tom de voz e do malabarismo gestual, querem saber da vida alheia ou desejam imaginar detalhes das aventuras vividas pelos envolvidos nas lidas e aventuras cotidianas. Se havia quem contasse, havia também os que desejavam ouvir e assim identificarem-se. Estava, desse modo, inventado um dos mais fascinantes processos de comunicação da humanidade, aquilo que seria chamado de ‘o ato de narrar’.

Centenas de anos mais tarde, os grupos se tornaram sedentários, fincados ao chão conforme a fertilidade ou a possibilidade da terra ser explorada na agropecuária. As bacias dos rios se fizeram terra prometida: afinal também a pesca sacia a fome. As antigas hordas, agora organizadas, formaram comunidades e abrigaram-se das intempéries do sol, da chuva, do frio. Mas a experiência ancestral, aquela herdada junto aos mais velhos, cumulativa, não parece ter sido esquecida. E isso me faz lembrar Walter Benjamin, no ensaio ‘Experiência e pobreza’. O filósofo, ao comentar os sinuosos caminhos palmilhados por velhas e novas gerações em uma comunidade pré-moderna, antes portanto do desenvolvimento das novas tecnologias eletrônicas e cibernéticas, afirma:

[As] experiências nos foram transmitidas, de modo benevolente ou ameaçador, à medida que crescíamos (...) Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito com tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que

saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração a geração (...). Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (BENJAMIN, 1994, p.114).

Como se pode perceber, Benjamin, mesmo quando enfatiza o papel da experiência num modelo, digamos, à antiga, pré-moderna, já atesta que a modernidade, banhada na tecnologização do capitalismo, terá outro comportamento – nem sempre edificante (edificante, diga-se, no sentido da tradição) – diante da palavra experiente, aquela que narra, ensina e, por vezes, cura. E Benjamin, naquele momento, já preconiza as mudanças do século XX, sobretudo no difícil período do entre guerras que teve a Europa como palco.

A considerar-se o fio de meada na saga humana para dominar a palavra como instrumento de expressão cultural, sabemos que, com o passar dos séculos, mudanças radicais se evidenciam. O ancestral aconchego da fogueira foi substituído, a partir da revolução burguesa, pelo ato solitário e talvez menos entusiasmado de narrar (a coletivização das narrativas dá espaço à individualização do ato de absorver fatos narrativos). A imprensa de Gutemberg fora inventada e a narrativa *in presentia* deixa de ter a força carismática de outrora. Em compensação se o carisma está em declínio a sociabilidade do narrar passará, com a popularização do texto impresso, a ser difundida para um número maior de pessoas que serão conhecidos, diante da nova mídia que é o livro, como leitores, estes solitários animais que almejam carregar narrativas na íris de seus olhos. O ‘ouvir narrativas’ cede lugar ao ‘ler/ver narrativas’. O ouvido cede espaço ao olho, dando início a uma trajetória que jamais deixará de evoluir no contato entre o expectador e as mídias.

As palavras, cumprindo um rito de passagem, já não ganhavam forma através do ar e do corpo em movimento, mas viraram ‘imagens

aprisionadas' na folha de papel (que mais tarde chegará inclusive às telas dos notebooks e telemóveis celulares). Assim como a circulação, a absorção se tornará radicalmente diferente da recepção oral de outrora, o mesmo ocorrerá no processo de criação e organização de uma 'nova' narrativa. A enunciação escrita torna-se muito mais complexa, a ponto de, muitas vezes, o autor da história profissionalizar-se e, no caso da criação literária, 'vestir uma máscara' e criar um outro contador de histórias dentro do texto: o narrador.

Antes, entretanto, de continuarmos a adentrar os labirintos do jogo narrativo, vale lembrar Michel Foucault que, em *As palavras e as coisas*, põe-se a refletir sobre o uso da linguagem pela sociedade. Neste texto, o estudioso francês acaba por explorar conceitos que nos são, para os estudos da literatura, bastante caros, falamos de semelhança e representação.

Diz Foucault, acerca da Era Moderna:

Até o fim do século XVI, a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental. Foi ela que, em grande parte, conduziu a exegese e a interpretação dos textos: foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las (FOUCAULT, 2002, p. 23).

Como se percebe, embora Foucault amplie o campo de visão para a 'construção do saber ocidental', ele destaca o papel da semelhança (no sentido da similitude) para interpretar textos e organizar jogos de símbolos que possibilitem ao ser humano conhecer as coisas visíveis e invisíveis que o circundam, ao mesmo tempo em que tenta representá-las. Neste sentido interessa-nos, entre outras coisas, destacar o jogo de semelhança – o objeto representado pelo signo que passou a designá-lo: isso aplicado ao 'campo minado' da literatura (e olhem que ainda nem chegamos às mídias eletrônicas – que permitiu o

“conhecimento das coisas visíveis e invisíveis” – torna mais instigante nosso percurso). Esse jogo de símbolos guiou, segundo o filósofo francês, a ‘arte de representar’ as coisas do/no mundo. O escritor talvez seja aquele que melhor consegue cumprir à risca a representação/não-representação através da palavra.

E prossegue Foucault quando afirma que: “a representação (...) se dava como repetição: teatro da vida ou espelho do mundo, tal era o título de toda linguagem, suas maneiras de anunciar-se e de formular seu direito de falar” (FOUCAULT, 2003, p.23). Chamam-nos atenção, na afirmativa de Foucault, as expressões ‘teatro da vida’ e ‘espelho do mundo’, que abrem espaço para se transpor sua reflexão ao campo da representação literária, em especial, o da narrativa de ficção, estendendo-a ao campo das comunicações tecnológicas como a televisão e o computador e suas variantes. Afinal, quais são os pilares que sustentam os labirintos da linguagem e fazem com que, através da similitude, o escritor esconda-se – via os jogos de enganos textuais – por detrás das máscaras do narrador e das demais personagens? Assim, como o signo substitui a coisa (ou o recorte da coisa no mundo), o narrador, no texto ficcional, dilui, de certo modo, a ‘autoria empírica’. As estratégias de linguagem empreendidas pelo narrador – nos jogos de similitude – tendem a dissimular, na *diegese*, na criação literária, a ingerência do autor, embora isso nem sempre aconteça efetivamente, como veremos exemplos já clássicos na literatura universal.

Nessa perspectiva temos também os estudos de Moscovici (2011, p. 49) sobre as representações sociais que são “fenômenos específicos que estão relacionados com um modo particular de compreender e de se comunicar – um modo que cria tanto realidade quanto senso comum”. Ou seja, as representações sustentadas pelas influências sociais da comunicação constituem realidades da vida cotidiana e são utilizadas como meio para estabelecer as associações com os quais há uma relação entre nós e os outros. De

outro modo, são aspectos conceitual e epistemológico, tomados em referência na relação entre os sistemas de pensamentos e as práticas sociais, objetivando compreender os fenômenos complexos do senso comum e a eficácia destas representações nos comportamentos e na comunicação.

Para o estudioso, o conhecimento é sempre produzido através da interação e comunicação, isto é, emerge do mundo onde as pessoas se encontram e interagem. A representação social é a representação de alguma coisa ou de alguém. É o processo pelo qual se estabelece a relação entre o mundo e as coisas. Em Jovchelovitch (2008, p. 28), as representações não são uma cópia do mundo, mas “uma forma dialógica gerada pelas inter-relações eu/outro/objeto-mundo”.

Jodelet (2001), por sua vez, é pesquisadora que identifica algumas características importantes nas representações sociais, entre elas: ser sempre representação de um objeto; ter um caráter imagético e possibilitar a intermediação entre sensação e ideia, percepção e conceito; ser simbólico e significante; ter caráter construtivo, autônomo e criativo.

Segundo Jodelet (2001), a representação social é “uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social” (JODELET, 2001, p. 22). Ou ainda, sistemas de interpretação que mediam a relação do indivíduo com o mundo e com os outros, que orientam e organizam as condutas e as comunicações sociais.

A partir desses pressupostos, observamos as construções narrativas jornalísticas e publicitárias, em que “as representações sociais circulam nos discursos, são trazidas pelas palavras e veiculadas em mensagens e imagens midiáticas” (JODELET, 2001, p. 17). As duas áreas trabalham com formas simbólicas, transmitidas culturalmente pela mídia. Ou seja, estruturas simbólicas desenhadas tanto pela duração e manutenção, como pela inovação e constantes transformações

sociais. As representações sociais se modificam ou se atualizam dentro de relações de comunicação diferentes. Nas narrativas são produzidos significados sociais, que portam e veiculam informações e conhecimentos sobre a realidade vivida.

4. NARRATIVA, MÍDIA E COTIDIANO

A invenção mais marcante nessa caminhada de aprimoramento da tecnologia de comunicação foi a do sistema simbólico mais complexo que a história da humanidade já vivenciou – a linguagem – em que o homem passa a significar seus atos e atitudes através de códigos textuais ou extratextuais organizando seu mundo imediato. Uma das maneiras de organizar e de dar significação aos códigos de sentido dispersos no universo simbólico são suas interligações para formar uma constelação que dará sentido a esses códigos por meio da narração.

A narrativa seria um dispositivo que significa ou direciona ações e atos de homens envolvidos numa experiência comunicacional particular, ela (narrativa) organiza o estar junto, identifica-o, explica seu mundo, constrói sua memória coletiva através de experiências vividas e transmitidas de gerações em gerações. Se a narrativa é universal, a forma e o jeito de narrar difere de quem narra, de onde e de quando se narra. Essas particularidades de rituais que tornam possível a narração. A vida cotidiana “apresenta-se como uma realidade interpretada pelos homens e subjetivamente dotada de sentido para eles na medida em que forma um mundo coerente” (BERGER; LUCKMANN, 2000, p. 35).

Na narração reproduzimos uma realidade (que pode ter sido vivida pelo narrador ou conhecida por ele através de outra narrativa), mas também construímos algo novo a partir desta reprodução do real: valores morais e políticos, costumes, leis, instituições, mitos,

religião e crenças. Dependendo do objetivo que se deseja alcançar com a narrativa, alguns fatos terão mais destaques e outros serão ignorados. “Toda versão sobre o real é uma representação dele, e toda versão trai porque é uma versão entre tantas outras possíveis: não é o fato em si mesmo” (MOTTA, 2013, p.40).

O narrar é o que sempre uniu os homens. Assim no começo não era o verbo escrito – eram o gesto, a expressão facial e corporal, o tato, a visão, o olfato que criavam a relação intercomunicativa. E é Benjamin que vai nos indicar no seu ensaio o “Narrador” algumas postulações sobre as mudanças na comunicação ocasionadas pelas invenções técnicas.

Na sua filosofia, Benjamin (1994) tinha como eixo central de reflexão a experiência da tradição pré-moderna (como já foi dito) como expressão desta, a narrativa. Em certa passagem de seu estudo, Benjamin chega a firmar que “a narrativa é uma forma artesanal de comunicação. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (1994, p. 205). Na narrativa, “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Na sua concepção, o surgimento de uma nova forma de comunicação vai decretar a morte da narrativa, a informação. Ou seja, existem incompatibilidades inconciliáveis entre a narrativa e a informação. A primeira ofereceria reflexão; a segunda surge de forma efêmera e somente tem validade enquanto novidade. A informação, além de ser estranha tanto ao romance quanto à narrativa, é uma ameaça à preservação da cultura da experiência. A informação teria o objetivo de explicar ou informar qualquer fato e/ou acontecimento, a narrativa não. Com a informação é necessário verificar de imediato o que se comunica, o que contraria o ato da narrativa pois “metade da arte da narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIN, 1994, p. 203):

a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível 'em si e para si'. Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa. Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio' (BENJAMIN, 1994, p. 203).

Para o filósofo alemão, a informação é uma abreviatura da narrativa, um encurtamento necessário mediante a dinâmica do mundo moderno. Essa nova forma de comunicação ou 'narrativa', dará espaço para o romance clássico, o jornal, aceitando a solidão do autor, assim como da personagem e do leitor, ou seja, do homem na sociedade. Lembra Benjamin (1994, p. 37) que a arte de contar uma história é um acontecimento infinito, "pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois"

Essa breve contextualização de Benjamin tem a finalidade de demarcar algumas diferenças básicas entre a 'narrativa original' e a narrativa jornalística. Ou seja, considerando que o texto "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica" representa um novo paradigma na comunicação, pelo impacto das imagens técnicas e as novas formas de percepção ou recepção. Assim refletimos sobre a construção dessas narrativas no cotidiano do homem contemporâneo.

Segundo Park (1976), o jornalismo situa-se entre formas de dizer e interpretar o real. Ele não é um saber sistemático, portanto não é ciência e nem história, pois vai se preocupar com acontecimentos isolados ligados à atualidade. O jornalismo é um modo de construção social da realidade que institucionaliza as práticas cotidianas (BERGER; LUCKMAN 1994); tem a finalidade de orientar os agentes sociais

no mundo, veiculando conteúdos importantes para a manutenção da ordem social (PARK, 1976).

Para Motta, a dimensão das narrativas midiáticas vai além das representações da realidade vivida, mas também como forma organizacional das ações dos indivíduos situados em determinado contexto sociocultural. Por isso, estudar a narrativa é importante na busca de “compreender quem somos, como construímos nossas autonarrações [...] entender como representamos e instituímos narrativamente o mundo; como os homens criam representações e apresentações simbólicas do mundo no qual atuam” (MOTTA, 2012, p. 23).

A importância do papel desempenhado pela narrativa no jornalismo não se limita à explicação do significado dos eventos noticiados, segundo Albuquerque (2000). As formas narrativas utilizadas nas notícias constituem também um recurso importante do qual os jornalistas se valem para legitimar a sua própria autoridade descritiva e interpretativa acerca da realidade.

Neste sentido, em Motta (2013, p. 196), a narrativa se configura como um “dispositivo de argumentação na relação comunicativa entre sujeitos reais”, ou seja, “um permanente jogo entre efeito de real [...] e outro efeitos de sentido [...] mais ou menos exacerbados pela linguagem dramática”. Esta linguagem dramática leva o autor buscar entender como o jornalismo constrói sentidos, conta suas histórias e influencia a imaginação.

se concluirmos que o jornalismo é narrativa, como ele configura e nos conta as suas histórias? Como estimula e projeta a imaginação dos leitores e ouvintes? Como constrói significações? [...] a hipótese que nos guia é um paradoxo: o jornalismo não é ficção, mas é narrativa; como narrativa, pode ser interpretado como ficção. (MOTTA, 2004, p. 2).

Do ponto de vista da tessitura da narrativa, o texto jornalístico, assim como o publicitário, utiliza a mesma estrutura da ficção, que também não é diferente das narrativas da história. Há algo que ‘igualá’, se assim podemos dizer, todas as narrativas. Enquanto experiência humana, elas se ancoram no tempo, que é sua questão central. Segundo Paul Ricoeur, trata-se de uma experiência transcultural, que seleciona e articula, por meio da linguagem, uma presentificação ancorada no texto: “o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal” (RICOEUR, 1994, p. 85).

A narrativa é uma mediação, traz um prefigurado (o mundo do narrador) para o mundo do leitor, onde será refigurado, enquanto ação do ler. Para Ricoeur, esse ‘arco das operações’ ajuda a entender a dinâmica da tessitura da intriga, que é sempre uma ação. A partir da materialidade da narrativa, o mundo vira texto e é apropriado por alguém, que o interpreta de modo incontrolável, porque a narrativa tem em sua natureza essa capacidade ilimitada de significar.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sejam as narrativas da tradição, sejam as contemporâneas, entendemos que essas tessituras da experiência, podem nos conduzir a reflexões importantes sobre como os sujeitos se narram e são narrados. Como vemos o mundo e dizemos de nós e, ao mesmo tempo, como somos vistos e relatados. As narrativas, enquanto interpretações do mundo, constituem recortes significativos, afinal elas configuram o lugar das escolhas, das inclusões e das exclusões. São o palco das experiências registradas, guardadas, sejam em textos verbais ou não verbais.

Esses textos ou tessituras grafadas, como as fotografias, os livros, as cartas, as mídias sociais, entre outras, são desconectados daquilo que os originou, e, “cavaleiros andantes”, viajam pelo mundo, pelo tempo, pelas memórias. Tornam-se, na contemporaneidade, velozes, muito velozes e hibridizam-se, se reorganizam e se reinventam, ressignificam-se. Ao mesmo tempo, tais tessituras continuam narrando. E se realimentando do mundo da vida, que pulsa cada vez mais intensa e ágil e muitas vezes fugidia.

Nestas Amazônias de tantas diversidades, de tantas diásporas, violências, encontros e desencontros, de tantos colonialismos, importa pensar que as narrativas transportam saberes, inúmeros saberes que nos constituem. Sejam elas as narrativas tradicionais, míticas, de povos ribeirinhos, sejam as experiências dos imigrantes, sejam as reinvenções dos jovens imersos nas interações virtuais que estão cada vez mais presentes em nossas vivências cotidianas. Assim é que precisamos problematizar as narrativas enquanto experiências grafadas no tempo, cujo narrador, seja ele quem for, não age aleatoriamente, mas demarca um lugar, um sentido, uma cultura. Somos gentes-de-narrar, e assim fazemos nossa narrativa, e *fiat lux!*, faça-se a luz!

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, A. de. A narrativa jornalística para além dos *fait-divers*. **Lumina**, Facom/UFJF, v.3, n.2, p.69-91, jul/dez. 2000.

BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland *et al.* **Análise estrutural da narrativa**: pesquisas semiológicas. Traduzido por Maria Zélia Barbosa Pinto. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas; v.1).

BERGER, P.; LUCKMANN, T. **A Construção Social da Realidade**: tratado de Sociologia do Conhecimento. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. 8. ed. Trad.: Salma Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GODINHO, Sebastião (Org). Só Deus sabe porque: seleta de textos e fotobiografia, Belém: SECULT/Fundação Cultural do Pará, 1989.

JODELET, D. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, D. (Org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001. p. 17-44.

JOVCHELOVITCH, S. **Os contextos do saber**: representações, comunidade e cultura. Petrópolis: Vozes, 2008.

JODELET, Denise. (Org.) **As representações sociais**. Rio de Janeiro: EdUERJ. 2001.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Obras Reunidas**. São Paulo: editora Escrituras, 2000. Vol. 2.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais**: investigações em psicologia social; editado em inglês por Gerard Duveen; traduzido por Pedrinho Guareschi. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise Crítica da Narrativa**. Brasília: Editora da UNB, 2013.

PARK, R. A Notícia como Forma de Conhecimento. In: Steinberg. **Meios de Comunicação de Massa**. São Paulo: Cultrix, 1976.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**, tomo I. Trad.: Constança Marcondes César. Campinas, Papirus, 1994.

SOUZA, Márcio. *A literatura na Amazônia*: as letras na pátria dos mitos. Disponível em <http://www.marciosouza.com.br/interna.php?nomeArquivo=vida>. Acesso em: 26 mai. 2008.

Porque narrar é preciso: da letra à voz na contemporaneidade

Ana Selma Barbosa Cunha

I FAÇA-SE A LUZ

Nas mais diversas culturas existentes, o surgimento da vida se deu a partir da palavra proferida pela energia criadora, o “*fiat lux*”, foi a expressão geradora que quebrou o silêncio e inseminou a vida, segundo a tradição judaico-cristã, conforme está escrito na Bíblia, no livro de Gênesis (1, 3-5): “Deus disse: ‘Haja luz’ e houve luz. Deus viu que a luz era boa, e Deus separou a luz e as trevas. Deus chamou à luz ‘dia’ e às trevas ‘noite’. Houve uma tarde e uma manhã: primeiro dia” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1985, p. 31).

Deus disse “Haja luz” e a luz fez revelar, mostrar o que antes não se poderia contemplar, a palavra criadora fez existir o que antes estava na escuridão do desconhecido, fez existir tudo o que há, porque lançou luz sobre a existência, revelando o que estava escondido sob as trevas. Os aborígenes australianos assim dizem sobre o surgimento da vida na Terra:

Muito tempo atrás, no tempo antes do tempo, havia a escuridão. Havia o silêncio. A Terra dormia. Por baixo da superfície do solo, todas as formas de vida estavam adormecidas. Lá no

céu, a Mãe Sol também dormia. Até que um dia ela ouviu um sussurro do Grande Espírito:

- Acorde, minha filha.

A Mãe Sol respirou fundo, e o ar parado vibrou. Ela abriu os olhos, e a luz se derramou sobre o mundo. O Grande Espírito falou novamente:

- Está na hora de acordar a Terra. A Mãe Sol abriu um sorriso de raio de sol e a Terra se aqueceu... (CASEY, 2010, p. 8).

De modo semelhante ao da narrativa judaico-cristã, no mito australiano se pode observar a presença da escuridão e do silêncio, sendo necessária a intervenção da Divindade por meio da Palavra Geradora para abrir caminho para a luz; assim o Grande Espírito acorda a Mãe Sol e traz a luz e a vida para a Terra.

Reforça-se, simbolicamente, a Palavra investida de poder, aquela que retira da escuridão e faz brotar vida por seu intermédio. Mas e os seres humanos? Em que momento começaram a **dizer**? Nas culturas dos povos Guaraní, por exemplo, segundo Pierre Clastres (1990), os homens receberam a Palavra de Ñamadu, pai verdadeiro, como é narrado no trecho a seguir, nos versos do canto do “Ayyu Rapyta”:

I

Ñamandu, pai verdadeiro primeiro, de sua divindade que é uma, de seu saber divino das coisas, saber que desdobra as coisas, faz com que a chama, faz com que a bruma se engendrem.

II

Ele ergueu-se: de seu saber divino das coisas, saber que desdobra as coisas, o fundamento da Palavra, ele o sabe por si mesmo. De seu saber divino das coisas, saber que desdobra as coisas, o fundamento da Palavra, ele o desdobra desdobrando-se, ele faz disso sua própria divindade, nosso Pai. A terra ainda não existe, reina a noite originária, não há saber das coisas: o fundamento da Palavra futura, ele o desdobra então, ele faz disso sua própria divindade, Ñamandu, pai verdadeiro primeiro.

III

Conhecido o fundamento da Palavra futura, em seu divino saber das coisas, saber que desdobra as coisas, ele sabe então por si mesmo a fonte do que está destinado a reunir.

A terra não existe ainda, reina a noite originária, não há saber das coisas: do saber que desdobra as coisas, ele sabe então por si mesmo a fonte do que está destinado a reunir (CLASTRES, 1990, p. 26-28).

Mais uma vez, como se pode observar nos versos acima, reinava a escuridão, não se tinha conhecimento sobre as coisas, mas Ñamandu, o pai verdadeiro, traz o Ayvu Rapyta, a Palavra Fundamento, aquela que tem o poder de dizer sobre o que existe e sobre o que virá, e o entrega para os homens escolhidos. Sobre esses versos, Clastres afirma que “Ayvu”, na língua dos Mbya, designa a linguagem humana e que, em Guaraní, Rapyta significa a base, o fundamento. Desse modo, o Ayvu Rapyta é o Fundamento da Palavra, que aproxima os homens dos deuses:

[...] Os homens definem-se como tais somente na relação que, através da mediação da Palavra, mantêm com os deuses. Ayvu é a substância ao mesmo tempo do divino e do humano. Os homens só podem, por conseguinte, existir segundo sua própria substância, conformando-se incessantemente à relação original que os liga aos deuses (CLASTRES, 1990, p. 27).

Nesses termos, a Palavra recebida de Ñamadú seria o que marca os humanos em sua relação com os deuses; a Palavra como substância intimamente ligada aos humanos é o que os conectaria com os deuses e, ainda, essas “Belas Palavras” habitariam o corpo dos escolhidos, aqueles que, seguindo o que diz o Canto Divino, viverão na Terra sem Mal.

Assim, a linguagem humana é tomada como elo entre a humanidade e um poder superior que, no canto do “Ayvu Rapyta”, ressoa

como uma aliança de Ñamandu com os seus escolhidos, nesse caso os Guaraní, apresentando-lhes a Palavra como possibilidade de retorno ao divino.

Muitos são os mitos, muitas são as narrativas que explicam o surgimento da linguagem humana, por isso não podemos, de fato, delimitar o momento em que a linguagem humana surgiu, o momento em que o ar que mantinha os indivíduos primitivos vivos passou a ser utilizado para produzir sons significativos, articulou-se como fala e como expressão de pensamento e, por conseguinte, em linguagem.

Pode-se constatar, sim, que os seres humanos, desde os mais primitivos, já apresentavam, em sua estrutura fisiológica, órgãos com funções diversas à da produção de sons, mas que juntos integram o que se convencionou chamar de aparelho fonador ou aparelho vocal.

Antes da fala, o corpo humano foi estruturado para a sobrevivência da espécie, sendo os pulmões um dos órgãos responsáveis por essa sobrevivência; estes, articulados com outros órgãos que possuem outras funções, em algum momento, possibilitaram a produção de sons para expressar as sensações primeiras, dos primeiros humanos e, posteriormente, a produção da voz. Zumthor (2010) afirma que a voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que nela se transforma em presença.

A voz humana, produzida nas pregas vocais, que passa pelos “alto-falantes” naturais, que são a faringe, a boca e o nariz, está muito longe de ser apenas o resultado de uma arquitetura biológica. Segundo Zumthor (2010), a voz é uma *coisa*: descrevem-se suas qualidades materiais, o tom, o timbre, o alcance, a altura, o registro.

2. VOZ E ORALIDADE

A voz é muito mais que articulação silábica: esse sopro carrega em si uma carga simbólica de tempos anteriores que ali estão guardados, uma espécie de DNA mágico, que se revela quando a voz ecoa no espaço-tempo em que se enuncia e a cada palavra o costume liga um valor simbólico. Para Zumthor,

A palavra se enuncia como lembrança, memória-em-ato de um contato inicial, na aurora de toda vida e cuja marca permanece em nós, um tanto apagada, como a figura de uma promessa. [...] O que ela nos libera, anterior ou interiormente à palavra que veicula, é uma questão sobre os começos; sobre o instante sem duração em que os sexos, as gerações, o amor e o ódio foram um só (ZUMTHOR, 2010, p. 12).

A voz humana é o resultado de um processo de construção em que lhe são atribuídos aspectos pessoais e socioculturais. Na voz, desse modo, refletem-se as interações com as quais o indivíduo teve contato ao longo de sua vida. Nela também se expressam as marcas da individualidade, as quais são acompanhadas de uma série de elementos simbólicos de natureza social do indivíduo que, por meio da interação com os grupos, passa a ser expressa na oralidade de uma comunidade.

Como citado anteriormente, a oralidade é uma prática humana com especificidades próprias, como a prosódia, que corresponde a um conjunto de características da emissão dos sons da fala, e as expressões faciais e corporais do indivíduo no momento da enunciação. Para Zumthor (1993), devemos falar em oralidades, posto que ele distingue três tipos, a saber:

Uma, *primária* e imediata, não comporta nenhum contato com a escritura. De fato ela se encontra apenas nas sociedades desprovidas de todo sistema de simbolização gráfica, ou nos

grupos sociais isolados e analfabetos. [...] Não há dúvida, entretanto, de que a quase totalidade da poesia medieval realça outros dois tipos de oralidade cujo traço comum é coexistirem com a escritura, no seio de um grupo social. Denominei-os respectivamente oralidade *mista*, quando a influência do escrito permanece externa, parcial e atrasada; e oralidade *segunda* quando se recompõe com base na escritura num meio onde esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário (ZUMTHOR, 1993, p. 18).

Zumthor (1993) explica que essas oralidades coexistem e não possuem uma definição cronológica que demarque a finalização de uma e o início da outra, mas ressalta que a oralidade *mista* procede da existência de uma cultura ‘escrita’, no sentido de dispor de uma escritura, que lhe é externa, como exposto na citação acima, e a oralidade *segunda* procede de uma cultura ‘letrada’.

Os estudos científicos ainda não podem precisar sobre quando e como os primeiros homens começaram a expressar-se por meio de sua oralidade, a se comunicar entre si. Juan Bordenave, estudioso da comunicação, afirma que

A comunicação humana tem um começo bastante nebuloso. Realmente não sabemos como foi que os homens primitivos começaram a se comunicar entre si, se por gritos ou grunhidos como fazem os animais, ou se por gestos, ou ainda por combinações de gritos, grunhidos e gestos. Durante bastante tempo discutiu-se a origem da fala humana [...]. Qualquer que seja o caso, o que a História mostraEbook = é que os homens encontraram a forma de associar um determinado som ou gesto a um certo objeto ou ação. Assim nasceram o signo, isto é, qualquer coisa que faz referência a outra coisa ou ideia, e a significação, que consiste no uso social dos signos. A atribuição de significados a determinados signos é precisamente a base para a comunicação em geral e para a linguagem em particular (BORDENAVE, 1997, p. 23-24).

A partir do momento em que os primeiros seres humanos conseguiram articular elementos naturais de seus corpos, como gritos, gestos, grunhidos e expressões faciais, e fizeram com que os outros indivíduos compreendessem que se relacionavam a um animal, uma planta ou um fenômeno natural, nascia a comunicação humana, atendendo, inicialmente, às necessidades básicas de sobrevivência.

Mas, quando a voz humana se entremeou aos sons da natureza e passou a dizer o que era articulado no pensamento dos primeiros humanos e procurou representar o mundo à sua volta, como expressou Bordenave (1997), ela fez surgir a linguagem, a expressão criadora humana, que passa a nomear tudo o que existe.

Desse modo, a luz deu aos primeiros homens a capacidade de fazer existir, por meio da palavra, e nascia assim a comunicação humana, atendendo à necessidade de expressão. Mikhail Bakhtin explica a expressão nestes termos:

Sua mais simples e mais grosseira definição é: tudo aquilo que, tendo se formado e determinado de alguma maneira no psiquismo do indivíduo, exterioriza-se objetivamente para outrem com a ajuda de algum código de signos exteriores. A expressão comporta, portanto, duas facetas: o conteúdo (interior) e sua objetivação exterior para outrem (ou também para si mesmo). Toda teoria da expressão, por mais refinadas e complexas que sejam as formas que ela pode assumir, deve levar em conta, inevitavelmente, essas duas facetas: todo o ato expressivo move-se entre elas (BAKHTIN, 2014, p. 115).

A necessidade de dizer algo, que surge no interior do psiquismo humano, segundo Bakhtin (2014), traz em si uma carga de significações que se pretende exteriorizar para o outro: interagir é o ato que interliga a interioridade do conteúdo e a repercussão exterior desse conteúdo no outro a quem o interlocutor se dirige.

3. AÇÃO COMUNICATIVA E A FORÇA DA VOZ

A ação comunicativa é de grande relevância para a subsistência das sociedades humanas, para que seja mantida a base da interação social, haja vista que, havendo compreensão do que foi comunicado entre os indivíduos que compõem uma sociedade, por meio da interação simbólica entre pessoas, estará sendo assegurada sua condição de existência como sociedade.

Ainda segundo Bakhtin (2014), criou-se uma dualidade entre o interior e o exterior, entre o subjetivo e o objetivo, própria da condição entre o que é anterior ao que é enunciado e o que é exteriorizado, o que se dirige a outrem. Para o estudioso russo, toda palavra tem duas faces. Assim, a palavra passa a constituir-se como interação social, haja vista que pertence a quem fala e a quem ela se destina, e pode expressar o pensamento individual, bem como representar o pensamento e as necessidades do coletivo.

A evolução da comunicação humana ocorreu de forma gigantesca: o homem criou códigos complexos e os mais diversos aparatos tecnológicos para se comunicar, mas, para que a comunicação de fato ocorra, ela deve acontecer entre seres humanos com intencionalidades e interesses a serem comunicados a outrem. Além disso, é preciso reconhecer que todas as formas de interação comunicativa são válidas, importantes, não apenas aquelas que elegem o código verbal, oral ou escrito. Na verdade, inúmeras vezes o verbal e o gestual, o simbólico, dentre outros, entrelaçam-se em determinado contexto de enunciação para produzir o significado pretendido. Acerca desse assunto, Bakhtin (2014) defende que:

A comunicação verbal entrelaça-se inextricavelmente aos outros tipos de comunicação e cresce com eles sobre o terreno comum da situação de produção. Não se pode, evidentemente, isolar a comunicação verbal dessa comunicação global

em perpétua evolução. Graças a esse vínculo concreto com a situação, a comunicação verbal é sempre acompanhada por atos sociais de caráter não verbal (gestos do trabalho, atos simbólicos de um ritual, cerimônias, etc.), dos quais ela é muitas vezes apenas o complemento, desempenhando um papel meramente auxiliar (BAKHTIN, 2014, p. 126).

A linguagem constitui-se como uma necessidade vital de interação, de busca de segurança e proteção e perpetuação da espécie humana. É preciso dizer sobre os perigos, dizer sobre a caça, dizer sobre os lugares, dizer sobre a natureza, mas, para além da necessidade de se comunicar, faz-se necessário também “arquivar” para posteriormente lembrar, acumulação essencial para a sobrevivência do grupo.

Uma das faculdades mais importantes dos seres humanos passa, a partir da necessidade da guarda e do repasse de saberes, a demarcar sua grande relevância para a manutenção humana: a memória. E a memória passa a ser extremamente necessária para a guarda dos conhecimentos construídos inicialmente pelos grupos humanos.

4. MEMÓRIAS: ORALIDADES

Ressalta-se, nesse contexto, que a “teia” das memórias individuais vai encontrando pontos de intersecção com a memória coletiva, enquanto se constrói uma memória do grupo, segundo Maurice Halbwachs:

Para que nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum (HALBWACHS, 2013, p. 39).

Para o autor, a memória é, fundamentalmente, um fenômeno social; o sujeito que lembra está inserido na sociedade na qual sempre possui um ou mais grupos de referência, haja vista que a memória de um indivíduo acaba sendo atravessada pelas memórias de outros indivíduos. A memória é, então, sempre construída em grupo, sendo que, segundo o autor, cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva.

Para Halbwachs (2013, p. 30) “as lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós”. Desse modo, tais lembranças são acionadas pelos testemunhos de outros sujeitos. Referindo-se ao fato de que nossas lembranças podem não ser originais, e sim despertadas por outrem, Ecléa Bosi, pesquisadora da memória, afirma que

É preciso reconhecer que muitas de nossas lembranças, ou mesmo de nossas ideias, não são originais: foram inspiradas nas conversas com os outros. Com o correr do tempo, elas passam a ter uma história dentro da gente, acompanham nossa vida e são enriquecidas por experiências e embates. Parecem tão nossas que ficaríamos surpresos se nos dissessem o seu ponto exato de entrada em nossa vida (BOSI, 2012, p. 407).

Essa citação de Bosi (2012) fez-me retomar o fato que narrei na introdução desta dissertação, quando da lembrança do meu encontro com a “Pé de pato”, a Matinta de minha infância. Note-se que só tive acesso a essa lembrança quando do encontro com pessoas que dividiram a infância comigo no bairro do Guamá e que foram preenchendo as lacunas que a memória individual não conseguia completar.

Para a oralidade, para a narrativa popular, tão importante quanto falar de memória é falar do que contraditoriamente lhe é vital: o esquecimento. Segundo Jerusa Pires Ferreira, na

Poesia Popular, Memória e Esquecimento andam juntos. Se chamarmos de tradição uma espécie de reserva conceitual, icônica, metafórica, lexical e sintática, que carrega a memória dos homens, sempre pronta a se repetir, e a se transformar, um movimento sem fim, ou pensarmos na tradição como um repertório de paradigmas e de virtualidades em relação, veremos que aí se formam com muita razão os “buracos” do esquecimento. Se a poesia popular é memória e recriação, lembrança intensa e permanente de matrizes arcaicas que se rearranjam, agrupam e recriam em processos contínuos, cresce de importância a avaliação do fenômeno: a falha de memória (FERREIRA, 2003, p. 91).

Segundo a autora, faz-se necessário dar atenção às falhas da memória, não só pela necessidade de se manter viva a memória de uma comunidade, que, durante muito tempo, nas sociedades primitivas e nas sociedades sem o uso da escrita, se fazia e se faz de “boca em boca”, mas porque nessas falhas poderia emergir a criação do narrador. A autora aponta inclusive diferentes tipos de esquecimento que ocorrem no universo narrativo da poesia e do conto popular:

Há o esquecimento profundo, a incapacidade absoluta de lembrar, aquilo que se esgarça, se perde ou por algum motivo se sepulta, não deixando que emerja para a narrativa, e há o que desliza, sob os mais diversos pretextos, nas sequências narrativas, situações em que se mascaram, eufemizam ou simplesmente se omitem fatos ou passagens (FERREIRA, 2003, p. 92).

Essas falhas da memória podem estar relacionadas, segundo a autora, à seletividade, própria da memória, ou mesmo ao resultado das relações dos narradores e seus grupos.

Como um afastamento espaço-temporal dos pares de minha infância, tais falhas perduraram e, de não lembrar, acreditei ter chegado,

em uma primeira busca, à origem de minhas memórias que poderiam ter influenciado no desejo de contar histórias, como citado na introdução deste trabalho; todavia, no encontro com outras pessoas que dividiram outros momentos, pude observar que outros elementos podem ter contribuído para tal desejo:

Tudo se passa como se a escrita já tivesse sido inventada antes de ser posta em relação com a língua, antes de ser fonetizada: o advento da escrita é o advento de algo que já é a escrita (considerando que a sua característica fundamental é o isolamento de um traço significante através da grafia) e que, depois de uma evolução lenta e descontínua, acaba por poder servir de suporte ao som (BARTHES; MARTY, 1987, p. 32).

5. A PALAVRA NO PAPEL

A palavra falada ecoou por muito tempo, até que os seres humanos, em busca de ampliarem, para além dos limites corpo, a memória humana, sua capacidade de guardar informações, criaram um sistema de escrita e, assim, começaram a passar para o impresso o que antes se conhecia por intermédio da voz, mas a escrita também teve de passar por um longo processo de evolução. Santaella (2013) afirma que, antes de chegar ao papel como suporte ideal para o impresso e à criação de Gutenberg, por volta de 1439, houve um longo caminho percorrido por diferentes povos na criação de suportes de registro da escrita:

Para gravar a escrita, os sumérios utilizavam tijolos de barro; os indianos, folhas de palmeira; os maias e astecas “valiam-se de uma matéria-prima encontrada entre a casca e a madeira das árvores, os “tonalamati”, enquanto os romanos faziam uso de tábuas de madeira cobertas com cera. [...] Os egípcios encontraram no papiro, extraído da medula da planta de

mesmo nome, o suporte para a escrita hieroglífica. [...] Outro antecedente do papel, o pergaminho, provinha da pele de carneiro (SANTAELLA, 2013, p. 188).

A autora discorre sobre o percurso anterior ao papel e ressalta que o papiro, usado pelos egípcios como suporte da escrita, ganhou com os gregos a função de registro de uma literatura, e que seu uso teve início à mesma época do surgimento da poesia lírica, (século VII); afirma também que na Grécia surgiu a “arte livresca”, que contribuiu sobremaneira para a difusão dos “bens culturais” por meio das livrarias, que eram locais de encontro de escritores e intelectuais, mas,

De todo modo, a maneira mais popular de comunicação era a oral, cujo primeiro passo sensível rumo à escritura se deu em meados do ano 1000, quando se instaurou a prática de leitura individual nas sinagogas do ocidente medieval. Entretanto, até a invenção de Gutenberg, a leitura era algo restrito a poucos, e a produção de livros, uma arte cara e custosa (SANTAELLA, 2013, p. 188).

E assim foi, segundo Santaella, até que os chineses iniciaram a produção de papel com fibras vegetais, que seria o suporte perfeito para a imprensa de Gutenberg. Prossegue a estudiosa:

Para passar da China para o Ocidente, o papel precisou da mediação dos árabes. Sem o papel, os tipos móveis de Gutenberg não teriam função. Estes precisavam de uma superfície a um só tempo resistente para suportar o peso do chumbo e porosa para absorver a tinta. Tipos móveis e papel constituem um encontro feliz, uma aliança que deu certo, reinou soberana e quase exclusiva por quatro séculos (SANTAELLA, 2013, p. 189).

Para Santaella (2013, p. 189), da combinação da invenção chinesa com a imprensa “nasceu a história do livro impresso”. A professora ressalta que, apesar da presença da oralidade na literatura, o livro impresso passou a ser um dos maiores responsáveis pela propagação da cultura letrada até a “explosão do jornal no século XIX”, que permitiu maior disseminação de cultura e de conhecimento em geral.

A autora ressalta ainda que, no final do século XIX, a obrigatoriedade da alfabetização em alguns países e o aumento do público leitor feminino foram fatores que contribuíram para a ampliação da cultura do livro impresso, e que a cultura do livro impresso viu-se ameaçada no século XX, quando foi criado o computador e o planeta viu o livro avançar, cada vez mais rápido, para o universo digital.

Podemos observar, talvez com certo alívio, que a cultura digital não “extinguiu” o livro e sim propiciou a ressignificação da própria produção literária, assim como a cultura do impresso não fez desaparecer o oral. Vivemos as três culturas, a da oralidade, a do livro impresso e a digital, todas coexistindo, com suas especificidades, as quais possibilitam o acesso à produção literária ampliada em múltiplas possibilidades, muito embora haja países com sérios problemas relativos à formação leitora de sua população, sem mencionar os que não têm acesso à internet, além das culturas das populações tradicionais que se perpetuam pela voz.

A Revolução Industrial e todas as transformações causadas na sociedade, graças a invenções como “o vapor, os trens, o telégrafo, a popularização dos correios, o surgimento dos cartões postais, a eletricidade, a fotografia, a gravação sonora, o telefone e a cinematografia” (SANTAELLA, 2013), instauraram na sociedade outro ritmo, o ritmo das máquinas, dos apitos das fábricas, o ritmo coletivo do burburinho das grandes cidades.

6. *HOMO NARRANS*, UM FUNDAMENTO

Assim, o tempo passou a ser, grosso modo, algo muito distante para a maioria da população de trabalhadores, já não se tinha mais tempo para ouvir a voz dos contadores de histórias e suas narrativas cheias de experiência e inscritas no tempo da tradição. O movimento migratório para os centros urbanos deixava para trás os narradores? Apesar de a cultura letrada estar tão fortemente presente no mundo contemporâneo, seja no livro impresso, nos arquivos do computador, no *tablete*, seja no *e-book*, a oralidade nunca desapareceu, o ser humano nunca deixou de falar, de narrar. De acordo com Luiz Motta, somos:

Homo narrans. O homem narra. Narrar é uma experiência enraizada, é uma prática humana universal, trans-histórica, pancultural. Narrar é um metacódigo universal. Vivemos mediante narrações. Todos os povos, culturas, nações e civilizações se constituíram narrando. [...] Somos seres narrativos, narradores natos, atores, personagens e ouvintes de nossas próprias narrativas (MOTTA, 2013, p. 10).

Para o autor, as vidas humanas são atravessadas pelas narrativas, são elas próprias sucessivas narrativas. Segundo Motta (2013), a narrativa humaniza o tempo, assim podemos falar de passado, organizar o presente e tecer um futuro. Narrar é um ato ancestral, presente na condição humana e inerente a ela; assim, a voz que narra nunca foi silenciada. A letra e voz são processos distintos, que por vezes, historicamente, por conta de uma lógica cartesiana, que procura reforçar a dualidade, passaram a ser apresentadas como forças contrárias: a voz *versus* a letra, procurando dar à escrita, ao registro escrito, maior valor que ao oral.

A voz que narrava e repassava os conhecimentos, as orações, as poções curativas e os conselhos surgiu com os primeiros grupos

humanos e, durante muito tempo, foi a única forma de transmissão de saberes. Os responsáveis por passarem adiante as narrativas foram os primeiros contadores de histórias, que o faziam por um instinto regido pelas forças da natureza, por um Poder invisível, conforme se lê em Joseph Campbell (1990):

Os mensageiros animais, enviados pelo Poder Invisível, já não servem mais, como nos tempos primeiros, para ensinar e guiar a humanidade. Ursos, leões, elefantes, cabritos e gazelas estão nas jaulas dos nossos zoológicos. O homem não é mais o recém-chegado a um mundo de planícies e florestas inexploradas, e nossos vizinhos mais próximos não são as bestas selvagens, mas outros seres humanos, lutando por bens e espaço, num planeta que gira sem cessar ao redor da bola de fogo de uma estrela. Nem em corpo nem em alma habitamos o mundo daquelas raças caçadoras do milênio paleolítico, a cujas vidas e caminhos de vida, no entanto, devemos a própria forma dos nossos corpos e a estrutura das nossas mentes. Lembranças de suas mensagens animais devem estar adormecidas, de algum modo, em nós, pois ameaçam despertar e se agitam quando nos aventuramos em regiões inexploradas. Elas despertam com o terror do trovão. E voltam a despertar, com uma sensação de reconhecimento, quando entramos numa daquelas grandes cavernas pintadas. Qualquer que tenha sido a escuridão interior em que os xamãs daquelas cavernas mergulharam, em seus transe, algo semelhante deve estar adormecido em nós, e nos visita à noite, no sono (CAMPBELL, 1990, p. 82).

7. MITO, MITOS

Ao procurar compreender, e dizer, sobre os fenômenos naturais e como eles tinham ligação com a vida na Terra – uma vez que influenciavam a vida dos seres humanos –, surgiram os mitos e ritos de criação, impulsionados pela necessidade humana de organização do

caos do começo dos tempos. Isso feito, na incansável busca humana por entender os eventos naturais, mediados pela linguagem, é que, conforme Campbell, surgiram as narrativas míticas:

Os mitos antigos foram concebidos para harmonizar a mente e o corpo. A mente pode divagar por caminhos estranhos, querendo coisas que o corpo não quer. Os mitos e ritos eram meios de colocar a mente em acordo com o corpo, e o rumo da vida em acordo com o rumo apontado pela natureza (CAMPBELL, 1990, p. 83).

Seguir o rumo apontado pela natureza, como cita Campbell (1990), era de extrema importância para o homem dos primeiros tempos. No entanto, conseguir compreender os caminhos, compreender-se a si mesmo e ao mundo exterior é necessidade que prossegue nos dias atuais. Para sobreviver, os primeiros humanos tentaram compreender e explicar a natureza e tiveram a necessidade de ensinar tudo o que aprenderam às gerações posteriores. Tais ensinamentos, explicações, constatações foram passados por meio da oralidade. O mito-linguagem, a palavra, foi responsável pelo processo de guarda e transmissão de conhecimentos.

Assim, pode-se analisar que as histórias foram- se articulando, juntamente com a linguagem humana e as experiências foram sendo transmitidas: os rituais espirituais sendo ensinados, os venenos, as curas, enfim, tudo sendo passado de boca em boca, guardado de cor (aquilo que passa e fica no coração), de geração em geração. Andreza Bernardino e Linete Souza (2011), sobre os contadores de histórias, afirmam que

Por muito tempo o contar histórias foi uma atividade oral: as histórias, reais ou inventadas, eram contadas de viva voz. Na idade média o contador era respeitado em todos os lugares por onde ia. Os trovadores obtinham entrada em palácios e aldeias

contando histórias do gosto popular. [...]. A contação de histórias foi utilizada como meio de propagação das doutrinas religiosas budistas e ainda hoje a medicina hindu tem como método oferecer uma história aos doentes desorientados, essa escolha considera a problemática psíquica do paciente. No Oriente Médio encontramos o narrador profissional de contos de fadas e grandes coleções de contos de fadas indianos e turcos fazem parte da educação dos jovens príncipes. (BERNARDINO; SOUZA, 2011, p. 236).

As narrativas enunciadas pelos primeiros contadores de histórias e repassadas por várias gerações de narradores foram o registro da memória dessas gerações, para os que vieram depois, e serviram como norte para tomadas de decisões, para as resoluções de problemas, enfim, orientados pela voz do narrador carregada pela ancestralidade construíam sua história e sua cultura.

A tradição oral tem sua relevância não só pelo repasse das histórias às gerações posteriores, mas também pela construção cultural de um povo, uma criação que se dá por meio da coletividade, da importância dada a cada história, da importância dada às experiências individuais e à construção do imaginário coletivo, não permitindo que seja silenciada a ancestralidade.

Como já citado, é muito difícil precisar quando os homens começaram narrar histórias por intermédio da sua voz, de sua linguagem, mas não se pode negar que os registros deixados nas cavernas pelos primeiros humanos foram narrativas que mostravam os perigos de um determinado lugar foram recados, pistas para os outros humanos que por ali passassem.

8. NARRADORES DE WALTER BENJAMIN

Assim como o homem, a narrativa evoluiu e passaram a existir diferentes formas de dizer. Nesse contexto, o homem criou uma

narrativa que não era apenas uma informação. Walter Benjamin, em *O Narrador*, afirma que a narrativa, [...] é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele (BENJAMIN, 1994, p. 205).

Por meio de suas experiências, o narrador lapida a narrativa para imprimir nela seus sentimentos e vivências e quando ela, a narrativa, é entregue ao ouvinte, este é convidado a acompanhar o narrador e experimentar, por meio da narrativa, outras vivências. O contador de histórias era (e ainda é) o guardador e disseminador da memória coletiva da sociedade na qual está inserido, mas quem é o contador de histórias tradicional? O que o constitui como tal? Segundo Benjamin, há dois grupos de narradores:

Existem dois grupos que se interpenetram: de um lado, os viajantes “quem viaja tem muito que contar, diz o povo, e com isso imaginava o narrador como alguém que vem de longe”. De outro, “o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” [...], “esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores. Cada uma delas conservou, no decorrer dos séculos, suas características próprias” (BENJAMIN, 1994, p. 198-199).

Como aponta Benjamin (1994), a partir desses dois grupos de narradores se constituíam as famílias de narradores em sua linhagem, os que conheciam o mundo por meio de suas viagens e compartilhavam com os demais as coisas vistas em outros lugares e aqueles que nunca saíram de suas aldeias, vilas ou do campo e, por isso mesmo, conheciam muito bem suas tradições e as contavam e recontavam aos seus pares. Não podemos deixar de comentar sobre os griôs africanos, que, em sua maioria, são herdeiros da tradição de uma família de griôs.

O contador de histórias tradicional, até mesmo aquele que nunca pisou em uma escola, é um educador por excelência, pois ele ensina por meio da experiência, do vivido, do que lhe passaram como ensinamento por meio da narrativa. Mestres da iniciação nos preceitos sagrados de diversas sociedades tradicionais, – na Grécia, *aedos*; em algumas regiões da África, *griots*; na Europa medieval, menestrelis –, esses guardiões da tradição, de certo modo, diluíram-se, quando não desapareceram do cotidiano da vida urbana no período pós-industrial.

Se pensarmos em situação mais pessoal, a partir de nossas experiências cotidianas, há muito dessa tradição oral narrativa próximo de nós, uma vez que esses velhos sábios são reconhecidos nos avós, tios, muitas vezes moradores de sítios, fazendas interioranas, onde passávamos nossas férias escolares e, distanciados da agitação das grandes cidades, podia-se ouvir histórias marcantes.

A interação que ali se dava era atravessada pelo mito e por suas explicações fantásticas para o que os olhos não davam conta de ver, os ouvidos não conseguiam ouvir, enfim, por aquilo que estava para além do real vivido. Por ser aquela uma atividade oral, as histórias eram narradas de viva voz pelo contador, que era figura muito respeitada por ter sempre a palavra a ser dita.

Passado o tempo, com a criação e evolução da escrita, as histórias orais, as que não caíram no esquecimento, passaram para o escrito, isto é, passaram da voz à letra, havendo uma distinção entre as histórias de fato acontecidas, o registro dos feitos dos povos, ou seja, a História propriamente dita, e as histórias criadas para a explicação do desconhecido, o que gerava, muitas vezes, a valorização das narrativas oficiais registradas nos livros, em detrimento das provenientes da tradição oral.

A arte de narrar, ao invés de extinguir-se, reconfigurou-se. Maria de Lourdes Patrini (2005), sobre a renovação do conto oral, certifica que,

No final dos anos 60, na França, os primeiros sinais de uma renovação do conto oral pareciam coincidir com o movimento da tomada da palavra popular. Foi neste ambiente e a partir desta nova forma de olhar o homem, a sociedade e suas manifestações que o movimento de Maio de 1968 estimulou a reabilitação do conto e a produção de uma oralidade em reação às artes estabelecidas. Assim a partir de 1968, o oral emergiu por meio dos novos contadores de histórias na França e em diversos países da Europa e a América do Norte. A biblioteca, entre outros, seria o lugar da emergência do conto e da prática do dizer e do contar histórias (PATRINI, 2005, p.33-34).

A autora apresenta uma “fotografia” do contexto histórico em que se percebeu a necessidade de um retorno à oralidade, a urgência de ouvir as vozes da palavra que é do povo, que o constitui como povo. Mario Vargas Llosa (1987, p. 92) defende a ideia de que “contar histórias pode ser mais do que apenas diversão. Algo primordial, algo que depende da existência de um povo. Um povo sem história é um povo sem memória, não é um povo”.

Lutar pela cultura oral era uma forma de resistência contra o silenciamento das vozes do povo, que estavam sendo “massacradas” pela cultura canônica imposta pelas elites mundo afora. Assim, surge a figura do narrador contemporâneo, que narra em praças, escolas, hospitais, livrarias, eventos públicos e privados etc. Acerca dessa prática e da força da narrativa sob diversas formas, Malba Tahan (1966, p. 16) expõe a seguinte ideia: “A história narrada, lida, filmada ou dramatizada, circula em todos os meridianos, vive em todos os climas, não existe povo algum que não se orgulhe de suas histórias, de suas lendas e seus contos característicos”.

9. CONTADORES CONTEMPORÂNEOS

Os contadores contemporâneos retomaram o exercício de narrar partindo das bibliotecas, assim, os narradores extraíram das estantes silenciosas os livros e lhes emprestaram sua voz, dando vida às histórias ali registradas, como o sopro divino fez e findou o silêncio da Terra; as bibliotecas passaram, então, por meio dos contadores de histórias, a ser responsáveis pela difusão de uma cultura oral advinda da escrita. O mundo contemporâneo é afeito a diversas manifestações estéticas difusas e múltiplas. Nele, o narrador ressurge como um integrador de mundos por meio da palavra.

O contador retomou a importância do ato de contar e ouvir histórias e passou a levar as narrativas para os mais diversos espaços da cidade: parques, praças, ruas, hospitais, ônibus, restaurantes etc. Acerca dessa ação, Regina Machado (2004, p. 14-15) fez a seguinte reflexão: “ninguém mandou, não é uma moda importada; parece um sentimento de urgência que faz renascer das cinzas uma ética adormecida, uma solidariedade não mais do que básica, num mundo de cabeça para baixo”.

No entanto, ele não é mais o narrador rural ou tradicional, que recontava as histórias ancestrais que ouvia da boca de outro narrador, ele é, na verdade, aquele que reconta as narrativas que foi buscar nos livros, nas bibliotecas, e nelas imprime suas características de narrador. Assim, o narrador constrói uma forma de comunicação direta: narrador/ouvinte sem meios intermediários. Nesse modelo, a informação é adornada e trabalhada, assim como cita Benjamin (1994), e a marca do narrador se imprime na narrativa, como a mão do oleiro na argila do vaso.

O contador destes tempos tem como fonte, dentre tantas possibilidades, os livros das bibliotecas e/ou seus acervos pessoais e a percepção do mundo, das pessoas, da natureza, de seus sentimentos,

assim como de suas imagens internas que acendem as luzes de sua criação artística por meio da palavra.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2014.

BARTHES, R.; MARTY, E. Oral/Escrito. In: **Enciclopédia Einaudi**. Argumentação. Portugal: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1987. v. 11. p. 32-57.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BERNADINO, Andreza Dalla; SOUZA, Linete Oliveira. **A contação de histórias como estratégia pedagógica na educação infantil e ensino fundamental**. Educare et Educare. Revista de Educação. UNIOESTE, v. 6, n. 12, jul./dez. 2011, p. 235-249. <file:///C:/Users/anase/Downloads/4643-23639-2-PB.pdf>. Acesso em: 23 dez. 2017.

BORDENAVE, Juan E. Diaz. **O que é comunicação**. São Paulo: Brasiliense, 1997. (Coleção Primeiros Passos).

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: Lembranças de Velhos. 14. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Com Bill Moyers. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CASEY, Dawn. **Contos da natureza (recontos)**. Trad. Monica Stahel. São Paulo: WMF/Martins Fontes, 2010.

CLASTRES, Pierre. **A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani**. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1990.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da memória e outros ensaios**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2013.

LIVRO de Gênesis. In: **Bíblia de Jerusalém**. Trad. Domingos Zamagna. São Paulo: Paulinas, 1985.

MACHADO, Regina. **Acordais: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias**. São Paulo: DCL, 2004.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Universidade de Brasília, 2013.

PATRINI, Maria de Lourdes. **A renovação do conto: a emergência de uma prática oral**. São Paulo: Cortez, 2005.

SANTAELLA, Lucia. **A percepção: uma teoria semiótica**. São Paulo: Experimento, 1993.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação ubíqua: repercussão na cultura e na educação**. São Paulo: Paulus, 2013.

TAHAN, Malba. **Uma fábula sobre a fábula**. In: Minha vida querida. Rio de Janeiro: Conquista, 1957, p. 93-98.

_____. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

Aportes metodológicos do ponto de vista na análise narrativa: *alain rabatel e o homo narrans*

Ivana Cláudia Guimarães de Oliveira

Luna Carvalho de Lucena

I. UM PENSADOR DO PONTO DE VISTA

Nas Teorias da narratologia são comuns os questionamentos de enfoque: quem fala?, Ou: quem percebe o que e quem pensa? Assim, nos estudos da Narratologia se torna indispensável estudar o papel do narrador, dando às teorias da análise do ponto de vista uma posição referenciada para compreender as relações do narrador com o que apresenta. Na Linguística trata-se da responsabilidade enunciativa, que promove uma articulação segura para compreensão das relações estabelecidas pelo ponto de vista nos discursos.

Este capítulo se debruça sobre a contribuição do linguista francês Alain Rabatel à metodologia de análise do Ponto de Vista (PDV⁸), a partir do seu trabalho no campo da enunciação, nos fornecendo

8 Importante destacar que encontramos diferentes formas de abreviar Ponto de Vista. Mas as siglas se diferenciam não só na grafia como nas abordagens, referenciando distintas análises de estudos. Quando PdV é escrito somente com a primeira letra maiúscula, refere-se aos estudos da Análise Textual dos Discursos de Jean-Michel Adam. O pdv escrito com letras minúsculas está alinhado aos estudos da teoria escandinava da Polifonia Linguística de Nølke e a ScaPoline. Finalmente, o PDV grafado com letras maiúsculas é o que é defendido por Rabatel.

indicações necessárias sobre como as propriedades discursivas podem ser analisadas como sinais de estratégias argumentativas.

Autor de *Homo Narrans: por uma abordagem enunciativa e interacionista da narrativa*, nos apresenta o PDV na perspectiva enunciativa, articulando em suas pesquisas a narratologia, a linguística e a interpretação; somando ainda as abordagens literárias e estilísticas. Em sua obra traz como objeto de seus estudos a análise de narrativas em diferentes gêneros discursivos como o religioso, midiático, político, acadêmico e literário. Importante salientar que a noção de PDV é indispensável na visão e nos valores sobre o mundo relacionados em uma história, na compreensão das diferentes subjetividades que podem ser apresentadas em uma narrativa, uma vez que todas as histórias são atravessadas por uma argumentação implícita que se torna efetiva.

Antes de nos aprofundarmos nas contribuições do autor, é mister destacar o conceito que oferece sobre o PDV. Rabatel (2016) define que todo objeto de discurso é representado por uma fonte enunciativa, de acordo com as intenções pragmáticas que apresentará posteriormente, e o PDV em linguística, especificamente, são os enunciados que qualifica informações sobre o objeto do discurso; e ainda a forma como enunciador observa o objeto, tendo como resultado o PDV que apresentará sobre ele. Esclarece que para entendermos qualquer tipo de sujeito (coletivo, anônimo, indivíduo) e expressões de PDV coletivos ou individuais, carregados de estereótipos ou originais, é necessário apontarmos quais os índices textuais do ponto de vista. Essencialmente o PDV é percepção.

As conclusões teóricas de Rabatel somam mais de dez anos de pesquisa de um especialista em teoria do ponto de vista, tanto em linguística textual como na poética dos textos narrativos. Ele apresenta uma tese geral da argumentatividade da narração, na medida em que esta é constituída e modificada por meio do dialogismo implicado na própria ideia de ponto de vista. Portanto, para o autor, os PDV

são são organizados e expressados (oralmente ou na escrita) de acordo com as intenções discursivas, as situações contextuais em que os interlocutores estão inseridos.

As conexões entre o narrador e o objeto de sua narração são estudadas desde início do século 20. Os postulados teóricos e as concepções críticas originados na Inglaterra, Alemanha, Rússia, Estados Unidos e França nos apresentam as percepções de ângulo, distância ou quantidade de visão, somados aos elementos de ordem ideológica, psicológica, histórica e social. Este capítulo se concentra na pesquisa de Rabatel para ampliar nosso conhecimento sobre os mecanismos e ferramentas do PDV nos planos do léxico, da sintaxe e da organização textual. O autor oferece ainda a visão macro sintática, para identificação dos planos de enunciação, coesão temporal e construções de canais de referências. Destacando que seus postulados apresentam na dimensão da sintaxe um conceito de PDV que se aproxima do discurso direto e indireto da gramática; tendo na sua abordagem teórica as concepções narrativa, enunciativa e argumentativa do PDV.

2. HOMO NARRANS E PONTOS DE VISTA

A abordagem enunciativa dos Pontos de Vista de Rabatel (2016) tem fundamentação interdisciplinar a partir de diversas disciplinas e métodos, entre estes, a análise de discurso e narratologia. No entanto, vemos na abordagem não apenas articulações entre suas partes constituintes, como uma nova compreensão da análise enunciativa a partir de rupturas com abordagens narrativas imanentistas e, por consequência, pela percepção do narrador enquanto sujeito genérico estruturalista, neutro e plenamente competente em relação ao texto.

De acordo com Rabatel (2016), temos no conceito de *Homo narrans* (“Homem que narra”) estampada a centralidade na ação de narrar, e no sujeito enquanto narrador, localizado entre sua materialidade

linguística e sua construção psicológica, sociológica e cognitiva. Esta localização implica em uma compreensão do sujeito enquanto polifônico, formado a partir de interações entre indivíduo e sociedade, enunciador e auditório, narrador e personagem, mantenedor de vozes diversas que lhe atravessam, constroem e contradizem.

A compreensão “plena e inteira” do sujeito da referência vai além das regras cotextuais ou correferenciais da *sujeitidade* para entrar na regra da *subjetividade*, presente em toda parte, por intermédio das escolhas de referência do mundo [...] necessitando a compreensão da relação intralinguística do ser com seu entorno e, portanto, a com apreensão do sujeito falante em suas relações com o mundo, com o outro, consigo, com a língua, enfim (RABATEL, 2016, p. 18, grifo do autor).

Como resultado, vemos neste locutor heterogêneo o ator de várias percepções entrelaçadas, cobertas pela ficção de unidade, estas fruto de sua construção enquanto ser social. Suas percepções podem ser intencionais e autorizadas, ou não-intencionais, abrangendo desde a construção do raciocínio das personagens (que por si só, podem ser vozes distinguíveis do enunciador-narrador) a construções mais indiretas e específicas, existentes dentro da poliformia do *Homo narrans*. É importante pontuar que, segundo Rabatel (2016), esta conceituação não exclui a existência do sujeito enquanto voz singular, mesmo que esta se veja relacionada a outras vozes.

A partir do *Homo narrans*, temos o Ponto de Vista (PDV) como conceito linguístico e postura psicossocial, conectado à construção das percepções plurais contidas no arcabouço textual. Segundo Rabatel (2016, p. 30), “Em sua forma mais geral, o PDV define-se pelos meios linguísticos pelos quais um sujeito considera um objeto, em todos os sentidos do termo considerar, quer o sujeito seja singular ou coletivo.”

O objeto aqui mencionado é abrangente, desde personagens, temáticas, objetos literais ou situações e acontecimentos. Quanto ao

sujeito, ele exprime seu PDV explícita e implicitamente, a partir de sua seleção específica de partículas linguísticas utilizadas.

A construção conceitual de PDV se baseia também na diferenciação entre sujeito locutor e enunciador, herdados de Benveniste e Ducrot que, no entanto, se vêem nesta abordagem com características singulares. De acordo com Rabatel (2013, p. 20):

A fórmula de Benveniste indicando que “eu significa a pessoa que enuncia a presente instância de discurso contendo eu” (Benveniste, 1996, p. 252) deu origem a duas leituras diferentes, uma considerando o enunciador de “maneira muito frouxa como um equivalente de locutor para designar o produtor do enunciado”, outra como “a instância de que eu é a marca”

Enquanto que temos no locutor a origem clara dos mecanismos enunciativos, esta ambiguidade na compreensão de enunciado e, portanto, de enunciador, o coloca ora enquanto resultado do enunciado, ora enquanto produtor ativo e similar ao locutor, oscilação que está historicamente presente na linguística.

Esta concepção evolui para uma separação mais clara entre locutor e enunciador, sendo que para Benveniste (1974, p. 80 *apud* RABATEL, 2016, p. 74): “a enunciação é essa colocação em funcionamento da língua por um ato individual de utilização [...]. Esse ato é o fato do locutor que mobiliza a língua por sua conta”. Vemos aqui expresso o enunciador enquanto constituído através e pela linguagem, interpretado a partir de seu lugar na enunciação. Enquanto isso, temos no locutor ator principal na expressão do Ponto de Vista, enquanto locutor inserido na enunciação e enquanto ser real e agente da fala, existente dentro e fora dela.

A distinção entre locutor e enunciador se constrói, adicionalmente, a partir dos mecanismos de atualização dêitica e atualização

modal, respectivamente. Estes fenômenos servem a fim de exprimir a subjetividade na linguagem e indicar características a serem analisadas. Apesar de se verem separadas, funcionam de forma relacional, sendo que o conteúdo dêitico tem valor modal (RABATEL, 2013).

3 APLICAÇÃO DO MÉTODO PONTO DE VISTA

Para a articulação de um método dos Pontos de Vista, é necessário um aprofundamento em alguns dos conceitos principais, assim como em seus instrumentos de enunciação. Rabatel (2016)

A atualização dêitica pode ser identificada através dos elementos linguísticos que indicam lugar (aqui, lá, etc.) ou tempo (ontem, hoje, amanhã, etc.), contextualizando o enunciado. Enquanto isso, a atualização modal refere-se às marcas da pessoa (primeira, segunda, terceira pessoa), e os pronomes demonstrativos e possessivos (essa, minha, isso, meu, etc.), entre outros: “Quanto à modalização, ela diz respeito à distância do locutor em relação ao seu dizer, por intermédio dos desdobramentos enunciativos, dos comentários reflexivos etc.” (RABATEL, 2016, p. 100).

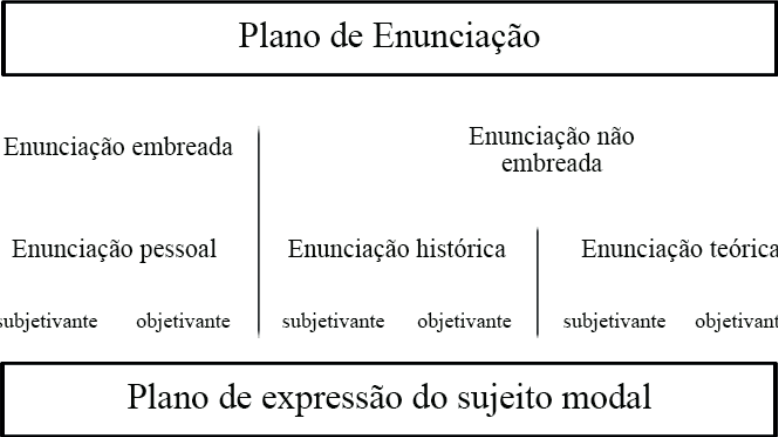
Maingueneau (2011) define estas atualizações a partir do conceito de embreagem, uma ação de ancoragem na situação de enunciação a partir destes elementos dêiticos, de pessoas e determinantes/demonstrativos. A embreagem, portanto, localiza o autor dentro do universo de sua obra, participando simultaneamente da língua e do mundo.

O sujeito modal está, por consequência, expresso em diferentes planos de enunciação. De acordo com Rabatel (2016), temos expressa a divisão entre enunciação embreada (enunciação pessoal) e enunciação não embreada (enunciação histórica, enunciação teórica). O autor afirma que, em quaisquer plano de enunciação, traços de subjetividade ou objetividade podem se fazer presentes, indicando uma enunciação majoritariamente subjetivante ou objetivante:

A escolha de uma enunciação embreada não implica, necessariamente, que o enunciado seja impregnado de numerosos traços de subjetividade [...]. Da mesma forma, a escolha de uma enunciação desembreada (que engloba a enunciação histórica e a enunciação teórica) não implica que, em ausência bem real de marcas do aparelho formal da enunciação, a subjetividade não teria como se exprimir (RABATEL, 2016, p. 80).

Estes planos de expressão podem ser observados abaixo (FIGURA 1), a partir das características da enunciação. As composições subjetivantes ou objetivantes provêm de elementos genéricos e estilísticos, ou mesmo de certas intenções comunicativas, que dependem majoritariamente do contexto no qual o texto está inserido.

FIGURA 1 – Planos de expressão do sujeito modal



Fonte: Autoria própria, a partir de gráfico do autor (Rabatel, 2016, p. 80).

Apesar de que os elementos objetivos buscam conceber um aspecto objetivante, sobretudo em enunciados não embreados, a partir de certo apagamento enunciativo, isto não torna um enunciado menos

PDV. Buscar a presença do enunciador no discurso implica o intermédio de uma referência dos objetos do discurso, sendo que esta “referência não é jamais neutra, mesmo quando os enunciadores avaliam, modalizam ou comentam o menos possível” (RABATEL, 2016, p. 104).

Por outro lado, elementos subjetivos podem ser encontrados a partir, tanto de comentários explícitos de julgamento de valor, quanto da seleção de denominações específicas. Estas denominações são chamadas “ilhas textuais”: “Nas ilhas textuais, o PDV é ancorado por acréscimo, nesse ou naquele termo, suficientemente emblemático, em determinada comunidade, para remeter a uma posição particular” (RABATEL, 2016, p. 101). Por exemplo, as ilhas textuais subjetivantes representam a diferença entre “Houve um agrupamento” e “Houve uma aglomeração”, sendo “aglomeração” uma palavra frequentemente utilizada em um contexto específico a partir de 2020, devido a expectativas socioculturais e políticas relativas à pandemia de Covid-19.

Dentro das instâncias enunciativas do ponto de vista, é imprescindível relembrar a diferenciação entre locutor e enunciador, compreendendo-se que um locutor pode coexistir entre várias perspectivas modais. Este locutor heterogêneo se desloca entre enunciadores, que por vezes se aproximam ou distanciam. De acordo com Rabatel (2016, p. 83, grifo do autor) “Todo enunciado, enquanto combinação de um *modus* associado a um *dictum*, denota um PDV, mesmo na ausência de um *eu*”, estando presente mesmo na implicação de uma posição ou atitude.

Os níveis de engajamento do locutor com seus enunciados, no entanto, são variáveis, o que implica uma hierarquização de posturas. As características de um enunciador chamado *principal* ou *primário*, de maior hierarquia, costumam ser identificáveis a partir de um maior

grau de atualização (relacionado à embreagem), o que sugere um nível de sincretismo com o locutor.

Já os enunciadores *segundos* são centros de perspectiva internos a seus enunciados, como personagens em uma narrativa. Os centros de perspectiva, no entanto, podem se encontrar também destituídos de autonomia ou personificação. Estes enunciadores articulam-se dentro da lógica da Responsabilidade Enunciativa (RE), posição relacionada ao locutor: “Para além das diferenças de denominação, a instância que assume a responsabilidade enunciativa de um enunciado monológico é a que está na fonte do processo de produção do enunciado” (Rabatel, 2016, p. 89).

A RE é comumente identificada a partir da atualização de um enunciado, e sua atribuição a um enunciador primário. No entanto, há também a ação de imputação do enunciador primário a um enunciador segundo. Em outras palavras, mesmo que a RE esteja no âmbito do enunciador primário, a problemática da RE ainda se relaciona com os enunciadores segundos a partir de uma “quase-RE”, por permitir ao enunciador primário posicionar-se em relação a ela. Devido a isto, é importante a identificação do enunciador em sincretismo com o locutor, ou enunciador primário, ou, na ausência deste, precisar sua posição em relação ao enunciado, seja por acordo, desacordo ou neutralidade.

Rabatel (2016) indica o agrupamento dos conteúdos proposicionais conforme três grupos: seu conteúdo referencial, fonte enunciativa e orientação argumentativa. O primeiro refere-se aos conteúdos que tratam do mesmo referente, o segundo, a todos os conteúdos que compartilham o mesmo enunciador, enquanto o terceiro refere-se aos conteúdos orientados dentro de uma linha argumentativa, seja em acordo ou desacordo. A classificação dos enunciados em agrupamento se dá a partir de articulações singulares a cada enunciado, pois de acordo com o autor, “seria desejável poder modelizar essas

variáveis (cuja lista não é exaustiva), mas estamos longe disso: elas não combinam sempre uma com outra, as liberdades discursivas do locutor perturbam qualquer previsão” (Rabatel, 2016, p. 107).

Para a classificação e diferenciação entre Pontos de Vista, o autor determina marcas externas e internas. Estas marcas estão localizadas dentro de um sentido espacial alegórico no plano da organização textual, representando, respectivamente, marcas de abertura e fechamento entre um PDV e outro, e marcas de atualização modal.

As marcas externas podem ser classificadas entre marcas de abertura (passar do primeiro ao segundo plano do discurso) e fechamento (passar do segundo ao primeiro plano). Estas marcas podem ser, por exemplo, constituídas de processos de percepção mais explícitos como marcadores de escopo (conforme, segundo, de acordo com, etc.) e verbos de movimento. Estes verbos devem ser analisados em oposição entre formas temporais globais (pretérito perfeito ou presente histórico) e secantes (imperfecto e mais-que-perfeito).

No entanto, em instâncias de um PDV embrionário, ou um que “consiste em uma debragem enunciativa mínima, para considerar as coisas de um PDV diferente, sem apresentar, no discurso, um espaço que possa ser interpretado, explicitamente, como uma predicação completa [...]” (Rabatel, 2016, p. 110) (como através de ilhas textuais), as marcas externas podem se fazer de forma mais implícita, ou até mesmo não existir.

Segundo Rabatel (2016, p. 113, grifo do autor), “De uma maneira geral, mais as marcas externas são contidas, mas são as *marcas internas* de atualização modal que exercem o papel de sinais de alteridade enunciativa e que têm o mérito de representar as instâncias na origem dos PDV.” Estando presente mesmos nos PDV mais assertivos e explícitos, as marcas internas são especialmente importantes no PDV embrionário.

Estas marcas podem estar presentes a partir de denominações

lexicais como julgamentos de valor (apreciativos ou depreciativos) e fenômenos de atualização do nome (esse, aquele, o, etc.). Podem estar presentes também como marcas dialógicas, que reforçam a dimensão reflexiva das percepções, como na interrogação e questão retórica (frases que dialogam com o leitor a partir de perguntas), pressuposição e negação (conjecturas particulares ao PDV), focalização e topicalização (ordenações da frase a fim de se estabelecer um efeito), retificação (correção no decorrer do texto) e sobrevalorização (superlativo de valor). Apesar de exemplificar marcas externas e internas comuns, Rabatel (2016) afirma que os tipos de marcas não são exaustivos.

Ao explicar sobre os tipos de PDV, o autor os classifica a partir de três categorias: PDV representados, narrados e assertados. Sobre o Ponto de Vista representado, Rabatel (2016, p. 122) clarifica: “Esse ponto de vista deixa-se apreender a partir das relações sintáticas e semânticas entre um sujeito perceptivo (o focalizador ou enunciador), um processo de percepção e um objeto percebido (o focalizado).”

Na prática, isto significa a apresentação de percepções representadas, similares a pensamentos ou interpretações de uma personagem (enunciador segundo). É preciso, para a existência do PDV representado, que haja este focalizador (enunciador) emitindo sua percepção sobre um objeto focalizado.

Outra característica inerente ao PDV representado é a quebra entre primeiro e segundo plano, ao que remetemos a identificação a partir das marcas internas e externas. Isto pode se dar, por exemplo, a partir da quebra entre narrador e personagem. O autor especialmente enfatiza a importância da identificação das variações entre as formas temporais globais (pretérito perfeito ou presente histórico) e secantes (imperfecto e mais-que-perfeito).

Podemos encontrar algumas destas marcas no exemplo encontrado no texto: “Pierre entrou no vilarejo. *Ele havia percebido que as chaminés fumaçavam*” (Rabatel, 2016, p. 130, grifo do autor).

Podemos dissecá-la da seguinte forma: “Pierre [focalizador] entrou [forma temporal global] no vilarejo. *Ele havia* [forma temporal se-cante] *percebido que as chaminés* [objeto focalizado] *fumaçavam*”, a fim de separar o primeiro plano (tipografia comum) do segundo (tipografia em itálico). Em suma, busca-se

... o focalizador a partir da referência do focalizado (em resumo, “o que é visto / sabido”), a percepção do sujeito perceptivo estando inscrita no modo de atribuição dos referentes dos objetos percebidos. Essa formulação dá a entender que os mecanismos essenciais do ponto de vista representado dizem respeito, precisamente, a essa aspectualização das percepções (RABATEL, 2016, p. 131).

O segundo Ponto de Vista descrito, ou PDV narrativo, exige uma compreensão do conceito de empatia. Podendo ser classificada como elemento relativo à atitude do enunciador primário em relação aos enunciadores segundos, a empatia, como é empregada na abordagem, consiste na apresentação de informações de um ator de enunciado em relação a outro. Sendo comumente associados à narrativa, os mecanismos de empatização também se fazem presentes em outros gêneros, como no texto argumentativo.

Para o reconhecimento de um PDV narrativo, é necessária a identificação das marcas de empatia, frequentemente reconhecidas a partir do personagem. Algumas das marcas linguísticas citadas pelo autor envolvem o “foco de empatia”, conceito relativo à escolha de uma forma passiva ou ativa do enunciado, como na divergência entre “Ana disse a João” (empatia com Ana) e “A João foi dito por Ana” (empatia com João), assim como a citação de um nome próprio (como Ana), sujeito de um verbo de movimento (como dizer), pronomes possessivos (seu, sua, dele, etc.) e atribuições do processo mental relativas ao sujeito nomeado, como em “Foi preciso tempo para Maigret

por a mão no assassino do ministro. Ele acreditou, primeiramente [...] Em seguida, ele procurou na vizinhança de [...]” (RABATEL, 2016, p. 139).

Como podemos ver no último exemplo, um texto pode conter empatia sem que exista a expressão de um PDV representado, ou ainda, mantendo a perspectiva dos enunciadores segundos sem que estes sejam um focalizador. Aqui se encontra sua maior diferença. Isto se faz pois o conteúdo empático pode estar imbricado no enunciator primário, sem necessidade de uma quebra de perceptivas (como, por exemplo, a ausência da forma temporal secante). Segundo Rabatel (2016, p. 152), “isso significa que o ponto de vista construído pela empatia corresponde a uma maneira de narrar, [...] de considerar os eventos a partir de um certo personagem, sem que esses eventos sejam aspectualizados em enunciados que comportam [...] pensamentos representados”.

O autor distingue estes dois PDV apresentados enquanto pontos de vista narrativos, especialmente a fim de distingui-los do terceiro. Enquanto no PDV representado o pensamento do focalizador é expresso implicitamente no texto, não através de falas relatadas de personagens ou do narrador, o plano do ponto de vista assertado surge justamente na explicitação da fala.

O PDV assertado pode ser considerado, portanto, similar à noção de opinião, funcionando tanto nos textos narrativos, como a partir das falas de personagens e julgamentos do narrador, quanto em outras enunciações informativas, explicativas, argumentativas, entre outras, frequentemente precedido por verbos de processo mental (que remetem a percepções e sensações como ouviu, pensou, sentiu, etc.) e anunciados por verbos de comunicação (disse, contou, etc.).

Por fim, mesmo havendo explicitado as diferenças entre o reconhecimento dos PDV, eles coexistem e se entrelaçam no universo discursivo, tendo uma importante similaridade: “A proximidade dos

pontos de vista, dos universos de crença e dos discursos narrados explica que, juntos, eles participam, intensamente, na construção de uma subjetividade, mesmo disfarçada, e de julgamentos de valor, mesmo que também ocultos” (Rabatel, 2016, p. 163).

A identificação das formas dos PDV é relevante, por fim, para o revelar das estratégias de ocultação destas subjetividades, ou “efeitos do ponto de vista”:

Em resumo, por trás das percepções ou narrações aparentemente objetivas, por trás das asserções que têm a aparência de verdades supostamente aceitas por todos, o leitor avisado busca a origem enunciativa dessas frases ou desses discursos “sem fala”, dessas asserções “sem enunciador”, e busca construir uma representação mental da instância enunciativa, a partir do conteúdo proposicional referido, narrado, e do modo de atribuição dos referentes (RABATEL, 2016, p. 164).

Estes efeitos estão presentes, portanto, em todas as suas formas. Enquanto que no ponto de vista representado, as percepções pessoais são objetivadas a partir de seu aspecto descritivo e enunciator implícito: “literalmente, eu não disse nada, portanto, não há nada a objetar contra a minha maneira de ver!”, a ocultação do ponto de vista narrado é exercida através da narração tão objetiva quanto possível: “isto se passou assim, não sou a favor de nada disso”.

O ponto de vista assertado, aparentemente, não se apoiaria nesses mecanismos de ocultação a partir da premissa de que, por ele, se explicitam os atos de fala. No entanto, este não é o caso, pois é nele que se encontram mecanismos que buscam definir os limites da interpretação e remetem a traços de objetividade a partir de argumentos como senso comum e conhecimento científico.

4. CONSIDERAÇÕES SEM FINAIS

À guisa de encerramento, esta discussão apresentada sobre a construção do ponto de vista na narrativa desponta como uma forma de afirmar identidades e configurar instâncias, não somente do enunciador, mas de quem possa apresentar outros modos de ver e compreender o real cotidiano.

Rabatel nos reforça em seus escritos que esse aporte metodológico não pode ser referendado em estado de dicionário; e defende uma abordagem interacional e polivalente do ponto de vista (PDV), articulando especialidades tão variadas quanto narratologia, retórica, linguística, semiótica e hermenêutica. Para além dos limites do estruturalismo, em suas obras, o autor “descompartmentaliza” categorias e rejeita a ideia de um sujeito único, imanente, vazio de conteúdo e onisciente, privilegiando uma redefinição de mimese narrativa e uma reabilitação da subjetividade.

Assim, a teoria do PDV de Rabatel aqui apresentada, oferece ferramentas para que possamos (re) tecer, os fios que moldam o texto. Nos recusamos, portanto uma conclusão final, uma vez que o autor nos mostra em uma leitura mais atenta que os limites referenciais que possam ser percebidos ou a ausência deles, nos remetem para uma marca de seu pensamento global e coerente que nos exige estudar mais a complexidade deste conceito tão abrangente e essencial aos estudos da narrativa.

REFERÊNCIAS

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de Texto de Comunicação**. São Paulo: Cortez Editora, 2011.

RABATEL, Alain. **Homo Narrans** - Volume 1: por uma abordagem enunciativa e interacionista da narrativa. São Paulo: Cortez Editora, 2016.

RABATEL, Alain. O papel do enunciador na construção interacional dos pontos de vista. In: EMEDIATO, Wander (Org.). **A construção da opinião na mídia**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, p. 19-66, 2013.

RABATEL, Alain. La narratologie, aujourd'hui: Pour une narratologie énonciative ou pour une approche énonciative de la narration?, Vox Poetica, 2003. Disponível em: <http://www.vox-poetica.org/t/lna/rabatel.htm> . Acesso em: 23/07/2021.

Contribuições de Paul Ricoeur à comunicação: breves reflexões hermenêuticas

Alda Cristina Costa

I. LUGAR DA REFLEXÃO

O grupo de estudos e pesquisas Narrativas Contemporâneas na Amazônia – Narramazônia, implantado em 2015, produziu em nós o interesse de aprofundar uma aproximação entre a comunicação e a hermenêutica, a partir da filosofia de Paul Ricoeur (1913-2005) e sua vasta reflexão que pode ser consignada como uma “filosofia sem absoluto”, considerando que seu pensamento e hermenêutica não se desenvolvem numa única obra, mas em diversas; e não se mantém como interpretação única, pois é enriquecida por vários desvios, passando pelo existencialismo (Gabriel Marcel e o ser-com), personalismo (Emmanuel *Mounier*), estruturalismo (Claude Lévi-Strauss), fenomenologia (Edmund Husserl, Merleau-Ponty, Martin Heidegger) à hermenêutica (Friedrich *Schleiermacher*, Wilhelm Dilthey, Hans-Georg Gadamer), entre outros. E isso suscita uma dificuldade a mais na compreensão de seu pensamento singular.

Reafirmamos que Paul Ricoeur se configura como um filósofo desafiador e de muitas provocações reflexivas que levam seus leitores a caminhos diversos, íngremes, provenientes do domínio das várias

correntes de pensamento que o autor vai manter em diálogo, obrigando, necessariamente, que também seus estudiosos façam os desvios para compreender as possibilidades teóricas e analíticas múltiplas, que são proporcionadas nas suas reflexões filosóficas. Da mesma forma, destacamos que, no Brasil, a tradução das obras do filósofo francês não foi linear, em consonância com a natureza de suas discussões e mudanças de pensamento, o que dificultou num primeiro momento, quando ainda não tínhamos acesso a seus trabalhos, um esforço maior de interpretação de suas reflexões.

Mas, nossa opção pela hermenêutica Ricoeuriana está vinculada aos elementos reflexivos do autor que são caros à compreensão da comunicação, principalmente em relação à existência e o seu sentido. E segundo, porque sua hermenêutica emerge enquanto um sistema pelo qual o significado mais fundo é revelado, para além do conteúdo manifesto. Sua hermenêutica configura uma “espécie de enxerto para compreender melhor o sentido alargado da existência que se estende aos diferentes signos culturais e os relatos” (LAUXEN, 2015, p.11).

Outro importante aspecto de pensar as contribuições de Ricoeur, em específico sua hermenêutica, à Comunicação, pode ser predicada à afirmação de Richard Palmer, em seu livro *Hermenêutica* (1969; 2018), quando revela que não se pode isolar a Hermenêutica como um campo fechado e especializado, uma vez que ela não se radica em nenhuma disciplina estabelecida.

Por outro lado, a comunicação também se configura em complexa compreensão e interpretação, levando-se em conta a ação e a relação dos indivíduos no mundo. Como resume Matheus (2014, p. 127), optar pela hermenêutica, na Comunicação, é optar pelo reconhecimento da sua natureza em fluxo, pois “os fenômenos comunicacionais devem ser compreendidos, interpretados, em vez de explicados”.

Assim, apontamos um primeiro aspecto nessa possível aliança entre comunicação e hermenêutica, em específico o sentido da palavra

comunicação, sem contudo ter a intenção de explorar aqui, mas apenas lembrando o que diz Muniz Sodré (2014, p.10), “enquanto síntese nominal de uma variedade de práticas contemporâneas que se estendem desde as trocas intersubjetivas de palavras até a transmissão tecnologicamente avançada de sinais e mensagens”. Ou em Vizer (2011, p. 11) com a compreensão da comunicação “nas diferentes esferas ou domínios ontológicos da vida social, domínios que vão desde o físico-natural e o cultural até o da tecnologia, o da subjetividade e o da transcendência”. Para este autor, o que está em jogo na comunicação “é a construção do sentido da vida social, as “relações de sentido”, construídas na vida cotidiana das pessoas, nos relatos do que se serve para reconhecer-se a si mesmo, na conversação dos costumes com os meios de massa” (VIZER, 2011, p. 13, grifo do autor).

Por isso, não como uma conceituação fechada, mas aberta à interpretação, parte-se da perspectiva de que a comunicação é um processo complexo, em que estão envolvidos na relação o individual e o social, e isso jamais se realiza em algo simples. Por vezes, a comunicação se configura como problemática e tensionadora, uma vez que pressupõe envolvimento, partilha e dimensão simbólica. E como nos diz Sodré (2014, p. 15), a comunicação significa em sua radicalidade, “o fazer organizativo das mediações imprescindíveis ao comum humano, a resolução aproximativa das diferenças pertinentes em formas simbólicas”. Ou seja, [...] a *actio communis* é um a priori, é a dimensão simbólica, condição de possibilidade das trocas vitais, entre as quais, naturalmente, o sistema de diferenças e substituições dos signos linguísticos” (SODRÉ, 2014, p. 16). Para o autor, a comunicação deve ser pensada para além dos usos e efeitos. Isto é, deve ser estudada numa perspectiva mais ampla e diferenciada, que seria sua relação com o comum, mas com conexão epistemológica com a hermenêutica filosófica.

Deixamos claro aqui, que não é nossa intenção fazer um tratado conceitual sobre o sentido de comunicação, mas uma visada compreensiva dos elementos envolvidos na relação entre indivíduos, mundo social e interpretação hermenêutica, pensando a comunicação indissociável da experiência humana em sociedade. Em Ricoeur, a comunicação é refletida não como algo dado, mas como ação humana. Ou então, uma filosofia compreensiva da linguagem que possa explicar as múltiplas funções do ato humano de significar e de todas as suas interrelações (RICOEUR, 2019).

Assim, pensamos a comunicação com esses elementos da hermenêutica (BRUZZONE, 2017) intencionando refletir sobre as possibilidades teóricas e metodológicas de análises e investigações. Nosso diálogo está centrado em Paul Ricoeur, com a finalidade de refletir alguns aportes deste filósofo, que tem a preocupação de disponibilidade ao outro, e apresenta, ao mesmo tempo o questionamento e a tensão resultante da necessidade de pensar em conjunto o mesmo e o outro, o universal e o singular, o tempo cosmológico e o íntimo, a narrativa e o referente.

Dosse (2017) chancela a Ricoeur o título de pensador da falibilidade humana e da tragédia na história, tendo em conta: a escuta, o engajamento, o distanciamento. A escuta como atenção ao outro, acolhimento da diferença e da alteridade; o engajamento que não se limita a uma escolha entre opostos, mas busca ser um ponto de vista como o melhor; e o distanciamento entendido não como síntese de um saber absoluto, mas como questionamento e tensão de pensar o mesmo e o outro. Ricoeur faz uma leitura do outro não de forma reducionista ou mecanicista.

Longe das luzes midiáticas e, ao mesmo tempo, sem desprezo pela mídia, a uma boa distância da atualidade, mas sempre respondendo ao atual, ele terá sido um vanguardeiro. Paul Ricoeur é, com efeito, essencialmente um pensador do agir,

desde a tese em que expõe o que pode ser uma filosofia da vontade. Todo seu esforço especulativo terá sido voltado especialmente à ação propriamente humana, de insistir sobre a aptidão que termina sempre a triunfar sobre o trágico na história. [...] ele está sempre inserido em uma lógica síncrona de resposta ao contexto, aplicando-se a si mesmo suas próprias posições dialógicas, passando assim pelo existencialismo, pelo estruturalismo, pela hermenêutica como pela filosofia analítica...para afirmar que a pessoa não é uma coisa e que antes convém pensar sobre o agir humano em suas potencialidades que se recriar um horizonte de expectativa (DOSSE, 2017, p. 9).

A hermenêutica de Ricoeur (2018) propõe um esforço efetivo, para compreendermos a nós mesmos e a realidade em que vivemos, e essa compreensão acontece em um recorte de tempo histórico, sendo necessário analisar o que está dito/ escrito num determinado tempo, numa cultura, numa história. A linguagem sofre influências externas, o que permite que o mesmo discurso assuma diferentes sentidos em diferentes contextos, em virtude à diversidade de interpretações possíveis, diante da subjetividade do autor. Ricoeur define seu trabalho de hermenêutica como a teoria das operações da compreensão na sua ligação com a interpretação dos textos. O entendimento de que o texto é ação se faz no sentido de que, ao ler o texto o leitor atribui-lhe um lugar, e este passe a orientar as suas ações. A proposta de Ricoeur vai da hermenêutica simbólica à hermenêutica do discurso restauradora do sentido.

Lembramos assim, a assertiva de Maldonado (2004, p. 39), quando afirma que é o interpretante que reinterpreta os conteúdos da mensagem com base nos seus desejos e crenças, e o reintenciona no plano comunicativo. Para ele, o limite da incomunicabilidade ou a própria falência da comunicação, torna-se uma ocasião de enriquecimento do significado, uma autêntica experiência de compartilhamento.

Nesta perspectiva, delinear os rascunhos iniciais de um enlace mais possível entre hermenêutica e comunicação, pensando em específico o que nos diz Ricoeur:

As pessoas, efectivamente, falam umas às outras. Mas para uma investigação existencial, a comunicação é um enigma e até mesmo um milagre. Porquê? Porque o estar junto, enquanto condição existencial da possibilidade de qualquer estrutura dialógica do discurso, surge como um modo de ultrapassar ou de superar a solidão fundamental de cada ser humano (RICOEUR, 2019, p. 29-30).

Por solidão, o filósofo entenderá a não transferência da experiência do vivido por uma pessoa para o outro. O que pode ser transferido é a significação da experiência. Ou seja, “a experiência vivida, como vivida, permanece privada, mas o seu sentido, a sua significação, torna-se pública. A comunicação é, deste modo, a superação da radical não comunicabilidade da experiência vivida enquanto vivida” (RICOEUR, 2019, p. 30).

2. PAUL RICOEUR E ALGUNS APONTAMENTOS HERMENÊUTICOS

A hermenêutica nasce como “reflexão teórico-metodológica acerca da prática de interpretação dos textos sagrados, clássicos (literários) e jurídicos (leis)” (DOMINGUES, 2004, p. 345). Em linhas gerais, o termo “hermenêutica” provém do verbo grego *hermeneuein*, com sentido de “interpretar”, e do substantivo *hermeneia*, traduzido por “interpretação”. Podemos dizer que a Hermenêutica é uma palavra que não é comum em português como é o caso da palavra interpretação. Geralmente definimos a hermenêutica como interpretação de texto. A sua etimologia não ajuda muito em sua compreensão uma vez que remete ao deus Hermes encarregado na mitologia grega em transmitir

as vontades dos deuses aos mortais. No entanto, a hermenêutica derivaria do grego, “hermeneuein” e significaria: traduzir ou expressar em voz alta ou interpretar ou explicar. Portanto, o latim nos ajuda a melhor a nos aproximar do significado da hermenêutica como interpretação a partir do termo “interpretatio”.

Assim, a Hermenêutica seria a arte da compreensão, da tradução, da explicação, na medida em que entra em ação quando o sentido de algo é obscuro, mal entendido. Nos gregos, a hermenêutica pode ser compreendida na perspectiva do dizer (função de anunciação), do explicar (função de compreensão) e do traduzir (função de mediação) (Palmer, 2018).

Paul Ricoeur é um dos mais importantes representantes da hermenêutica contemporânea e o filósofo do sentido, e incluímos da comunicação, pois reflete elementos presentes nesta última. Seu diálogo é consubstanciado pelo pensamento dos filósofos como Schleiermacher, Dilthey, Heidegger ou Gadamer, entre outros. Como afirma Hilton Jupiassu, no prefácio do livro *Hermenêutica e ideologias* (2013), a obra de Ricoeur é uma das mais ricas e profundas da nossa época, pois faz uma análise rigorosa da vontade humana, com formulação de uma teoria da interpretação do ser. Segundo ele, sua originalidade está em não fazer filosofia a partir de filosofia, mas recriar o pensamento dos outros como de um instrumento. O método utilizado por Ricoeur é o fenomenológico, tentando compreender o que descreve, para descobrir seu sentido. A filosofia Ricoeuriana se revela nos níveis do conhecer, do agir e do sentir. Ou seja:

No plano do conhecer, a primeira característica do objeto é a de aparecer. O homem não cria o real. Ele o recebe como uma presença. Sua percepção se abre ao mundo. Percepção finita. Toda visão é um ponto de vista. O mundo é o horizonte de todo objeto, que só é percebido em parte. Há possibilidade infinitas de captá-lo. Muitos pontos de vista nos escapam.

No entanto, podemos dizê-los: pela linguagem, falamos das fisionomias ocultas e não percebidas das coisas. Falamos delas em sua ausência. Neste sentido, a palavra transcende todos os pontos de vista. A realidade não se reduz ao que pode ser visto. Identifica-se também ao que pode ser dito. Há uma síntese do visto e do dito numa filosofia do discurso, mas que só aplica à ordem das coisas. No mundo humano permanece uma dualidade: o dado e o sentido são irredutíveis. O homem não é um dado. Ele se define por ser uma tarefa, uma síntese projetada. Nem por isso se reduz a mera subjetividade. Está vinculado ao mundo exterior mediante seus interesses e seus sentimentos (RICOEUR, 2013, p. 9).

Em Ricoeur (2013), é o símbolo que exprime nossa experiência fundamental e nossa situação no ser. É ele que nos reintroduz no estado nascente da linguagem. O ser se dá ao homem mediante as sequências simbólicas, de tal forma que toda visão do ser, toda existência como relação ao ser, já é uma hermenêutica. A experiência humana não pode ser restrita à uma linguagem primária e espontânea. Ela precisa chegar a uma interpretação criadora de sentido, a essa atitude filosófica do compreender.

Para tanto, Ricoeur vai elaborar uma filosofia da linguagem com a finalidade de elucidar as múltiplas funções do significar humano. Sua hermenêutica visa a decifração dos comportamentos simbólicos humanos, com a intencionalidade de decifrar o sentido oculto no sentido aparente. Ao mesmo tempo, sua hermenêutica constitui o percurso metodológico que permite compreender o ser humano, a sua existência e as relações com o mundo. Ela, hermenêutica, não só interpreta a linguagem, os símbolos, os discursos e os textos, mas recria em ato a pluralidade de sentidos.

A hermenêutica de Ricoeur tem início com o livro *A Simbólica do mal* (2017), com a filosofia da práxis ética e política do ser humano. Ou seja, reflete os mitos no discurso filosófico, apontando um duplo resultado: os mitos como elaborações secundárias que

remetem para uma linguagem fundamental, a da confissão; e a esta linguagem da confissão que fala da falta como simbólica, que requer uma interpretação e se constitui como uma hermenêutica. Para Ricoeur (2017), os símbolos “dão o que pensar”, isto é, que não só podemos interrogá-los tendo em vista o sentido que se esconde por trás deles, como podemos nos servir deles para levar mais longe a reflexão. Ou seja, de um lado, o sentido é dado àquilo que dá acesso à dimensão simbólica; e, de outro lado, o que se é dado é pensar. Sua hermenêutica busca decifrar essa ambivalência dos símbolos, em que há um sentido primeiro, literal, e por meio deste se enxerta uma segunda intencionalidade que não é acessível senão pelo primeiro sentido. Ou como revela Gomes (2018, p. 37),

[...] numa primeira fase, a hermenêutica reduz-se à descoberta da estrutura comum a todo o símbolo para, progressivamente, se abrir ao conflito de interpretações rivais. Com efeito, aparece sempre, como cenário, uma ontologia da compreensão do ser humano, da sua presença na vida e na história e das suas múltiplas relações com os outros, tanto no presente como no passado histórico, configurado por uma diversidade de representações, de discursos significantes e dos símbolos das culturas humanas.

O que Ricoeur deseja nessa fase, mais do que arbitrar um conflito de interpretações rivais, é a superação desse conflito por intermédio da substituição de uma hermenêutica redutora por uma hermenêutica restauradora do sentido. O símbolo não é mais concebido como de sentido único, mas é suscetível de interpretações, enquanto refiguração textual e narrativa da experiência humana, da ação e do mundo. Seu interesse inicial pela hermenêutica é uma tentativa de superação de uma fenomenologia que visava a univocidade e a transparência do discurso, sem perceber a importância dos discursos de duplo sentido

e a linguagem codificada utilizada pelos indivíduos para dizer suas experiências e buscar sentido para a realidade.

No livro “Conflito das interpretações: ensaios de Hermenêutica” (1969;1988), Ricoeur vai além de Heidegger e Gadamer, quando articula a verdade como desvelamento, a escuta do ser ou ontologia da compreensão (o originário), por um lado, e por outro, com a exigência desmistificadora, o método crítico e rigoroso das ciências exegéticas e das disciplinas da suspeita, resultando do caráter circular da compreensão e nossa pertença ao mundo que é, desde sempre, simbolicamente mediatizada. “A realidade constitui-se simbolicamente na plurivocidade; e entre nós e o mundo, entre nós e nós mesmos, coloca-se sempre a qualidade interpretativa dos símbolos que marcam o nosso enraizamento, a nossa pertença ao mundo, a uma cultura e a uma tradição” (Ricoeur, 1988, p. III). O autor nos convoca a compreender o mundo plural dos signos que manifestam o esforço humano para existir e o desejo de ser no mundo. Aquilo que sou não pode ser apreendido pela intuição imediata, mas somente pela mediação das obras da cultura.

Ainda neste livro é possível encontrar a discussão sobre o seu círculo hermenêutico que se caracterizaria pelo conflito entre duas interpretações opostas, complementares e irredutíveis: o discurso arqueológico e o discurso teleológico. A primeira, segundo Gomes (2012, p. 29), leva em conta a dialética entre o passado e o presente, procurando as causas, as origens, as necessidades que determinam os contextos; e a segunda, teleológica reflete a dialética entre o presente e o futuro, “buscando viver o novo e entender a finalidade do experimentado, o sentido dos acontecimentos, simulando todas as possibilidades alternativas contidas em cada situação”.

Em síntese, a função da hermenêutica em Ricoeur é desvelar e revelar os sentidos do mundo humano, em que, segundo Gomes,

O discurso é um acontecimento da linguagem, um complexo de símbolos que escondem, dentro de si, mistérios que precisam ser desvelados. Essa é a função da hermenêutica: desvelando e revelando os sentidos do mundo humano presentes, muitas vezes, de um modo latente, na linguagem, no discurso e nos símbolos que os constituem, considerando que os símbolos são expressões de duplo sentido e que manifestam as múltiplas relações do ser humano consigo próprio, com os outros e com o mundo (GOMES, 2018, p. 37).

Identifica-se duas concepções de hermenêutica: a primeira, como interpretação dos símbolos religiosos; a segunda, como interpretação dos textos escritos. E posteriormente, teremos uma hermenêutica da ação. Mas Ricoeur vai reavaliar suas discussões, principalmente com relação ao sentido de símbolo, fazendo uma correlação com a teoria da metáfora (livro *A metáfora viva*, 2015), com objetivo de entender a trajetória que vai da palavra à frase e, por consequência, ao discurso. Lembra Ricoeur, que a retórica sempre tomou a palavra como unidade de referência. Nesse sentido, a metáfora é o deslocamento e a extensão do sentido das palavras. Ou seja, ao se passar da frase ao discurso deixa-se o nível semântico e se chega ao nível hermenêutico. Metáfora será o poder de redescrever a realidade, segundo uma pluralidade de modos de discurso que vão da poesia à filosofia (Ricoeur, 2015, p. 9-10).

Em seu livro “Teoria da Interpretação: o discurso e o excesso de significação” (2019), Ricoeur aprofunda seu projeto hermenêutico, ao apontar uma filosofia da linguagem, pensando o texto numa teoria sistemática e compreensiva, e reflete a linguagem humana e os diversos atos humanos de significar e as interrelações. Nesse livro, emergem as categorias centrais de seu projeto, quais sejam: noção de texto, discurso como acontecimento, mundo da obra, distanciamento e aproximação. Emerge ainda em suas reflexões, o conflito aparente

entre a explicação e compreensão, mas que é superado quando o autor afirma que essas duas atitudes se relacionam dialeticamente entre si. “Explicar um texto significa, pois, antes de mais considerá-lo a expressão de certas necessidades socioculturais e a resposta a certas perplexidades bem localizadas no espaço e no tempo” (RICOEUR, 2019, p. 126).

Para a nova atitude explicativa, um texto não é primordialmente uma mensagem dirigida a um âmbito específico de leitores e, neste sentido, não é um segmento numa cadeia histórica; na medida em que é um texto, constitui uma espécie de objecto atemporal que, por assim dizer, cortou os seus laços com todo o desenvolvimento histórico. O acesso à escrita implica a superação do processo histórico, a transferência do discurso para uma esfera de idealidade que permite um alargamento indefinido da esfera da comunicação.

Entre o explicar e o compreender, estão envolvidos, com o primeiro, uma operação analítica das formas discursivas, e com o segundo, o compreender, uma operação sintética do conteúdo proposicional do discurso. Logo, compreensão é o entendimento semântico do que as mensagens significam.

A dialética entre explicação e compreensão tem um carácter tanto cognitivo quanto epistemológico. Do ponto de vista cognitivo, ela representa a relação dos interlocutores do discurso com a mensagem (no caso da compreensão) e sua referência (quando se trata da explicação). Enquanto, do ponto de vista epistemológico, a explicação hermenêutica tende à objetividade científica e à relação com o meio ambiente, enquanto a compreensão tende mais para intersubjetividade cultural (GOMES, 2012, p. 29).

Nessa perspectiva, Ricoeur se apropria da fusão de horizonte de Gadamer (1997), em que o mundo do horizonte do leitor funde-se com o horizonte do mundo do escritor. Assim, a idealidade do texto é o vínculo mediador neste processo de fusão de horizontes. Ou seja, “o sentido de um texto está aberto a quem quer que possa ler” (RICOEUR, 2019, p.130).

A partir de seu projeto hermenêutico, Ricoeur reflete a compreensão ontológica da comunicação. Segundo ele,

Da primeira vez, a compreensão será uma captação ingênua do sentido do texto enquanto todo. Da segunda, será um modo sofisticado de compreensão apoiada em um procedimento explicativo. No princípio, a compreensão é uma conjectura. [...] A explicação surgirá, pois, como a mediação entre dois estádios da compreensão. Se se isolar deste processo concreto, é apenas uma simples abstração, um artefato da metodologia (RICOEUR, 2019, p.105-106).

Segundo Ricoeur (2019, p. 106), entre o texto e o leitor estabelece-se uma relação assimétrica na qual apenas um dos parceiros fala pelos dois. Por isso, compreender não é apenas repetir o evento do discurso num evento semelhante, mas gerar um novo acontecimento, que começa com o texto em que o evento inicial tomou forma.

Em oposição a uma hermenêutica romântica, adverte Ricoeur, devemos conjecturar o sentido do texto porque a intenção do autor fica para além do nosso alcance. Ou seja,

[...] existe um problema da interpretação, não tanto por causa da incomunicabilidade da experiência psíquica do autor, mas por causa da natureza da interação verbal do texto. A superação da intenção pelo sentido significa precisamente que a compreensão tem lugar num espaço não psicológico

e aproximadamente semântico, que o texto revelou ao separar-se da intenção mental do seu autor (RICOEUR, 2019, p. 107).

Ricoeur afirma que a experiência é a condição ontológica de referência, refletida na linguagem como um postulado que não tem justificação imanente. Ou seja, pressupomos a existência de coisas singulares que identificamos. “Pressupomos que algo deve existir para que algo possa identificar” (RICOEUR, 2019, p. 36). Assim, a exteriorização é a contrapartida de um movimento prévio e originário, que começa na experiência do ser-no-mundo e avança desde a condição ontológica para a sua expressão na linguagem.

Nesta perspectiva, o ser-no-mundo é a base da teoria hermenêutica de Ricoeur. Esse ser lançado no mundo e que nele se orienta, uma vez que, (...) O que se deve, de fato, interpretar num texto é uma proposta de mundo, de um mundo tal que eu possa habitar e nele projetar um dos meus possíveis mais próprios” (RICOEUR, 1989, p. 121-122). Para o autor, esclarecer a existência é elucidar o seu sentido. Sua hermenêutica, articula-se com diversas formas de compreensão (do estruturalismo à fenomenologia), mais com menos inspiração pelo modelo linguístico e mais na linha do pensamento reflexivo, de uma retomada de sentido.

3. HERMENÊUTICA E EXPERIÊNCIA

O que é experienciado por uma pessoa não se pode transferir totalmente como tal e tal experiência para mais ninguém. A minha experiência não pode tornar-se diretamente vossa experiência. Um acontecimento que pertence a uma corrente de consciência não pode transferir-se como tal para outra corrente de consciência (RICOEUR, 2019, p. 30).

Partimos do entendimento que o exercício hermenêutico é essencial na compreensão e interpretação da realidade social. Ou, das relações comunicativas, principalmente

[...] do novo sentido da realidade construído pelos *media* e não mais na interpretação baseada nos moldes modernos e tecnocientíficos. A pós-modernidade é marcada pela pluralidade, instabilidade e o desgaste do princípio de realidade. O conceito de interpretação se tangibiliza na própria experiência do mundo (GOMES, 2015, p. 47).

Richard Palmer em seu livro clássico *Hermenêutica*, primeira edição em 1969, levanta algumas importantes teses sobre a experiência hermenêutica, entre elas: a necessidade de sua compreensão dentro de um contexto histórico; sua perspectiva linguística, isto é, a linguagem não como um instrumento de uma consciência manipuladora, mas como um meio pelo qual um mundo se coloca face a nós e dentro de nós; ela dialética, pois a experiência concebida não como consciência que percebe objetos, mas como compreensão que encontra uma negatividade que alarga e ilumina a autocompreensão; sua ontologia tanto da compreensão quanto da linguagem que revelam o ser das coisas; como um evento linguístico, uma vez que não se dá como “mero saber conceptual, o encontro com o ser de uma obra não é estático nem ideacional, não se processa fora do tempo e da temporalidade” (PALMER, 2018, p. 324); é objetiva no sentido que não pretende uma verdade científica mas uma objetividade histórica, ou seja, segundo Palmer (2018, p. 325) o “termo adequado para designar a relação do homem com a linguagem, com a história e o mundo não é que os “usa” mas sim que “participa” neles; não moldamos a linguagem, a história ou o nosso “mundo” de um modo pessoal; adaptamos a eles a nossa atividade linguística”. Assim, a linguagem não é um instrumento mas o modo como o ser aparece. “Quando

queremos transmitir o ser de uma situação, não imaginamos uma linguagem que se lhe adapte mas antes encontramos a linguagem adequada à situação” (PALMER, 2018, p. 323-324-325).

Desse modo, afirmará Palmer, o fundamento da objetividade não está na subjetividade daquele que fala mas na realidade que se exprime na e pela linguagem; a experiência hermenêutica deve ser conduzida pelo texto, uma vez que a tarefa da interpretação, não identificada essencialmente como análise, mas como compreensão, pois é uma criação nova, uma nova revelação do ser; a experiência hermenêutica compreendido o que é dito à luz do presente. Toda interpretação verdadeira implica uma aplicação ao presente; a interpretação leva a construção de uma ponte que une a distância histórica entre o nosso horizonte e o horizonte do texto; a experiência hermenêutica implica a revelação da verdade, ou seja, é a emergência dinâmica do ser à luz da sua manifestação. A verdade é o que acontece.

Nessa perspectiva, retornamos a Ricoeur e sua discussão sobre a dialética entre o evento e significação, que preconiza a possibilidade de abertura ao outro. Isto é, toma o evento não apenas como experiência enquanto expressa e comunicada, mas também a própria troca intersubjetiva, o acontecer do diálogo. O diálogo, para ele, “é um evento que liga dois eventos, o do locutor e do ouvinte” (RICOEUR, 2019, p.30). E a função do dialogo é iniciar a filtragem do contexto. O contextual é o diálogo, e este sentido de contextual reduz o campo do mal entendido, conseguindo, em parte, superar a não comunicabilidade da experiência. E a linguagem é o processo pelo qual a experiência privada se faz pública, pois é a exteriorização. “A exteriorização e a comunicabilidade são uma só coisa, porque nada mais são do que a elevação de uma parte da nossa vida ao *logos* do discurso. De qualquer modo, a solidão da vida é aí iluminada por um momento pela luz comum do discurso (RICOEUR, 2019, p. 34).

4. O NARRAR E O PENSAR COM

A narrativa possibilita a compreensão de nós mesmos numa dimensão temporal, isto é, histórica, mas, mais que isso, permite a compreensão de nós próprios na nossa historicidade.

Na trilogia Tempo e Narrativa (Temps et Récit, 1994, 1995, 1997)), volumes 1, 2 e 3, Ricoeur vai refletir os estudos sobre a narrativa e as mudanças no seu percurso hermenêutico, indo da hermenêutica dos símbolos para a hermenêutica dos textos e desta para a hermenêutica da ação. Nessas obras busca um melhor estudo das estruturas narrativas para compreender o regime de historicidade, sob a condição de não confundir em uma distinção ontológica os discursos de ordem histórica e de ordem ficcional. Ricoeur propõe pensar as condições de compreensão do tempo propriamente humano. Ou seja, em suas reflexões o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e a narrativa alcança a sua significação plena quando se torna condição da existência temporal.

No volume 1 o problema principal enfrentado pelo autor é a questão da temporalidade, em que tenta conciliar as aporias entre o tempo do “mundo” e o tempo da “alma”, diálogo entre Aristóteles e Agostinho. Se Agostinho tenta conjugar presente, passado e futuro, a temporalidade produz uma discordância do fluxo temporal, a narrativa ou *muthos*, em Aristóteles, produz uma espécie de concordância discordante, em que o enredo cria uma relação de começo, meio e fim que não se observa no plano do tempo cosmológico (Aristóteles) ou no tempo da alma (Agostinho).

Assim, com a narrativa é possível ordenar o discordante, de homogeneizar o heterogêneo, oferecendo a possibilidade de configuração e reconfiguração criadora de acontecimentos dispersos num todo coerente, numa história; e apenas deste modo o tempo humano se

torna possível – tempo que se desvenda no ponto de ruptura e de sutura entre o tempo cósmico e o tempo vivido.

No entanto, Ricoeur (2010) nos adverte que o mundo é organizado pelo homem a partir de narrativas. O homem vive narrando, ou seja, organiza o caos cósmico através da narrativa; transforma o complexo e inatingível legível e entendível narrando, portanto, atribuindo o sentido de acordo com o contexto espaciotemporal no qual encontra-se inserido. Para tanto, Ricoeur trabalha com o sentido de mimese ou tríplice mimese: a mimese I corresponderia ao mundo pré-figurado, existente ou “já dado” (linguagens, valores culturais) a que o sujeito recorre quando configura um texto (mimese II) que ao ser partilhado é reconfigurado e interpretado pelo leitor, momento que ele denomina mimese III. Neste processo, há o encontro do “mundo do texto” com o “mundo do leitor”. A partir das mimeses, percebemos que o sentido das coisas se deixa extrair na mediação entre o mundo intersubjetivo e o mundo objetivo feita pelo mundo subjetivo. Ou seja, da mediação entre o mundo preconfigurado e reconfigurado feita pelo mundo configurado, portanto, da poesis em que a questão essencial não é mais a procura da verdade ou erro, da mentira ou da falsidade, mas sim, da ilusão preste a ser interpretada. Isto é, compreendida e explicada.

5. PERSPECTIVAS PROMISSORAS

Esta discussão não é o fim, mas apontamentos iniciais para uma provocação de se pensar a comunicação dentro de uma visada teórica e metodológica da hermenêutica. Comunicação em sua dinamicidade enquanto ação humana no mundo. Ricoeur nos convida a refletir e pensar as relações entre os indivíduos e o mundo.

Na hermenêutica de Paul Ricoeur, diferente da linguística, não há fechamento no universo dos signos, mas abertura para a experiência

vivida, para o ser. Ou seja, a circularidade de sua interpretação aponta-nos a necessidade da comunicação e do diálogo inter-humano como condição da progressiva emancipação do sujeito face a determinismos e dependências. Seu projeto reflexivo tem um caráter ético que revela a importância do compromisso pessoal e da responsabilidade coletiva na ação; na criação de um mundo que possamos habitar e de um sentido aceitável para a existência.

Para tanto, faz o exercício da interpretação, com a intenção de superar as distâncias e as diferenças culturais, possibilitando o encontro do leitor/intérprete com o texto que se lhe tornou estranho, e incorporando o seu sentido na compreensão do indivíduo sobre si mesmo, através da necessária mediação do próprio texto. A interpretação leva, assim, ao conhecimento indireto da nossa existência, pois o texto é interpretado para compreender a existência que o próprio texto expressa e fixa.

Para Ricoeur, a hermenêutica se dá no sentido de mediação entre explicação e compreensão. Com o primeiro, teríamos a explicação a partir do estruturalismo, mas com efeito, a tarefa do compreender é a de elevar ao nível do discurso aquilo que, inicialmente, se dá como estrutura. “Contudo, devemos ir tão longe quanto possível, no caminho da objetivação, até o ponto em que a análise estrutural revela a semântica profunda de um texto (que pode ser escrito ou não), antes de pretender “compreender” o texto a partir da “coisa” que dele nos fala (RICOEUR, 2013, p. 149).

REFERÊNCIAS

BRUZZONE, Andrés. Filosofia da comunicação: estudos para uma hermenêutica da comunicação. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2017. 257 f.

DOMINGUES, Ivan. **Epistemologia das ciências humanas**. Tomo 1: Positivismo e hermenêutica. São Paulo: Loyola, 2004.

DOSSE, François. **Paul Ricoeur**: um filósofo em seu século. Tradução Eduardo Lessa Peixoto de Azevedo. – Rio de Janeiro: FGV Editora, 2017.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método**; tradução de Flávio Paulo Meurer. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1997

GOMES, Marcelo Bolshaw. Hermenêutica e os erros de interpretação. **Revista Vivência**, Natal, UFRN, v.12, jul/dez. 1998, p.05-18.

_____. Hermenêutica e Comunicação: apontamentos para uma teoria narrativa da mídia. **Revista Comunicação Midiática**, v.7, n.2, p.26-46, maio/ago. 2012.

GOMES, Manoel Tavares. Paul Ricoeur e um novo conceito de interpretação: da hermenêutica dos símbolos à hermenêutica do discurso. **Ekstasis**: revista de hermenêutica e fenomenologia. V.7, N.1, p. 34-55, 2018.

LAUXEN, Roberto Roque. Os cem anos de nascimento de Paul Ricoeur: uma biografia intelectual. **Revista Páginas de Filosofia**, v. 7, n. 1, p.1-25, jan./jun. 2015.

MATHEUS, Letícia Cantareli. Uma proposta hermenêutica para a Comunicação e a metáfora da Rádio Sucupira. **Revista Famecos**. Porto Alegre, v. 21, n. 1, pp. 123-147, janeiro-abril 2014.

PALMER, Richard. **Hermenêutica**. Tradução: Maria Luísa Ribeiro Ferreira. Lisboa – Portugal. Edições 70, 2018.

RICOEUR, Paul. **Da interpretação**: ensaio sobre Freud (1965). Rio de Janeiro: Imago. 1977.

_____. **O Conflito das Interpretações, ensaios de hermenêutica**. Ensaios de hermenêutica I (1969). Lisboa: Rés Editora, 1988.

_____. **Teoria da interpretação**: o discurso e o excesso da significação. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1999.

_____. Tempo e Narrativa – tomos I, II e III. Tradução de Constança Marcondes Cezar; Marina Appenzeller; Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1994; 1995; 1997.

_____. **Tempo e Narrativa**. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. **Hermenêutica e ideologias**. Tradução Hilton Japiassu. 3. Ed. – Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. **Si mesmo como um outro**. Tradução de Ivone C. Benedetti. 1. Ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

_____. **A simbólica do mal.** Tradução Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. (Biblioteca de filosofia contemporânea; 45). Lisboa – Portugal, Edições 70, 2017.

_____. **O discurso da ação.** tradução Artur Morão. Lisboa-Portugal, Edições 70, 2018.

_____. **A Metáfora Viva.** Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2019.

SODRÉ, Muniz. **A ciência do Comum:** notas para o método comunicacional. – Petrópolis – Rio de Janeiro. Editora Vozes, 2014.

VIZER, Eduardo Andrés. **A trama (in)visível da vida social:** comunicação, sentido e realidade. – Porto Alegre: Sulina, 2011.

Análise compreensiva da narrativa jornalística: apontamentos metodológicos

Nathan Nguangu Kabuenge

I. DO TEXTO COMO CENTRO DA INTERPRETAÇÃO PARA A COMPREENSÃO DE SI

No mundo onde tudo se define a partir do “tempo real”, isto é, pela velocidade das coisas, talvez o fazer jornalístico, a partir da sua autoridade narrativa se configure como alternativa interpretativa da “realidade” cotidiana, portanto, de dar sentidos aos acontecimentos que significam e orientam o agir humano na contemporaneidade.

Cotidianamente os jornalistas constroem mundos dizendo o que se deve ou não ver, sentir, tocar e ouvir nas suas narrativas. Ou seja, as narrativas jornalísticas significam o mundo contemporâneo e em certa medida, tentam agenciar o agir humano. Este agenciamento não é uma ficção como demonstra a vida contemporânea na qual, quase tudo depende da mídia, viagens, transferências bancárias, controle aéreo, pesquisas acadêmicas, a política, a religião, entre outras estruturas sociais que fazem da vida um acontecer.

Entretanto, sabe-se, quem narra, tem intenção já que as narrativas são produções mentais. Assim, as narrativas jornalísticas, como para todas as narrativas, visam causar certos efeitos de sentido. Neste

sentido, quando o jornalista elabora a sua narrativa acerca de um acontecimento e sabendo da necessidade de um consumo desfreado de notícias na atualidade, sempre tenta agenciar um determinado agir na sociedade. Foi a partir desta tentativa que as ciências sociais em geral, sempre consideraram a mídia como instrumento de manipulação e dominação capitalista da “massa”.

Tal consideração, pensa-se, parece ser a mesma presente no objetivo de Motta (2013), quando busca saber a “cultura pré-jornalística”, portanto, de intenções de jornalistas a partir das quais, eles constroem suas narrativas. Ou seja, parece que o autor suspeita da veracidade dos acontecimentos reportados pelos jornalistas. Se “verdade” é, nesta suspeição, adequação no sentido cartesiano, Motta tem razão de suspeitar dos jornalistas e buscar entender as intenções contidas nas suas metanarrativas. Contudo, se “verdade” é entendida como “desocultação” (HEIDEGGER, 2012), a suspeição do Motta e em certa medida, da teoria crítica da mídia não se justificariam já que a importância não é mais a comprovação da “verdade”, mas sim, de considerar que as produções narrativas dos jornalistas, nas suas essências, tendem a dizer alguma coisa a partir do qual pode-se agir compreensivamente. Assim, o foco não seria mais a interpretação do texto, mas sim, partindo dela, busca-se a compreensão do mundo circundante, do outro e de si. Uma compreensão que leva a um agir que visa a mudança da ação humana através do pensar, sentir e agir.

É a partir deste agir, que parece não ser contemplado na “análise pragmática da narrativa jornalística” que motivou a busca de uma “análise compreensiva” que não visa somente a interpretação do texto, pois, como visto acima, nesta análise, embora parte também da interpretação do texto, buscamos a compreensão do outro, do mundo e de si, com o objetivo de entender as mudanças do o agir humano.

Contudo, dizer desta forma, implica dizer que a “análise compreensiva da narrativa jornalística” segue em geral, ao desdobramento da

mímesis proposta por Ricoeur, sem deixar de lado, os procedimentos de análise proposto por Motta (2013), procedimentos que veremos mais para frente e que entendo como procedimentos operacionais de análise. Procedimento que, de uma forma sistematizada, possibilita construir uma história com início, meio e fim (KABUENGE, 2019).

A importação da sistematização de Motta está no fato de primeiro, em certa medida, adaptar a teoria narrativa de Ricoeur para o campo da comunicação e segundo, possibilitar a operacionalização analítica das narrativas jornalísticas que, de natureza, são aparentemente isoladas, aparecem como unidades autônomas sem relação entre elas. No entanto, a *démarche* de Motta só leva a determinar sistematicamente os elementos constitutivos da estrutura da narrativa, determinar qual a ação principal narrada, quem é o ator de tal ação, onde e quando se desenrola a ação. Se em certa medida, o procedimento de Motta toca a questão de apropriação, ele parece não dar muita importância sobre esta problemática que, em Ricoeur, completa o desdobramento da sua *mimesis* em três, *mimesis* I (mundo da ética e valores); da *mimesis* II (mundo da criação) e a *mimesis* III (mundo de apropriação), com a “operação de configuração constitutiva da composição da intriga resulta de sua posição intermediária entre as duas operações [...] *mimesis* I e *mimesis* III e que constituem o antes e o depois de *mimesis* II” (RICOEUR, 2010a, p. 94).

Assim, virtualmente, Motta parece, ao colocar a questão da interpretação do texto no centre da sua análise, não seguir o trajeto percorrido na teoria narrativa de Ricoeur (2010a, 2010b), que vai do mundo prefigurado, passando para o mundo configurado até chegar ao mundo reconfigurado. Um trajeto que parte da interpretação do texto para chegar ao agir visando a compreensão da mudança de ações humanas.

A seguir, de uma forma resumida, propõe-se a compreensão de texto e de sua importância para a teoria de compreensão em Ricoeur

antes de propor a “análise compreensiva da narrativa jornalística”. Dito isto, vale informar, desde já, que se entende o texto aqui como “outro” que se desvela por meio da leitura e possibilita o descobrimento da alteridade, portanto, do sentido de “ser no mundo”. É assim, que o Outro enquanto texto, desvenda o si-mesmo ao Eu. Um desvelamento que se possibilita através da troca de experiência entre o texto e seu leitor que se apropria do texto para transformar ou entender a sua realidade vivida. Neste sentido, na interpretação do texto, alcança-se o entendimento de si que leva à mudança do agir.

2. TEXTO COMO O OUTRO QUE SE DESVELA NA LEITURA

Assim, para Ricoeur (2010a, p. 94), a “ciência do texto pode ser estabelecida com base tão-só na abstração de *mimesis* II, se pode considerar apenas as leis internas da obra literária, sem levar em conta o antes e o depois do texto”. No entanto, a hermenêutica deve reconstruir, em certa medida, a totalidade das operações através das quais uma obra se torna capaz de se afastar, do fundo opaco do sofrer, viver e agir.

Neste sentido, a hermenêutica deve se focar em reconstruir, em sua totalidade, o arco das operações através das quais a experiência prática se dá aos autores, a si mesma e aos leitores, sem limitar-se na mediação da *mimesis* II, entre as duas outras. “A questão é, portanto, o processo concreto pelo qual a configuração textual faz mediação entre a prefiguração do campo prático e sua refiguração pela recepção da obra. Corolariamente” (RICOEUR, 2010a, p. 94), fazendo com que, no final da análise, perceba-se que o receptor ou leitor do texto (narrativa), revele-se como operador que, através do seu ato de leitura, “assume a unidade do percurso de *mimesis* I a *mimesis* III através de *mimesis* II” (Idem, 2010a, p. 95). Contudo, como pode-se

ver, a mediação entre a prefiguração e a refiguração leva à tessitura da intriga que se pretende compreender já que se busca uma análise compreensiva da narrativa.

A importância do texto aqui, é que, através da sua compreensão como outro, estabelece-se uma distância procedimental que toda démarche metodológica exige. Entretanto, vale dizer, tal distância, portanto, não é somente,

[...] um facto, um dado, o efectivo hiato espacial e temporal entre nós e o aparecimento de tal e tal obra de arte ou de discurso. É um traço dialético, o princípio de uma luta entre a alteridade, que transforma toda a distância espacial e temporal em alienação cultural, e a ipseidade, pela qual toda a compreensão visa a extensão da autocompreensão (RICOEUR, [1976], p. 55).

Contudo, para que o texto seja um dispositivo produtor do distanciamento, Ricoeur, propõe que a noção do texto se articule entre temas a seguir: a efetuação da linguagem como discurso; a relação da fala com a escrita no discurso e nas obras do discurso; a obra de discurso como mediação da compreensão de si; a efetuação do discurso como obra estruturada; e por fim, o discurso e a obra do discurso como mediação da compreensão de si. Não é nossa pretensão dissecar sistematicamente todos esses temas, mas extrair ideias que nos possibilitem deslocar “do problema do texto em direção ao do mundo que ele abre. [Um deslocar que deve considerar que] a questão da compreensão de si [é o] fator terminal, e não [...] fator introdutório” (Idem, 2013, p. 53). No entanto, pode-se, ilustrativamente, destacar algo sobre “a efetuação da linguagem como discurso”, portanto, do discurso como “evento da linguagem” (Idem, [1976], p. 20).

O autor, entende a linguagem como “o processo pelo qual a experiência privada se faz pública [isto é, a linguagem se configura

como] exteriorização graças à qual uma impressão é transcendida e se torna uma expressão” (Ricoeur, [1976], p. 30). O discurso, seria então, um traço primitivo de distanciamento por dar-se como evento e através da significação, portanto, o sentido⁹, exterioriza-se na obra. Segundo o autor, significação e evento são elementos constitutivos do discurso como obra (Idem, 2013, 1990, [1976]).

Significar é geralmente “o que o falante quer dizer, isto é, o que intenta dizer e o que a frase denota [...] o evento é alguém falando” (RICOEUR, [1976], p. 24), em outras palavras, “o evento consiste no fato de alguém falar, de alguém se exprimir tomando a palavra” (Idem, 2013, p. 54). Assim, o “discurso é sempre discurso a respeito de algo: refere-se a um mundo que se pretende descrever, exprimir ou representar” (Idem, 2013, p. 54). Assim, para o autor, o discurso é autorreferencial (Idem, 2013, 1990, [1976]). Uma autorreferencialidade que se realiza mediante, por exemplo, os pronomes pessoais que para o autor, “não têm significado objetivo” (Idem, [1976], p. 35). Os advérbios de espaço e de tempo, os demonstrativos, os tempos do verbo, entre outros procedimentos gramaticais ou “conectores”.

Contudo, como o discurso sempre é endereçado a alguém, ele se constitui como estrutura primordial do diálogo. O que possibilita uma abertura para os estudos de comunicação quando o discurso presentifica o outro que pode ser presente ou não no ato de fala, ou quando possibilita uma relação dialogal ou um estar junto com, entretanto, vale destacar que, este “estar junto com” não necessariamente aconteça no contexto de uma copresença, ou seja, no aqui e agora. Assim, para Ricoeur,

[Este] estar junto, enquanto condição existencial da possibilidade de qualquer estrutura dialógica do discurso, surge como um modo de ultrapassar ou de superar a solidão fundamental

9 Ricoeur ([1976]) toma os dois conceitos como sinônimo na sua teoria de interpretação. Aqui também utilizamos os dois como sinônimos.

de cada ser humano. Por solidão não quero indicar o facto de, muitas vezes, nos sentimos isolados como numa multidão, ou de vivermos e morrermos sós, mas, num sentido mais radical, de que o que é experienciado por uma pessoa não se pode transferir totalmente como tal e tal experiência para mais ninguém. A minha experiência não pode tornar-se directamente a vossa experiência [...] e, no entanto, algo se passa de mim para vocês, algo se transfere de uma esfera de vida para outra. Este algo não é a experiência enquanto experienciada, mas a sua significação. Eis o milagre. A experiência experienciada, como vivida, permanece privada, mas o seu sentido, a sua significação torna-se pública. A comunicação é, deste modo, a superação da radical não comunicabilidade da experiência vivida enquanto vivida (RICOEUR, [1976], p. 27-28).

Aqui, pensa-se que a comunicação se configura como um ato responsivo e responsável, já que se deve responder ao ato da fala que o Tu endereça ao Eu. E juntos, Eu-Tu, tornam-se responsáveis pelos atos cometidos perante o outro e o universo.

Voltando sobre o sentido e evento, elementos constitutivos do discurso e ambos constituem uma dialética. “Se todo discurso é efetuado como evento, todo discurso é compreensão como significação”, dirá Ricoeur (2013, p. 55). Nessa dialética, a significação e o evento articulam-se um sobre o outro, constituindo assim, todo o problema hermenêutico, que exige que o discurso, ao entrar no processo da compreensão, ultrapasse-se como evento no sentido ou significação. Ultrapassagem que, para Ricoeur, revela entre outras coisas, a intencionalidade da linguagem. Ou, que possibilita o distanciamento do dizer no dito que se cristaliza no ato do dizer, naquilo que se faz ao dizer e naquilo que se faz pelo fato de falar.

Deste fato, a dialética de significação e de evento, portanto, dialética da significação do discurso traduz que “significar é o que o locutor faz, mas é também o que a frase faz” (Ricoeur, [1976], p. 31). No entanto, para o autor, dizer isto, não satisfaz por completo o significado e a estrutura, diga-se, do discurso. Assim, Ricoeur propõe

uma outra dialética, a dialética de sentido e referência que remete ao “que o locutor faz quando aplica as suas palavras à realidade. Isto implica dizer que “o sentido é, [...] atravessado pela intenção de referência do locutor. [Assim] esta dialética diz alguma coisa acerca da relação entre a linguagem e a condição ontológica do ser-no-mundo” (Idem, [1976], p. 32).

Dito isto, cumpre dizer, para a compreensão do texto, não basta apenas “a efetuação da linguagem como discurso”. É necessário que o discurso se efetue como obra estruturada, a partir de estilo individual, da composição e da pertença a um gênero que determinam o discurso como obra (RICOEUR, 2013, 1990), ou seja, discurso como objeto de uma *techné* e *práxis* o que traz uma outra dialética. A dialética do evento e do sentido.

Assim, para o autor, “a noção de obra aparece como uma mediação prática entre a irracionalidade do evento e a racionalidade do sentido” (RICOEUR, [1976], p. 59), já que o evento se configura como a estilização que, dialeticamente entre em relação com a realidade concreta, destacando conflitos ou tendências (Idem, 2013, 1990). Neste sentido, “apreender uma obra como evento é captar a relação entre a situação e o projeto no processo de reestruturação” (Idem, 2013, p. 1990).

Contudo, a efetuação de discurso na obra, enquanto uma característica estrutural da composição e a objetivação do discurso, leva a questionar a oposição mecânica operada entre o explicar e o compreender uma vez que, a objetivação do discurso não coloca em xeque o fato de que o discurso é um conjunto composto de várias frases, em que uma pessoa diz uma coisa à outra sobre algo.

No entanto, pode-se indagar, como seria o compreender e o explicar, logo, a interpretação, no caso em que, o discurso passa da fala à escrita? Pois, para Ricoeur a “passagem da fala à escrita afeta o discurso de vários modos; de uma maneira especial, o funcionamento

da referência fica alterado quando não nos é mais possível mostrar a coisa de que falamos como pertencendo à situação comum aos interlocutores do diálogo” (Idem, 2013, p. 63).

Assim, se a pergunta mereceu ser feita, contudo, ela não se pode trazer o alarmismo, pois, para o autor, a alteração do discurso que tal passagem opera, tem o benefício de libertar a “coisa escrita relativamente à condição dialogal do discurso. O resultado é que a relação entre escrever e ler não é mais um caso particular da relação entre falar e ouvir” (RICOEUR, 2013, p. 63). Deste fato, o distanciamento não se configura como fruto metodológico, isto é, como exterior ao texto, mas sim, como estrutural do fenômeno do texto enquanto escrita e condição *sine qua non* da interpretação (Idem, 2013, 1990). Eis aqui a importância da noção de texto em Ricoeur para este artigo.

Dito isto, vale informar, se a escrita, além do papel de fixação que salva o evento do discurso da destruição, ela, “torna o texto autônomo [...] à intenção do autor. O que o texto significa, não coincide mais com aquilo que o autor quis dizer. Significação verbal [ou] textual, [...] mental [ou] psicológica, são doravante destinos diferentes” (RICOEUR, 1990, p. 53). Para Ricoeur ([1976], p. 37), a autonomia do texto é governada pela dialética do evento e da significação tornada mais explícita pela escrita enquanto “a plena manifestação do discurso”.

Assim, é através da noção da autonomia semântica do texto que se subtrai, “ao horizonte intencional finito de seu autor, [a coisa do texto] ” (RICOEUR, 2013, p. 62). Deste fato, a escrita demonstra a sua importância quando possibilita que o “mundo” do texto ‘exploda’ o mundo do seu autor. Explosão que convoca a não colocar no primeiro plano de interpretação das narrativas jornalísticas, pensa-se, de suas culturas pré- jornalísticas, portanto, de suas intenções já que o texto passa a ter seu mundo diferente do mundo do seu autor.

O “mundo” do texto, entretanto, faz retornar a questão da

alteração da referencialidade do discurso, logo, de sua denotação. Assim, pergunta-se, “o que ocorre com a referência quando o discurso se torna texto?” (RICOEUR, 2013, p. 64). A questão da referencialidade, para Ricoeur, não é uma preocupação para o discurso oral já que, por intermédio da função ostensiva do discurso, ela é resolvida. O que não é o caso para a escrita em que a referencialidade do discurso se altera junto com o ato de mostrar que não existe mais, pois, mesmo que “os indicadores ostensivos e as descrições definidas continuam a identificar entidades singulares, mas aparece um hiato entre a identificação e a mostração” (Idem, [1976], p. 46).

Deste fato, o interpretar seria o “explicitar o tipo de ser-no-mundo manifestado diante do texto” (RICOEUR, 1990, p. 56). Assim, da mesma maneira que “o texto liberta a sua significação da tutela da intenção mental, [ele] liberta também a sua referência dos limites da referência situacional” (Idem, [1976], p. 47) do seu autor. Sendo assim, pode-se dizer, “o que deve ser interpretado, num texto, é uma proposição de mundo, de um mundo tal como posso habitá-lo para nele projetar um de meus possíveis mais próprios” (Idem, 2013, p. 66).

Assim, se o discurso enquanto escrita, altera a referencialidade do discurso, tal alteração, em certa medida, “liberta um poder de referência para aspectos do nosso ser-no-mundo que não se podem dizer de um modo descritivo directo, mas só por alusão, graças aos valores referenciais das expressões metafóricas” (RICOEUR, [1976], p. 48), e acrescenta-se, simbólicas que faz do mundo “o conjunto das referências desvendadas por todo o tipo de texto [que se lê, que se compreende e que se ama]” (Idem, [1976], p. 49).

O “mundo” do texto que se fala aqui, não é para Ricoeur, o mundo da linguagem quotidiana, mas um mundo que opera o distanciamento entre o “real” e si mesmo. Tal distanciamento é o que as obras literárias trazem na forma de se apreender o tal “real” (RICOEUR, 2013, 1990). Neste sentido, “a realidade quotidiana se metamorfoseia

em favor [...] de variações imaginativas que a literatura opera sobre o real” (Idem, 1990, p. 57).

Contudo, a metamorfose da realidade convoca sobre a possibilidade da sua apropriação e esta última, faz da escrita, um problema da hermenêutica que traz consigo, a dialética da distanciação e apropriação. “Apropriar-se é fazer ‘seu’ o que é ‘alheio’” (RICOEUR, [1976], p. 54). No entanto, o fazer “seu” o que é “alheio” traz a problemática de distanciação. Distanciação esta, “não é um fenômeno quantitativo; é a contrapartida dinâmica da necessidade, do nosso interesse e esforço em superar a alienação cultural. O escrever e o ler tomam lugar nesta luta cultural” (Idem, [1976], p. 55). Assim, a leitura se configura como “o *pharmakon*, o ‘remédio’ pelo qual a significação do texto é ‘resgatada’ do estranhamento da distanciação e posta numa nova proximidade [...] que suprime e preserva a distância cultural e inclui a alteridade na ipseidade” (Idem, [1976], p. 55).

Dito isto, traz-se no centro a questão de apropriação e aplicação do texto à vida cotidiana dos seus leitores, a terceira mimesis, que parece ser deixada em segundo plano, na “análise pragmática da narrativa jornalística”. Assim, a aplicação é, primeiro, dialeticamente ligada ao distanciamento produzido pela escrita que, por seu intermédio, não depende mais da “afinidade afetiva” da intenção de um determinado autor. “A apropriação é exatamente o contrário da contemporaneidade e da congenitalidade: é compreensão pela distância, compreensão à distância” (RICOEUR, 2013, p. 67). Segundo, a aplicação é dialeticamente ligada à objetivação produzida pela obra, conforme vimos acima. “Só nós compreendemos pelo grande atalho dos sinais de humanidade depositados nas obras de cultura” (Idem, 2013, p. 68).

A apropriação, em Ricoeur (2013, p. 68), é “o mundo da obra”, em que se apropria com o objetivo de “proposição de mundo. Esta proposição não se encontra atrás do texto, como uma espécie de intenção oculta, mas *diante dele*, como aquilo que a obra desvenda,

descobre, revela”. E tem como consequência, o “compreender-se diante do texto”. Quer dizer, “não se trata de impor ao texto sua própria capacidade finita de compreender, mas de expor-se ao texto e receber dele um “si” mais amplo, que seria a proposição de existência respondendo, da maneira mais apropriada possível, à proposição de mundo” (Idem, 2013, p. 68). O “si” este, recebido do texto, seria produto da “coisa” dele, do texto. Eis aqui outra razão de ir além das proposições de Motta, é o que se advoga neste texto já que o autor, com suspeição, parece ir fora do mundo proposto pelo texto. Ou seja, parece que Motta nos convida a sair do horizonte ou do mundo do texto interpretado para uma análise psicologizante, para não dizer, psicológica do autor do texto.

Deste fato, a apropriação se configura como “conceito para a atualização do sentido enquanto endereçado a alguém. [Uma vez que] o texto dirige-se a quem quer que possa ler” (RICOEUR, [1976], p. 103) e que, ao corresponder com o texto, seu agir modifica-se. Ou seja, a (re)interpretação dos textos sociais determina a nossa maneira de estar com outro e estar para com outro, portanto, a nossa alteridade. Assim, a compreensão torna-se “tanto desapropriação quanto apropriação” (Idem, 2013, p. 69).

Logo, na efetuação do discurso como evento, observa-se, a passagem do compreender-se à significação e o compreender-se mutualmente passa e “funde-se na participação na mesma esfera do sentido” (RICOEUR, [1976], p. 85). Assim, o compreender passa a ser, não “apenas repetir o evento do discurso num evento semelhante, é gerar um novo acontecimento, que começa com o texto em que o evento inicial se objetivou. Para isso, precisa-se considerar o texto “como a expressão de certas necessidades socioculturais e como uma resposta a certas perplexidades bem localizadas no espaço e no tempo” (Idem, [1976], p. 101). O texto se configura como atemporal já que “o texto

se subtraiu ao seu autor e à sua situação, subtraiu-se igualmente ao seu endereçado original” (Idem, [1976], p. 105).

Neste contexto, ao citar Gadamer, Ricoeur ([1976]) dirá que a apropriação acontece na “fusão de horizontes”, fusão entre o horizonte do mundo do leitor e o horizonte do mundo do escritor. E o que se apropria é “o projecto de um mundo, a proposição de um modo do ser no mundo, que o texto desvela diante de si mesmo, mediante as suas referências não ostensivas” (Idem, [1976], p. 106). O interpretar, seria então, o processo de desvelamento de outros modos de ser, portanto, de vida, que possibilita o conhecer-se a si mesma. Eis aqui o cerne da *démarche* metodológica de análise de narrativa que este artigo tenta propor.

Uma *démarche* que parte, como visto, da interpretação do texto para chegar ao entendimento de si na conjecturação do sentido do texto. Conjecturar entendido aqui como a construção do “sentido como o sentido verbal do texto” (RICOEUR, [1976], p. 88). Entretanto, “construir um sentido verbal de um texto é construí-lo como um todo” (Idem, [1976], p. 88). Quer dizer, para entender o texto, precisa-se considera-lo na sua integralidade¹⁰. Assim, a questão da construção do texto ocupa o centro da *démarche* aqui proposta, pois, ao construir um texto, o indivíduo se constrói como singular. O construir-se esta, se configura como a “mais valia” da *démarche* que busca levar ao entendimento de si.

Entretanto, dizer que o texto deve ser considerado como um todo e como uma totalidade singular, isto precisa ser entendido como um objeto observado em distintos ângulos. No entanto, não em todos os lados ao mesmo tempo, como isso pode levar a entender, mas

10 De acordo com Ricoeur ([1976], p. 88-89), “o todo aparece como uma hierarquia de tópicos primários e subordinados que, por assim dizer, não se encontram à mesma altura, de modo que fornece ao texto uma estrutura estereoscópica. Por conseguinte, a reconstrução da arquitectura do texto toma a forma de um processo circular, no sentido de que no reconhecimento das partes está implicada a pressuposição de uma espécie de todo. E, reciprocamente, é construindo os pormenores que construímos o todo”.

como aspecto “perspectivístico” parecido com aspecto de um objeto percebido.

Assim, enquanto leitor, pode-se identificar dois casos: lidar com o texto como entidade sem mundo, e lidar com o texto criando nova referência ostensiva por meio de “execução” possibilitada pelo ato de leitura. A leitura se configura aqui, a chave já que, de acordo com Ricoeur, possibilita a “suspensão ou a supressão da referência ostensiva [em que] o texto intercepta a dimensão ‘mundana’ do discurso [...] da mesma maneira que elimina a conexão do discurso com a intenção subjetiva do autor” (RICOEUR, [1976], p. 92-93).

3. OPERACIONALIZAÇÃO DA “ANÁLISE COMPREENSIVA DA NARRATIVA JORNALÍSTICA”

Como assinalado, parte-se das concepções de Motta para propor a “Análise compreensiva da narrativa jornalística”, pois, este autor, foi um dos primeiros em adaptar a teoria da narrativa para o campo da Comunicação. Assim, em Motta, encontra-se uma sistematização de análise da narrativa jornalística em três planos: primeiro, o plano da expressão, que é um nível de análise superficial do texto em que o narrador constrói o enunciado narrativo. Nessa perspectiva, este nível de análise é considerado como o plano do discurso ou da linguagem, com o narrador se revelando ao leitor e suas intenções ao narrar.

O segundo, é o plano da história ou da estória, também chamado do plano de conteúdo, da intriga. Este nível de análise é considerado, em certa medida, como um plano virtual do sentido ou da significação. Ou seja, “o plano virtual da estória projetada em nossa mente pelos recursos de linguagem utilizados pelo narrador” (MOTTA, 2013, p. 137). Para o autor, sem negligenciar outros planos, é neste nível que se realiza a análise da narrativa. Para ele, “uma análise da narrativa só pode ser realizada quando se conhece ou se

deduz a história integral que está sendo narrada. Por isto, na análise da narrativa jornalística, é preciso reconstituir retrospectivamente a história completa” (Motta, 2004, p. 29). Esse plano figura, em certa medida, no universo das significações, portanto, do “como se”, como diria Ricoeur (2010a) ou dos mundos possíveis ficcionais no dizer do Motta (2013).

Por fim, o terceiro, o plano da metanarrativa ou plano da estrutura profunda, portanto, o plano de motivos ou temas de fundo moral ou ético que integram, para Motta (2004, 2013), em uma estrutura compositiva cultural pré-textual, as ações da história. Este plano, segundo o autor, é “mais abstrato e evasivo, que evoca imaginários culturais” (MOTTA, 2013, p. 138), ou um plano da cosmovisão, do *mythos* e da fábula.

Também em Motta, a “Análise compreensiva da narrativa jornalística”, considerou-se os seis procedimentos entendido por ele como movimentos: a) recomposição da intriga ou do acontecimento jornalístico; b) identificação dos conflitos e da funcionalidade dos episódios; c) construção de personagens jornalísticos; d) estratégias comunicativas; e) relação comunicativa e o “contrato cognitivo” e por fim, f) metanarrativas.

Tanto os planos quanto os movimentos, para uma análise, não são necessários utilizá-los sistematicamente, todos eles. Dependendo do que se quer, pode-se se basear em um plano, principalmente, como destaca o autor, o plano da história ou estória e um ou dois ou três movimentos.

Contudo, como se pode observar, em Motta, o máximo que se pode chegar na análise da narrativa é a determinar, entre outros, os sujeitos autores das ações narradas; a construção da narrativa; as ações narradas. Dificilmente, pensa-se, no agir que visa a mudança das ações humanas, ou seja, na compreensão de si. Entretanto, deste ponto inicial de análise, pensando com Motta e a concentração das

proposições, infere-se, que na construção e interpretação do texto, estabelece-se um conhecimento que se pode considerar como prévio para entender a operação de constituição de texto em Ricoeur, que gravita entorno de três mimesis. Assim, a *démarche* que se propõe aqui¹¹, também gravita entorno dos desdobramentos das mimesis ricoeuriana.

Deste fato, vale dizer, para a configuração ou tessitura da intriga, precisa-se de certas competências prévias quando se considera em Ricoeur (2010a; 2010b) a intriga como imitação de ação. Como competências, cita-se, por exemplo, a identificação da ação a partir de seus aspectos estruturais; a identificação das mediações simbólicas da ação, com o objetivo de saber se essas mediações simbólicas têm características temporais que fazem com que a ação seja narrada ou se narre a si própria.

4 PRIMEIRA ETAPA: PRÉ-COMPREENSÃO PARA A CONSTITUIÇÃO DA INTRIGA

Assim, para escrever um texto, intriga, no mínimo, precisa-se de conhecimento de algumas regras da gramática e do alfabeto. No caso do texto social, por exemplo, o texto jornalístico ou narrativa jornalística, precisa-se do contexto, portanto, de heranças do passado, das experiências vividas que, em geral, são ‘recheadas’ de valores éticos, tabus, imagens, representações, narrativas, mitos, ou seja, de imaginários. Ou de recursos simbólicos, estruturas inteligíveis e de caráter temporal, no dizer do Ricoeur.

Esses valores constituiriam, para o autor, o mundo preestabelecido que, em grande parte, são a pré-compreensão do mundo da

11 Neste artigo, o objetivo era de, teoricamente apresentar a proposição da *démarche* metodológica de análise da narrativa jornalística que foi operacionalizada na Dissertação de Mestrado apresentada e defendida no Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia da UFPA em 2019. No entanto, pensa-se no futuro próximo, de uma forma prática, mostrar, no outro trabalho, como a *démarche* funciona.

ação. Pré-compreensão esta, configurada como condição essencial para a composição da intriga ou do texto. Isto faz da composição ou do ato configurante da intriga “um ato judicatório, que consiste em ‘tomar juntamente’ [ou seja] um ato da família do juízo reflexionante” (RICOEUR, 2010b, p. 103), isto é, “um juízo capaz de tomar como objeto as próprias operações de natureza teleológica através das quais as entidades estéticas e orgânicas tomam forma” (Idem, 2010b, p. 103, nota de rodapé).

Em outras palavras, pode-se dizer, a recomposição do texto ou da intriga a ser analisada a partir das publicações jornalísticas diárias que, de uma forma geral, aparecem como autônomas umas das outras, depende da habilidade e experiência pessoal do pesquisador que deve decidir, como aponta Motta, o antes e o depois do texto recomposto, portanto, decidir o início e o fim, mas também, o meio da intriga preste a ser analisada.

Assim, com a mimesis I, tem-se o mundo de valores e éticas, em que se baseia enquanto ser social, para escrever ou tecer a intriga. Do mesmo modo, fazer com que, representar ou imitar uma ação se configura, numa pré-compreensão do agir do homem, ou seja, compreender a semântica, a simbólica e a temporalidade do agir humano.

5. SEGUNDA ETAPA: A CONSTITUIÇÃO DA INTRIGA

A partir dessa pré-compreensão que, no nível da mimesis II, reina o “como se”, de acordo com Ricoeur (2010a), ou, o mundo da configuração, em que se escreve ou se cria o texto a ser endereçado ao leitor. Configurar, apresenta a ideia, de acordo com o autor, do dinamismo do processo e a partir dele, a intriga exerceria, em certa medida, uma “função de integração e, nesse sentido, de mediação, que lhe permite operar, [...] uma mediação de maior amplitude entre

pré-compreensão e [...] pós-compreensão da ordem da ação e de seus aspectos temporais” (Idem, 2010a, p. 114)

Para o autor, a intriga é mediadora já que liga incidentes individuais ou acontecimentos à totalidade de uma história – ou seja, a intriga transforma os acontecimentos em história. Assim, a composição da intriga seria, em Ricoeur, a operação que tira de uma determinada sucessão de fatos uma configuração. Em outras palavras, “a composição da intriga compõe fatores tão heterogêneos como agentes, objetivos, meios, interações, circunstâncias, resultados inesperados etc.” (Idem, 2010a, p. 114). Ressaltamos que a intriga tira o seu aspecto mediador, a partir dos seus caracteres temporais que levam a considerá-la como “síntese do heterogêneo”. Isto é,

[...] que o ato de composição da intriga combina em proporções variáveis duas dimensões temporais, uma cronológica, outra não cronológica. A primeira constitui a dimensão episódica da narrativa: caracteriza a história como feita de acontecimentos. A segunda é a dimensão configurante propriamente dita, graças à qual a intriga transforma os acontecimentos em história (RICOEUR, 2010a, p. 115).

A partir dos acontecimentos isolados, e aparentemente autônomos entre si, os jornalistas tecem histórias ou narrativas sobre o sentido do mundo. O ato configurante seria um processo de “tomar juntamente’ as ações particulares ou [...] os incidentes da história; dessa diversidade de acontecimentos, ele tira a unidade de uma totalidade temporal” (RICOEUR, 2010a, p. 116).

Tirar uma unidade de uma totalidade, revela a capacidade judicatória do autor do texto escrito, no sentido que ele vai fazer um juízo de valor no agenciamento dos fatos significantes, no intuito de obter uma história relevante a ser acompanhada, ou, “avançar em meio a contingências e peripécias sob a condução de uma expectativa que

encontra sua satisfação na conclusão [quer dizer, dar] à história um ‘ponto final’, que, por sua vez, fornece o ponto de vista de onde” (RICOEUR, 2010a, p. 116), diga-se, a história é percebida na sua totalidade, portanto, como um todo.

Assim, entender a história remete a entender o “por que” e o “como” de uma sucessão de episódios que levam a uma determinada conclusão de história. Uma conclusão que exige que seja aceitável, mesmo que não previsível, mas coerente com os episódios reunidos. Nas análises, esse fator é fundamental, considerando ideias, às vezes, que podem parecer contraditórias entre si, e podem levar a uma conclusão que se antagoniza com a hipótese da pesquisa. Mas mesmo assim, deve-se considerar a conclusão obtida no ato configurante.

O ato configurante para o autor, articula-se com a “esquematização” e a “tradicionalidade”. O entendimento é sempre esquematizado pela imaginação que se considera produtiva, uma vez que esta tem uma função sintética e, liga intuição e entendimento originado do fato, a um só tempo, intuitivas e intelectuais. Nesse sentido, a construção da intriga traz, em certa medida, “uma inteligibilidade mista entre [...] o tema, o ‘pensamento’ da história narrada e a apresentação intuitiva das circunstâncias, dos caracteres, dos episódios e das mudanças de fortuna que constituem o desenlace” (Ricoeur, 2010a, p. 119).

Com o esquematismo se constitui a tradição, entendida não como “a transmissão inerte de um depósito já morto, mas a transmissão viva de uma inovação sempre suscetível de ser reativada por um retorno aos momentos mais criativos do fazer poético” (RICOEUR, 2010a, p. 119). Logo, a formação de uma tradição depende essencialmente da articulação dinâmica entre a sedimentação e a inovação.

6. TERCEIRA ETAPA: A RECONSTITUIÇÃO DA INTRIGA

Citando Gadamer e Aristóteles, Ricoeur (2010a, p. 123), aponta que a mimesis III, de uma forma geral, “marca a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor. A intersecção [...] entre o mundo configurado pelo poema e o mundo no qual a ação efetiva se desdobra e desdobra sua temporalidade específica”. Na passagem da mimesis II para a mimesis III, que se realiza através da leitura ou ato de leitura, é possível à intriga modelizar a experiência, assim como a conclusão do ato configurante, dos acontecimentos, aparentemente isolados e autônomos entre si, fazendo emergir uma história completa, capaz de ser acompanhada.

Tal emergência é facilitada, nas reflexões, pela tradicionalidade e esquematização, já que ambas ajudam a dissipar a oposição entre um “dentro” e um “fora” do texto, conforme apresenta Ricoeur, que sustenta ainda, que esses dois aspectos do ato configurante são “categorias da interação entre a operatividade da escritura e a da leitura” (RICOEUR, 2010a, p. 131). O ato de ler se junta à configuração da narrativa, atualiza a capacidade desta e de seu acompanhamento. “É no ato de ler que o destinatário brinca com as exigências narrativas, efetua os desvios, [isto é] é o leitor que termina a obra na medida em que, [...] a obra escrita é um esboço para a leitura; o texto, com efeito” (Idem, 2010a, p. 131). Como bem diz Ricoeur, tem “buracos, lacunas, zonas de indeterminação, [desafiando] a capacidade do leitor de configurar ele mesmo a obra que o autor parece ter [...] prazer de desfigurar” (Idem, 2010a, p. 132). Neste sentido, concluímos que “o ato de leitura é assim o operador que une mimesis III a mimesis II. É o último vetor da refiguração do mundo da ação sob o signo da intriga. [Quer dizer] o texto só se torna obra na interação entre texto e receptor” (Idem, 2010a, p. 132).

Assim sendo, a apropriação do texto é tomada aqui como um

dispositivo de atualização de sentido ou significação, ou seja, a interpretação é transformada em acontecimento. “É o sentido do próprio texto, concebido de um modo dinâmico como a direcção do pensamento aberta pelo texto. [Ou, se apropriada] nada mais é do que o poder de desvelar um mundo, que constitui a referência do texto” (Ricoeur, [1976], p. 104). É este desvelamento do mundo que confronta o leitor do texto para leva-lo ao entendimento de si já que, através desta confrontação, acontece a fusão de horizonte do texto e do seu leitor que, desta fusão, reelabora um novo horizonte.

Concretamente, pode-se dizer, a “análise compreensiva da narrativa jornalística” começa com a pré-compreensão na mimesis I onde se deve conhecer no mínimo como se constrói os produtos jornalísticos, ou seja, conhecer os valores e regras éticas a partir dos quais os jornalistas se orientam para construírem suas narrativas. Só assim que se pode compreender, na mimesis II, a história construída pelos jornalistas que se pretende analisar. Na mimesis II, mundo configurante onde os jornalistas constroem histórias e estórias que publicam cotidianamente, deve-se, entre outros, observar a maneira ou forma como os jornalistas constroem suas histórias como, por exemplo, o uso de regras gramaticais. Observar quais são os personagens principais e secundários para determinar as ações principais ou secundárias entorno das quais gravitam as histórias ou estórias narradas. Observar o uso de indicadores temporais.

Com esses conhecimentos obtidos e as observações, no ato refigurante, o analista, a partir de sua pré-compreensão, deve reconfigurar o texto configurado pelo jornalista para completa-lo. É a partir desta reconfiguração, portanto, desta apropriação que se parte da interpretação do texto, passando pela compreensão do mundo circundante até chegar ao entendimento de si no sentido de ter um pensar que traz consigo um agir que visa à mudança da ação humana. Como se pode observar, a reconfiguração segue o mesmo passo da constituição

do texto pelo jornalista, uma vez que é essa reconstituição dinâmica do texto jornalístico que vai ser analisado.

7. DO TEXTO PARA AÇÃO

A partir da importância que têm as narrativas jornalísticas, no contemporâneo, no sentido de agenciar o estar junto de pessoas na sociedade, a interpretação do texto jornalístico que visa somente o desvendamento do “mundo” proposta por este texto, ou seja, buscar compreender somente os sentidos, saberes e “metanarrativas culturais pré-jornalísticas”, nele contido sem uma perspectiva de se chegar ao entendimento de si, parece insuficiente no contexto em que a nossa sociedade atual se encontra. Um contexto onde os fatos são “torturados” para falarem o que eles não sabem dizer, mas que seus “torturadores” acham que eles, fatos, deveriam dizer. Também um contexto em que a humanidade depende cada vez mais da responsabilidade de cada indivíduo para a sua sobrevivência ameaçada pela radicalização contemporânea de um individualismo egoísta que caracteriza cada vez mais as relações sociais entre pessoas e pelo um “relativismo arrogante” que não tem inveja do niilismo pós-Nietzsche, pois, se para este último o “ser” era o centro de tudo, para o “relativismo arrogante” que caracteriza a nossa sociedade atual, o centro seria o “nada” já que, como deus foi “morto” já na época do Nietzsche (1844-1900), o “relativismo arrogante” só teria sentido com a “morte do ser”.

Uma morte que não é uma exclusividade da nossa época, mas de todas as épocas da história da humanidade. Pois, Diógenes (412 a. C – 323 a. C), na sua época, também percebeu o sortilégio mórvido sobre o homem da sua época que agia sem honestidade. Assim, desesperado em salvar este homem, ele percorria em vão, as ruas de Atenas em plena luz do dia com a lâmpada em sua busca. Buscar o homem honeste não remeteria, penso, somente a questão ética do

“Bem e do Mal”, mas, sobretudo, da ação humana, portanto, da responsabilidade que cada um deveria ter com o seu semelhante. Assim, buscar um homem honesto seria uma busca de um homem que se responsabiliza de seus atos perante os outros. Ou seja, um homem que busca em suas ações, a preservação e continuidade da humanidade, portanto, do outro, do universo e de si. Entretanto, vale destacar, para que o homem se responsabilize de suas ações, ele deve, primeiro, entender-se a si mesmo. Um entendimento que careceu ao Zaratustra Nietzscheano que, sem se convencer ele mesmo da “morte” de Deus, queria sem sucesso, convencer os outros vivos. No lugar, o Zaratustra, convenceu o moribundo, ou seja, nem vivo nem morto.

O entendimento de si, penso, nos evitará passar pelo caminho de Diógenes e mesmo do Zaratustra já que entenderemos que o problema não é o outro, mas sim, de nós já que deveríamos nos responsabilizar de nossas ações no mundo. Responsabilizar-se de suas ações não é “pão nosso de cada dia” na contemporaneidade caracterizada, como dito, por um individualismo egoísta e vazio já que este individualismo se esvazio da sua substancia com a “morte” do “ser” uma vez, o que importa não é mais a pessoa, mas sim, o que ela tem, ou seja, com o “relativismo arrogante”, passamos do reinado do ser para o reinado do ter.

Uma passagem que os meios de comunicação de massa contribuíram a imortalizar e viabilizar através de suas produções narrativas cotidianas que, ao nos informarem, determinam o que devemos ver, sentir, tocar, escutar, degustar, portanto, agenciam, em grande parte, nossas ações na sociedade que, cada vez mais, me parece assistir sem reação, ao ressurgimento de monstros (negacionismo sem negação, por exemplo) enjaulados há séculos, pela racionalidade cientificista de busca da verdade pela verdade. Uma sociedade em que todos vivem por si, e que Deus não poderia ser por todos já que, de acordo com a declaração Nietzscheana, Ele “Morreu”. Se o Deus “morreu”, não

significa que a sociedade contemporânea ficou sem divindade, pois, ao invés de um Deus, a contemporaneidade fabricou para si, multidões de deuses que, na maioria, chegaram a nos “sem cabeça” como é a estátua da deusa grega Nice. Assim, a o importante quando se entra em contato destes deuses na imagem da deusa Nice não seria a busca da sua cabeça, mas ao meu ver, o sentir que se sente quando se entra em contato com a estátua. No entanto, cumpre dizer, este “sentir” não é um sentir por sentir, mas um sentir que leva a um agir. Um agir que não perca o seu tempo buscando a cabeça de Nice, mas sim, que leva a modificar as nossas ações visando a preservação e dignificação da vida na terra, da humanidade, do outro, do universo e de si.

Neste sentido, o importante da análise das narrativas jornalísticas ou dos textos jornalísticos não é a mera interpretação desses textos ou narrativas, mas sim, o sentir que esses textos ou narrativas nos fazem sentir em um determinado contexto. Um sentir que nos leva a tomar conhecimento de si no intuito de modificar a nossa ação que, possivelmente, passara a ser responsiva e responsável. Isto aponta a dizer, a análise da narrativa jornalística não deve visar somente a interpretação do texto, mas também, deve levar ao entendimento de si que traz consigo, o entendimento do outro e do mundo.

Deste fato, a análise da narrativa jornalística deve partir do texto para chegar à compreensão de si. Portanto, como os procedimentos analíticos de Motta nos permitem, em certa medida, somente a interpretação do texto, há necessidade de transgredir as fronteiras da “Análise pragmática” da narrativa jornalística proposta pelo o autor para a “Análise compreensiva” da narrativa jornalística que entende que o importante não é partir do texto para retornar ao texto, mas sim, partir do texto para chegar ao entendimento de si que se desdobra no sentir, no agir e na ação. Uma análise que se baseia nos desdobramentos da mimesis ricoeuriana em três, como visto acima.

REFERÊNCIAS

HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. Tradução Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edição 70, 20

KABUENGE, N. N. **O imaginário sobre a cidade**: entre experiências e socialidades nas narrativas de mídia e dos indivíduos em Belém do Pará; Orientadora, Alda Cristina Silva da Costa. Co-orientador, Otacílio Amaral Filho. 2019. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia, Mestrado em Ciências da Comunicação, Belém, 2019.

MOTTA, L. G. **Narratologia**: análise da narrativa jornalística. Brasília: Casa das Musas, 2004

_____. A análise pragmática da narrativa jornalística. **www.portcom.intercom.org.br**. Brasília, p. 1-16, [2005?].

_____. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

RICOEUR, P. **Teoria da interpretação**: o discurso e o excesso de significação. RJ: Editora Edições 70, [1976].

_____. **Interpretação e ideologias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

_____. **Tempo e narrativa**: a configuração do tempo na narrativa de ficção. v. 2. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010b.

_____. **Tempo e narrativa:** a intriga e a narrativa histórica. v. 1. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010a.

_____. **Hermenêutica e ideologia.** 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

NARRATIVAS MIDIÁTICAS: PRÁTICAS ANALÍTICAS

Narrativas jornalísticas sobre o dia do fogo na amazônia: contribuições da hermenêutica de profundidade e da tripla *mimesis*

Thaís Luciana Correa Braga

I. FORMAS DE VOLTAR PARA CASA

Em *Formas de volver a casa*, o escritor chileno Alejandro Zambra conta a história de um homem que busca nas memórias da sua infância, vivida durante a ditadura de Augusto Pinochet (1973-1990), os recursos para concluir o romance que está a escrever. Entre o passado e o presente, entre a sua própria história e a história das personagens, o homem conclui que ninguém fala pelos outros. Que, mesmo que se queira contar histórias alheias, termina-se sempre por contar a sua própria história. É por isto que a trajetória do NARRAMAZÔNIA e das investigações desenvolvidas sobre o guarda-chuva da fenomenologia hermenêutica de Paul Ricoeur, em especial a obra *Tempo e narrativa* (2010), originalmente publicada em 1983, entrelaçam-se com a história de vida das pessoas que integra(ra)m o grupo de pesquisa: suas motivações e suas angústias, suas dúvidas e suas certezas, suas renúncias e suas conquistas.

O NARRAMAZÔNIA dava os primeiros passos em 2015, quando concluí o mestrado no Programa de Pós-Graduação Comunicação,

Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará (PPGCOM/UFGPA). O estudo que desenvolvi na altura, sob orientação da professora Alda Costa, buscou compreender o discurso dos meios de comunicação social impressos de Belém, os jornais *O Liberal* e *Diário do Pará*, acerca do plebiscito no Pará – a consulta pública feita em 2011 à população estadual sobre a criação dos Estados de Carajás e de Tapajós a partir da divisão do Estado do Pará. Apoiada no referencial teórico-metodológico da hermenêutica de profundidade (THOMPSON, 2011), foi possível identificar no embate discursivo entre os defensores e os opositores à divisão territorial ambições político-econômicas que pouco tinham a ver com a vida das pessoas. Mais do que compreender as diferenças socioculturais entre os “paraenses de verdade” e os outros (os forasteiros), a investigação ensinou-me que não há mal em dispor de algum envolvimento afetivo com o objeto de pesquisa. Pelo contrário: em estudos mais robustos, como o mestrado e o doutoramento, permeados por tentativas e erros, necessário é lembrar-se, de tempos em tempos, por que aquilo importa para si – e, nisto, recuperar as energias para seguir em frente. A subjetividade não torna a pesquisa menos científica, tampouco desaparece com o emprego das técnicas e instrumentos de investigação. Entretanto, os alicerces e as limitações do estudo precisam estar claros desde o princípio.

Igualmente, destaco como importante aprendizado a intimidade com a hermenêutica de profundidade. Também chamada de metodologia da interpretação, o referencial oferece orientações concretas para a investigação sócio-histórica, pois associa métodos particulares de análise “como estágios parciais dentro de um enfoque metodológico mais abrangente” (THOMPSON, 2011, p. 33), bem como evidencia que as construções simbólicas estão inseridas em contextos sociais e históricos de diferentes tipos, por isso, estão estruturadas internamente de várias maneiras. O sociólogo define construções ou

formas simbólicas como fenômenos contextualizados, visto que, em geral, são produzidas e recebidas por pessoas situadas em ambiências sócio-históricas específicas e providas de recursos e capacidades de vários tipos. O discurso jornalístico, por exemplo, corresponde a uma construção simbólica, uma vez que promove a mediação da experiência entre os diversos interlocutores sociais numa prática discursiva forjada por rotinas e valores dentro ou em torno da redação. Pinto (1999) reforça que o discurso jornalístico se torna alvo de escrutínio e de constante disputa acerca da sua legitimidade social e simbólica, dado que os fatos, por si, não constituem informação:

Os profissionais do jornalismo têm necessariamente de, em cada momento, mediante complicados processos de seleção e avaliação, construir relatos e interpretações, a partir de dados e informações que procuram e recolhem de diferentes modos e em diversas fontes. O processo produtivo ocorre frequentemente em condições de pressão – desde logo de espaço e de tempo – que exigem a definição de critérios de classificação e a implementação de rotinas de produção, para fazer face a imprevisibilidade e multiplicidade de áreas das ocorrências da vida social. (PINTO, 1999, p. 84)

A hermenêutica de profundidade articula três procedimentos principais: 1) análise sócio-histórica, que objetiva reconstruir as condições sociais e históricas de produção, circulação e recepção das construções simbólicas; 2) análise formal ou discursiva, que se propõe ao exame das características estruturais, bem como dos padrões e relações das construções simbólicas; 3) reinterpretação, que explana por síntese criativa o que foi dito ou representado pelas construções simbólicas. O referencial metodológico desenvolvido por Thompson (2011) resulta de contribuições diversas, a exemplo de Paul Ricoeur, que “procurou, explícita e sistematicamente, mostrar que a hermenêutica pode oferecer tanto uma reflexão filosófica sobre o ser e a

compreensão como uma reflexão metodológica sobre a natureza e tarefas da interpretação na pesquisa social” (THOMPSON, 2011, p. 362). Contudo, o sociólogo difere de Paul Ricoeur por, precisamente, enfatizar as condições sócio-históricas de construção e recepção das formas simbólicas, nomeadamente a partir dos seguintes indicadores: situações espaçotemporais, campos de interação, instituições sociais, estrutura social e meios técnicos de transmissão. Também, por indicar que diferentes técnicas podem servir à análise formal ou discursiva, como análise semiótica, análise de conversação, análise sintática ou análise argumentativa – não necessariamente a análise narrativa. A escolha da técnica dependerá dos objetivos da investigação.

À medida que participava das atividades do NARRAMAZÔNIA, tornava-se cada vez mais clara a influência ricoeuriana na hermenêutica de profundidade. Ao observar a flexão entre o tempo e a composição da intriga/ação, com base nos contributos do livro XI das *Confissões*, de Santo Agostinho, e da *Poética*, de Aristóteles, Paul Ricoeur estabeleceu a tripla *mimesis* como eixo da análise narrativa, a qual se dá pela composição da intriga, isto é, pelo agenciamento dos acontecimentos iniciados pela personagem. Em Ricoeur (1991, p. 169), o acontecimento narrativo define-se por sua relação com a própria operação de configuração: “Ele participa da estrutura instável de concordância discordante característica da própria intriga; ele é fonte de discordância, quando ele surge, e fonte de concordância, no que ele faz avançar a história”. Lage (2018) explica que a composição da intriga pressupõe coerência e concordância entre o que era, outrora, discordante: “Por esse motivo, tecer uma intriga é fazer surgir o inteligível, o universal, o necessário e o verossímil do que é disperso, acidental, irregular, episódico”. Para tanto, necessário é um estágio da experiência anterior e outro, posterior. Divido em três instâncias, o círculo hermenêutico inicia-se com a *mimesis* I, cujo objetivo é pré-compreender o mundo da ação a partir de três instâncias

progressivas: 1) suas estruturas inteligíveis, ou seja, a linguagem do “fazer” e a tradição cultural da qual procede a intriga/ação; 2) seus recursos simbólicos, isto é, as regras de significação em função das quais a intriga/ação pode ser interpretada; 3) seu caráter temporal, que rompe com a representação linear do tempo, entendida como uma simples sucessão de agoras. Na *mimesis* II, observa-se a configuração dos acontecimentos ou incidentes individuais numa história tomada como um todo. Isto ocorre por meio da síntese do heterogêneo: “Entender a história é entender como e por que os sucessivos episódios conduziram a essa conclusão, que, longe de ser previsível, deve ser finalmente aceitável, como sendo congruente com os episódios reunidos” (RICOEUR, 2010, p. 117). Por fim, na *mimesis* III dá-se o encontro entre o mundo do texto e o mundo do leitor por meio da atualização da história. Significa dizer que se compartilha uma nova experiência por meio da linguagem.

Pela possibilidade de associar técnicas de análise diversas, a hermenêutica de profundidade torna-se útil a investigações de diferentes áreas do conhecimento. Entretanto, a tripla *mimesis* serve de maneira particular aos estudos de jornalismo em interface com as ciências da comunicação. Organizadas de forma narrativa, as notícias configuram-se como ações desenvolvidas em função de estratégias culturais em contexto. Isto porque um conjunto de notícias, publicadas em diferentes edições, pode ser reunido na forma de uma narrativa singular, visto que “ao ler/ver/ouvir as notícias de hoje as pessoas associam os fatos, causas e consequências, põem os episódios de hoje nas histórias de ontem, relacionam pontos, associam antecedentes e consequentes, demarcam começos, meios e finais de histórias temáticas” (MOTTA, 2007, p. 146). Este discernimento, somado a inúmeras inquietações, impulsionou a produção científica do NARRAMAZÔNIA, nos anos seguintes, bem como me motivou a atravessar o oceano Atlântico em busca de mais respostas.

3. ADMIRÁVEL (VELHO) MUNDO NOVO

Em 2017, iniciei o doutoramento no Centro de Estudos Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho (CECS/UM), em Portugal, almejando explorar mais as relações entre jornalismo, comunicação e Amazônia. Estes fundamentos foram acolhidos pela comunidade acadêmica portuguesa, que, em troca, exigiu rigor e disciplina. A linha de pesquisa *Media e Jornalismo* está plenamente estabelecida no CECS, de forma que os investigadores não apenas não duvidam da importância do jornalismo para as ciências da comunicação, como estão particularmente atentos às transformações dos *media* e à reconfiguração da ecologia da comunicação, bem como a questões que envolvem o fortalecimento da cidadania e da democracia. Antes do doutoramento, apoiava-me na abordagem relacional de França (2016), que reconhece a globalidade do processo comunicativo quando interlocutores, inseridos em dada ambiência sociocultural, produzem e estabelecem sentidos por meio da linguagem, de forma a conformar uma relação e a posicionar-se dentro dela. O ponto de vista da autora advém do modelo praxiológico defendido por Quéré (1991, p. 75), que relaciona a objetividade do mundo e a subjetividade dos agentes numa ‘atividade organizadora’, simbolicamente mediada, realizada em conjunto pelos integrantes de uma comunidade de linguagem e ação no âmbito da coordenação de suas ações práticas”¹². Ambos os pensadores partilham a ideia de que a realidade não se encontra pré-definida, mas sim resulta da construção mútua de uma perspectiva, que é a base para a interferência e a ação. Isto significa que o processo comunicativo organiza as perspectivas compartilhadas, sem as quais nenhuma ação ou interação é possível.

Na abordagem relacional, o jornalismo consiste numa palavra de mediação, dado que falante e ouvinte não realizam uma troca ou

12

Tradução da autora.

investimento pessoal, porém convergem para o papel de observadores de um terceiro: “Os interlocutores, aqueles que dizem, aqueles que recebem, reorientam seus papéis e se inscrevem numa rede complexa de relações em torno de um ‘terceiro’ (o real, o Outro)” (FRANÇA, 1998, p. 29). Novamente, a reflexão da autora acerca deste terceiro observado pelos interlocutores inspira-se em Mead (1934), para quem a atitude deste terceiro observado por “nós” e pelo “outro” representa a atitude de toda a comunidade, ou seja, a atitude do “outro generalizado”. Em termos abstratos, uma pessoa toma consigo a atitude do outro generalizado, sem referência a quaisquer outras pessoas em particular. Porém, em concreto, comporta-se a partir daquelas outras pessoas com quem está envolvida em qualquer situação ou ato social. Somente quando se toma as atitudes do outro generalizado em relação a si próprio é que se torna possível a existência do universo do discurso.

Com o caminhar do doutoramento, percebi em Zelizer (2017, p. 364) que o jornalismo importa para as ciências da comunicação pelo apego disciplinar às ideias, mas sobretudo ao terreno, “à confusão da prática, às hesitações do mundo real e às inconsistências e brutalidades da vida social, econômica, política, cultural e pública”¹³. Para Carlson *et al.* (2018), uma investigação de caráter comunicacional não se limita à análise de textos públicos informativos, mas também contempla o exame de notícias e de pessoas, de organizações, de profissões, de instituições, de artefatos e de tecnologias materiais que produzem esses textos, além de pessoas e de forças multivariadas que moldam sua circulação e consumo:

Os estudos de jornalismo abrangem um conjunto intermediário de teorias extraídas não apenas da sociologia dos *media*, mas também da antropologia, psicologia, gênero, raça e estudos étnicos, economia política, estudos globais, pós-modernismo, estudos de ciência e tecnologia e outras disciplinas e

perspectivas. Essa combinação de hibridez teórica com um foco crítico no poder comunicativo das notícias define os estudos de jornalismo. Por isso, os estudos de jornalismo são, em essência, uma investigação conduzida empiricamente para compreender e explicar as maneiras pelas quais o jornalismo reifica estruturas de poder, identidades sociais e hierarquias. Ele se concentra em como as pessoas constroem significado e se situam no mundo por meio do jornalismo, bem como como a democracia e outros regimes políticos são reforçados (e minados) por meio de fluxos de informação. (CARLSON *et al.*, 2018, p. 4)

É por isso que, ao longo da jornada doutoral, procurei refletir sobre o jornalismo enquanto prática discursiva que implica ostensivamente interlocutores situados num contexto específico, porém sem perder de vista que esta prática, consoante Charron e Bonville (2016), é relativamente institucionalizada, dado que as convenções que a regem têm relativa coerência no tempo e no espaço, mas é sempre organizacional, pois situa-se dentro ou em torno de uma organização permanente, que regula as relações entre os agentes de comunicação, cujas regras das práticas são atualizadas: a redação. De acordo com Deuze e Witschge (2018), a redação consiste na forma dominante de emprego e de organização do trabalho jornalístico. Ao longo do século XX, serviu para estabilizar a indústria, isto é, tornou-se o lugar, por excelência, para ser jornalista; para ser reconhecido como tal. Entretanto, a produção de notícias transcende as fronteiras organizacionais, uma vez que o jornalismo não se trata de algo sólido e estável, mas sim de um processo e de um produto em constante mudança aplicada de forma diferente, dependendo do contexto. Para os autores, atualmente, os jornalistas profissionais vão além do jornalismo, dado que trabalham em ambientes que exigem um comprometimento muito maior do que qualquer outra profissão – sem a maioria dos valores mobiliários, confortos e benefícios. Ainda, espera-se que os jornalistas se requalifiquem, se reorganizem e

melhorem suas práticas e rotinas de trabalho, geralmente sem qualquer opinião direta sobre a maneira como as organizações com as quais se envolvem operam. Ao fazê-lo, eles se movem de forma vulnerável dentro e fora das redações e das organizações de notícias, grandes e pequenas, tentando fazer a diferença e fazer face às despesas num mercado extremamente competitivo.

Investigar as relações entre jornalismo e comunicação foi particularmente desafiador, sobretudo porque me propus a fazê-lo em interface com a Amazônia, em especial, em torno do dia do fogo, que ocorreu em 10 de agosto de 2019, quando produtores rurais e entidades ligadas ao setor primário articularam-se por meio de um grupo de *WhatsApp* para, num único dia, incendiar áreas desmatadas e fazer a limpeza de pastos. A ação criminosa, antecipada pelo jornal regional *Folha do Progresso*, iniciou-se nos municípios de Novo Progresso, Altamira e São Félix do Xingu, localizados no sudoeste do Estado do Pará, contudo ultrapassou as divisas estaduais, bem como a própria fronteira brasileira, pois houve registro de fogo em outros países da Pan-Amazônia, como Peru, Bolívia e Venezuela. De acordo com o Programa Queimadas, do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE), no mês de agosto de 2019, foram registrados 39.176 focos ativos de incêndio na Amazônia Legal. Deste total, 30.900 foram registrados somente no bioma amazônico e 10.185 (ou seja, quase 26% do total da Amazônia Legal) foram registrados só no Estado do Pará. Ainda que, nos últimos 20 anos, estes números não tenham sido os maiores já registrados pelo Inpe, o dia do fogo na Amazônia rompeu com um suposto controle do desmatamento, nomeadamente entre os anos de 2005 e 2012. Na avaliação de Silvério et al. (2019), a floresta amazônica ardeu mais em 2019 e o caráter dos incêndios foi intencional, pois o fogo concentrou-se em áreas recém-desmatadas e com estiagem branda. Klanovicz (2019) afirma que o dia do fogo na Amazônia reposicionou o bioma no centro da política

internacional, visto que a ação coordenada pelos agropecuaristas do Estado do Pará tratou-se do manifesto materializado contra o que o governo de Jair Bolsonaro (2019-atual) chama de “inimigos do país”: ambientalistas, organizações não governamentais (ONGs), europeus, cientistas, universidades, mulheres, povos indígenas, pessoas negras e pobres. Também, evidenciaram-se conjunturas opostas: de um lado, o consenso global acerca da importância da Amazônia para a conservação da biodiversidade, para a regulação do clima e das águas, bem como para a preservação de culturas milenares e seus usos de recursos genéticos vegetais; do outro, posturas autoritárias de domínio e posse sobre recursos ambientais e identidades, além de violência diversas, como o reforço de negacionismos científicos e a valorização da monocultura (especialmente, a soja).

Em diálogo com o NARRAMAZÔNIA e sob orientação da professora Sandra Marinho, procurei compreender as estratégias de construção das narrativas jornalísticas sobre o dia do fogo na Amazônia. Carvalho (2012) explica que as narrativas jornalísticas são antecedidas por pressupostos ontológicos e ideológicos que orientam a produção da notícia. Isto significa que sempre é possível identificar marcas do social, do cultural, do político-econômico, enfim, de diversas características do ambiente em que se inscrevem as narrativas. Da mesma forma, toda narrativa é reapropriada no ato de leitura, “pois aquilo que vem configurado em uma determinada narrativa receberá novas configurações a partir da perspectiva de quem lê, propiciando, assim, a criação/recriação da realidade” (CARVALHO, 2012, p. 171). Consoante o autor, as narrativas fornecem explicações racionais para a realidade. Assim, não apenas o tempo consiste numa dimensão fundamental de todo ato de narrar, pois contar uma história não se limita à atualização dos acontecimentos descritos. Estes somente terão sentido completo à medida em forem apanhados em forem construídos a partir de uma intriga: “O ato de compor é, assim, a

própria tessitura da lógica do que é narrado, tornando possível o todo onde aparentemente reinava somente fragmentos” (CARVALHO, 2012, p. 173).

Na explanação de Leal (2006), as narrativas estabelecem um encadeamento e uma direção, da mesma forma que investem o sujeito de papéis e criam personagens, indicam uma solução. Ao tecer a experiência dos seres humanos que as contam, cotidianamente, as narrativas ajudam-nos a viver, agrupando-os e distinguindo-os, delimitando seus lugares e possibilitando a criação de comunidades. A elaboração de um “olhar narrativizante”, na visão do autor, é o que permite a articulação entre os diversos fragmentos em circulação. Por isso, importa estabelecer procedimentos analíticos, os quais implicam categorias e pressupostos: “As narrativas emergem como resultado da interrelação das forças sociais, as mais diversas; caracterizam equacionamentos possíveis dessas forças, em pontos peculiares do fluxo histórico e social” (LEAL, 2006, p. 22). O círculo hermenêutico de Paul Ricoeur estruturou a investigação acerca das narrativas jornalísticas sobre o dia do fogo na Amazônia não apenas do ponto de vista teórico, já que norteou a tríade acontecimento-discurso-narrativa, como também do prisma metodológico, uma vez que facultou a constituição de um modelo de análise, que articulou de forma operacional os marcos e as pistas reunidos, na instância teórica, orientando o trabalho de observação e de análise.

4. NARRATIVAS JORNALÍSTICAS SOBRE O DIA DO FOGO NA AMAZÔNIA

A tripla *mimesis* estruturou a investigação de tal forma que rompeu com o que é tradicionalmente esperado: seção teórica seguida da seção empírica. A primeira parte do estudo, marcada pelos aspectos da *mimesis* I, dividiu-se em três instâncias. Cada uma delas, iniciou-se

com a reflexão teórica e encerrou-se relacionando os conceitos ao do fogo na Amazônia. Esta prefiguração narrativa não surgiu por acaso, mas sim pela aproximação com o pragmatismo, perspectiva filosófica segundo a qual “as ideias não vêm em primeiro lugar, movendo nossa ação, mas é o inverso: a ação aciona o pensamento, que por sua vez volta para ela” (FRANÇA, 2016, p. 169). A autora explica que o terreno da empiria, caro às ciências da comunicação, consiste no ponto de partida e de retorno da investigação, uma vez que se observa o cenário dos interlocutores em ação, o lugar da prática, o fazer no mundo. Portanto, a teoria não é utilizada para “explicar” a realidade, tampouco a empiria é convocada para exemplificar a teoria: “São os elementos de realidade, as características dos objetos e do problema a ser analisado que suscitam e convocam as teorias e ajudam a construir a reflexão” (FRANÇA, 2016, p. 170).

Assim, contemplando os aspectos estruturais, discutiu-se o conceito de acontecimento a partir da Escola de Chicago, sobretudo Quéré (2012, p. 21), para quem o acontecimento consiste numa emergência que instaura sentidos e rompe com a continuidade da experiência: “Acontecimento é o que vem de fora, o que surge, o que acontece, o que se produz, o excepcional que se desconecta da duração”. Em concordância, Simões (2014) afirma que o acontecimento inscreve-se num contexto e ganha nova dimensão na medida em que é descrito e narrado pelos meios de comunicação social. Dos sentidos articulados pelo movimento do passado, do presente e do futuro, tem-se o poder de afetação e o poder hermenêutico do acontecimento. Ao fim da discussão, apresentou-se o dia do fogo na Amazônia como resultado das políticas de expansão da fronteira, em curso desde a Era Vargas (1930-195) e intensificadas durante a ditadura militar, bem como se questionou as motivações em torno da ideia de Amazônia como patrimônio da humanidade, defendida pelos líderes europeus.

Uma vez compreendido que os acontecimentos são apreendidos

por meio do discurso (primeiro pela descrição, depois pela narração), avançou-se para os aspectos simbólicos, que refletiram acerca das características do discurso jornalístico, em especial a objetividade (também chamada de verdade), que adquire uma nuance própria no discurso jornalístico ambiental, visto que adota uma postura inter e multidisciplinar para defender explicitamente os interesses do povo, da sociedade como um todo, e não apenas de sua elite (BUENO, 2007; DORNELLES, 2008). Discutiu-se, ainda, questões acerca da prática, da rotina e dos valores jornalísticos, além dos profissionais que compõem a redação (não apenas os jornalistas) e sua relação com as fontes de informação, esta importante força que molda o discurso jornalístico. Ao final, apresentaram-se outras investigações sobre jornalismo e Amazônia de forma a observar o estado da arte.

Os aspectos temporais concluíram a prefiguração ao debater o discurso jornalístico como narrativa. As ideologias destacaram-se como uma noção-chave, pois, em concordância com Geertz (2015), correspondem à parcela da cultura que se preocupa ativamente com o estabelecimento e a defesa de padrões de crença e de valor. Van Dijk (1995) reitera que as ideologias são capazes de organizar as crenças sociais das pessoas, como integrantes de um grupo, acerca do que está a acontecer (seja bom ou ruim, certo ou errado), de forma que ajam de acordo. Essas estruturas sociocognitivas advêm não somente da experiência no mundo, como também por meio de um conhecimento prévio, de referências. Estas são o que Goffman (1974) chama de enquadramento, ou seja, a elaboração de situações de acordo com os princípios de organização que governam os acontecimentos sociais e o envolvimento subjetivo neles; os elementos básicos que se consegue identificar; a organização da experiência. França (2002) explica que o enquadramento, também chamado de quadros de sentido, trata-se de uma espécie de moldura com as quais se reveste os diferentes objetos e práticas, encaixando-os numa estrutura

ordenada. São diferentes maneiras de legitimar e ordenar as ações e discursos num todo coerente. A linguagem torna-se, dessa forma, o lugar de realização da experiência. Martino (2016) observa que toda classificação da realidade é fundamentalmente arbitrária. Por isso, a classificação configura-se como ponto de partida para a construção de qualquer narrativa:

Os atos de classificar e narrar parecem estar intrinsecamente ligados. Só é possível narrar a partir das classificações que se tem para entender o mundo. O exercício de decodificação da realidade é feito dentro das categorias, dos “enquadramentos” possíveis em um determinado momento, enquadramentos esses que se impõem no momento da (re)codificação do mundo efetuada na narrativa. É a partir dessa apreensão prévia da realidade que se formam as narrativas – que, por sua vez, se tornam parte do que entendemos por “realidade”. (MARTINO, 2016, p. 15)

O cerne da narrativa, consoante a teoria-epistemológica de Paul Ricoeur, não é caracterizado pelo “modo” (a atitude do autor), mas sim pelo “objeto” (o agenciamento dos fatos). Isto significa que não necessariamente importou, para os objetivos da investigação, a estrutura narrativa da notícia de começo, meio e fim, mas sim a apreensão de um conjunto de notícias acerca de um tema comum. Em Ricoeur (1991), percebe-se que a personagem executa a ação na narrativa. A identidade, entendida narrativamente, pode ser chamada de identidade da personagem, a qual se constrói em ligação com a identidade do enredo. A pessoa, entendida como personagem da narrativa, não é uma entidade distinta das suas “experiências”: ao contrário, compartilha o regime da identidade dinâmica própria à história narrada. Segundo Peixinho (2014), a personagem jornalística não equivale à pessoa real, mas sim à construção que os *media* fazem a fim de identificá-la de forma célere e eficaz. Casadei (2010) reitera

que, na narrativa jornalística, a personagem não é definida apenas pela posição que ocupa no tempo presente, ou quando eclodem os acontecimentos, mas também por meio da relação entre o tempo presente e o tempo passado. Esta movimentação de temporalidades coloca em evidência não somente as identidades narrativas, cuja natureza, na perspectiva de Paul Ricoeur, revela a dialética entre ipseidade e mesmidade, mas também a alteridade, a diferença, o par “nós” e “o outro”. A história social da Amazônia, caracterizada por Petit (2003) por ciclos econômicos (o ciclo da borracha, de 1850 a 1912; a fase de declínio e posterior crescimento moderado da economia regional, de 1912 a 1965; a época das grandes transformações socioeconômicas da Amazônia, a partir da segunda metade dos anos 1960 até os dias atuais), finalizou a prefiguração narrativa da investigação, destacando que a fronteira amazônica distingue-se como o espaço do conflito social e, portanto, da alteridade e da diferença, da mesma forma que, conforme Trindade Júnior (2013), em vez de uma linearidade histórica, na Amazônia há o (des)encontro de temporalidades, visto que os diferentes sujeitos que passaram a ocupá-la têm diferentes concepções de vida e visões de mundo.

A *mimesis* II dividiu-se em duas partes. A primeira delas serviu de transição entre as instâncias anteriores e a configuração narrativa, de fato. Foram apresentados os procedimentos metodológicos, nomeadamente a caracterização da investigação como um estudo de caso, definido por Noor (2008) uma pesquisa empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real. Para tanto, utiliza várias fontes de evidência. Consoante o autor, os estudos de caso preocupam-se com como e por que as coisas acontecem, permitindo a investigação das realidades contextuais e as diferenças entre o que foi planejado e o que realmente ocorreu. Mais: o estudo de caso não pretende ser um estudo de toda a organização, dado que se concentra numa questão, recurso ou unidade de análise específica.

Como método, torna-se particularmente útil para entender profundamente algum problema ou situação em especial onde é possível identificar riqueza em informações. Como não há maneira única de abordar um caso, optou-se por apresentar o dia do fogo na Amazônia de acordo com os aspectos estrutural, simbólico e temporal da *mimesis* I, ainda na instância de prefiguração narrativa.

A investigação somou ao estado da arte porque propôs uma comparação internacional, direcionando o olhar para as narrativas produzidas pelos jornais *Folha de S. Paulo* (Brasil) e *Público* (Portugal). Ainda que Novais, Moreira e Silva (2013) tenham demonstrado que as práticas e as orientações jornalísticas no Brasil e em Portugal são determinadas pelos respectivos contextos nacionais, de forma que não se pode falar de uma comunidade jornalística “desterritorializada” ou translocal de língua portuguesa, enfatizou-se a importância de identificar similaridades e diferenças entre os dois periódicos, evitando banalidades e estereótipos. Em concordância com Livingstone (2003), a comparação serviu para “ver melhor” o que é diferente em um país, em vez de tirar conclusões comparativas mais gerais. Partiu-se da premissa que os dois periódicos representam pontos de vistas estrangeiros, dado que, conforme Paes Loureiro (1995), o norte e o sul do Brasil constituíram-se de maneira desarticulada, de forma que a Amazônia se consolidou isoladamente não apenas da Europa e da América Latina, mas também dos demais centro político-econômicos brasileiros, a exemplo de Rio de Janeiro e São Paulo. A ideia de “espaço vazio” ou “terra sem gente”, que incentivou o avanço da fronteira amazônica, “corroborou para que a maioria dos brasileiros olhasse para a Amazônia como Lisboa olhava para o Brasil” (SILVA, 2019, p. 122).

Igualmente, destacou-se a opção pelas notícias recolhidas do *site* de cada um dos jornais. Em concordância com Franklin (2012), os jornais não mais se limitam às notícias impressas em papel, uma

vez que têm se adaptado editorial e financeiramente para acomodar inovações em tecnologias mediáticas e mudanças nos requisitos do mercado. Para O’Sullivan *et al.* (2017), a materialidade do objeto impresso e as estruturas culturais construídas em torno dele funcionam como uma matriz que facilita a inovação, permitindo que os jornais coexistam com os *media* digitais: “O que está em jogo (...) é a inovação recíproca, em vez de uma luta até a morte entre jornais ‘velhos’ e ‘novas’ tecnologias digitais. Os jornais estão se reinventando ao mesmo tempo em que acentuam seus pontos fortes”¹⁴ (O’SULLIVAN *et al.*, 2017, p. 92).

Diante do universo de notícias sobre o dia do fogo na Amazônia, fez-se a restrição a componentes não estritamente representativos, mas característicos deste total. Selecionaram-se as notícias produzidas pelos jornais *Folha de S. Paulo* e *Público* entre os meses de agosto de 2019 e setembro de 2020, cujo tema central tenha sido o dia do fogo na Amazônia, o que totalizou 60 notícias do periódico brasileiro e 61 notícias do periódico português. Tratou-se, assim, de um *corpus* constituído por amostragem não probabilística de casos típicos. De acordo com os procedimentos descritos por Quivy e Campenhoudt (2005), foram adotadas como técnicas e instrumentos de recolha dos dados a observação direta, que procedeu sem interação com os sujeitos interessados por meio da grelha de análise (a qual não objetivou produzir informações quantitativas, mas sim caracterizar o *corpus*), e a observação indireta, por meio de entrevistas semiestruturadas em profundidade com o secretário de redação Vinícius Mota e o jornalista Phillippe Watanabe, da *Folha de S. Paulo*, além do professor Joaquim Fidalgo, um dos fundadores do *Público*, e o jornalista Ricardo Cabral Fernandes, que trabalhou para o jornal português entre junho de 2019 e agosto de 2020. Noor (2008) defende que o formato semiestruturado da entrevista em profundidade oferece flexibilidade suficiente

para abordar diferentes entrevistados de maneira diferente, enquanto ainda abrange as mesmas áreas de coleta de dados.

Como principais técnicas de análise, operacionalizaram-se a análise de enquadramento e a análise pragmática da narrativa jornalística. Admitiu-se que o enquadramento se evidencia a partir da repetição de certos elementos no discurso jornalístico de forma a produzir uma resposta mais ou menos comum e desejável para o problema em questão. Entman (1993) explica que os quadros se manifestam num texto a partir da presença ou ausência de certas palavras-chave, frases-chave, imagens estereotipadas, fontes de informação e frases que fornecem agrupamentos de fatos ou julgamentos tematicamente reforçadores. A classificação dos quadros baseou-se na seleção dedutiva proposta por Valkenburg, Semetko e De Vreese (1999): quadro de conflito, quadro de atribuição de responsabilidade, quadro de consequências econômicas e quadro de interesse humano. Já a análise pragmática da narrativa jornalística integrou, de maneira indutiva, as notícias isoladas em um conjunto significativo solidário a fim de obter uma história única, ou seja, um acontecimento. Os seis movimentos propostos por Motta (2007, p. 147) visam “interpretar dinâmica e sistematicamente a essência do fenômeno observado”, bem como “compreender as diversas camadas significativas do objeto empírico como objeto intencional de nossa percepção”: 1) recomposição da intriga ou acontecimento jornalístico; 2) identificação dos conflitos e funcionalidade dos episódios; 3) construção de personagens jornalísticas (discursivas); 4) estratégias comunicativas, que se subdividem em a) estratégias de objetivação (construção de efeitos de real) e b) estratégias de subjetivação (construção de efeitos poéticos); 5) relação comunicativa e o “contrato cognitivo”; 6) metanarrativas.

A segunda parte da *mímesis* II esmiuçou os indicadores previstos no modelo de análise, configurando as narrativas jornalísticas sobre o dia do fogo na Amazônia produzidas pela *Folha de S. Paulo* e pelo

Público. Toda a discussão das instâncias anteriores foi convocada para compreender as estratégias utilizadas pelos jornalistas. Entre as principais constatações, pontuo o investimento da *Folha de S. Paulo* em recursos gráficos e no jornalismo de dados de forma a configurar um discurso socioeconômico, político e ambiental para enfrentar o presidente Jair Bolsonaro e cobrar-lhe responsabilidade pela destruição ambiental. Igualmente, os vários correspondentes que o jornal mantém pelo Brasil, especialmente Fabiano Maisonnave, em Manaus, evidenciaram que o dia do fogo na Amazônia não apenas provocou a destruição da floresta, como também ameaçou aldeias indígenas e mesmo o jornalista Adécio Piran, que, por ter antecipado as intenções dos agropecuaristas no jornal *Folha do Progresso*, precisou deixar a cidade de Novo Progresso e só retornou sob escolta policial. Já o *Público*, por ter se apoiado no trabalho de agências de notícias e de outros *media* brasileiros, como a própria *Folha de S. Paulo*, configurou um discurso político-ambiental em que os episódios secundários tiveram mais expressão do que o conflito principal. Protestos em Portugal e na Europa, bem como a pressão do presidente francês Emmanuel Macron (2017-atual) para inviabilizar o acordo comercial entre a União Europeia e o Mercado Comum do Sul (Mercosul) foram mais destacados pelo jornal português. Por fim, a *mimesis* III estabeleceu as contiguidades (recusa à adjetivação, fotografias de agência de notícias, redes sociais como fonte de informação etc.) e os distanciamentos (por exemplo, o dia do fogo na Amazônia terminou em anticlímax no *Público*, que frequentemente insistiu na ideia de Amazônia de “pulmão do mundo”) entre os dois jornais, refigurando a narrativa. O fim do círculo hermenêutico não encerrou as discussões sobre Amazônia, entretanto alcançou o objetivo de compreender as estratégias utilizadas na construção discursiva da *Folha de S. Paulo* e do *Público* sobre o dia do fogo, considerando as imperfeições dos jornalistas e dos jornais, mas também as minhas próprias limitações.

5. PRÓXIMOS PASSOS

O amadurecimento do NARRAMAZÔNIA, como grupo dedicado à investigação sobre narrativas contemporâneas, entrelaça-se com meu próprio amadurecimento como cientista social. Esta edificação, ainda que subjetiva, carrega a contribuição de tantas pessoas (reais, bibliográficas e mediáticas), tantos lugares e tantas experiências (algumas delas, observadas de forma visível na produção científica). Se o terreno da empiria marca o ponto de partida e de retorno dos estudos comunicacionais, o fim da jornada doutoral consiste na passagem de volta para casa, para novas histórias e novos recomeços.

REFERÊNCIAS

BUENO, Wilson da Costa. *Jornalismo Ambiental: explorando além do conceito*. Desenvolvimento e Meio Ambiente, v. 15, 2007.

CARLSON, Matt et al. Journalism studies and its core commitments: The making of a communication field. *Journal of Communication*, v. 68, n. 1, p. 6–25, 2018.

CARVALHO, Carlos Alberto de. Understanding the journalistic narratives from the triple mimesis proposed by Paul Ricoeur. *Matrizes*, v. 6, n. 1–2, p. 169–187, 2012.

CASADEI, Eliza Bachega. A construção de personagens no jornalismo: entre a matriz de verdade presumida e a imaginação das urdiduras de enredos. *Ciberlegenda*, n. 22, 2010.

CHARRON, Jean; BONVILLE, Jean de. *Natureza e transformação do jornalismo*. Florianópolis; Brasília: Insular; FAC, 2016.

DEUZE, Mark; WITSCHGE, Tamara. Beyond journalism: theorizing the transformation of journalism. *Journalism*, v. 19, n. 2, p. 165–181, 2018.

DORNELLES, Beatriz. O fim da objetividade e da neutralidade no jornalismo cívico e ambiental. *Brazilian Journalism Research*, v. 4, n. 2, p. 121–131, 2008.

ENTMAN, Robert M. Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm. *Journal of Communication*, v. 43, n. 4, p. 51–58, 1993.

FRANÇA, Vera Regina Veiga. *Jornalismo e a vida social: a história amena de um jornal mineiro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

_____. Discurso de identidade, discurso de alteridade: a fala do outro. In: _____ (Ed.). *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 27–43.

_____. O objeto e a pesquisa em comunicação: uma abordagem relacional. In: MOURA, Cláudia Peixoto de; LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Eds.). *Pesquisa em comunicação: metodologias e práticas acadêmicas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016. p. 153–174.

FRANKLIN, Bob. The future of journalism: developments and debates. *Journalism Studies*, v. 13, n. 5–6, p. 663–681, 2012.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. 1. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GOFFMAN, Erving. *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. Hanover; London: University Press of New England, 1974.

KLANOVICZ, Jo. Amazônia em chamas e uma nova cidadania ecológica global. *Estudios Rurales*, v. 9, n. 18, 2019.

LAGE, Leandro Rodrigues. Contribuições da hermenêutica de Paul Ricoeur para uma teoria da narratividade jornalística. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, v. 15, n. 2, p. 09–19, 2018.

LEAL, Bruno Souza. Saber das narrativas: narrar. In: GUIMARÃES, César; FRANÇA, Vera (Eds.). *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 19–28.

LIVINGSTONE, Sonia. On the Challenges of Cross-National Comparative Media Research. *European Journal of Communication*, v. 18, n. 4, p. 477–500, 2003.

MARTINO, Luís Mauro Sá. De um eu ao outro: narrativa, identidade e a comunicação com a alteridade. *Parágrafo*, v. 4, n. 1, p. 40–49, 2016.

MEAD, George Herbert. *Mind, self and society: from the standpoint of a social behaviorist*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1934.

MOTTA, Luiz Gonzaga. A análise pragmática da narrativa jornalística. In: LAGO, Cláudia; BENETTI, Márcia. (Eds.). *Metodologias de pesquisa em jornalismo*. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 143–167.

NOOR, Khairul Baharein Mohd. Case study: A strategic research methodology. *American Journal of Applied Sciences*, v. 5, n. 11, p. 1602–1604, 2008.

NOVAIS, Rui Alexandre.; MOREIRA, Sônia Virgínia; SILVA, Luísa. Brothers in arms? Portuguese and Brazilian journalistic worlds compared. *Brazilian Journalism Research*, v. 9, n. 1, p. 76–95, 2013.

O’SULLIVAN, John et al. Innovators and innovated: Newspapers and the postdigital future beyond the “death of print”. *Information Society*, v. 33, n. 2, p. 86–95, 2017.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1995.

PEIXINHO, Ana Teresa. Procedimentos retórico-narrativos de construção de personagens jornalísticas: o caso do jornal *Expresso* durante o verão de 2013. *Revista de Estudos Literários*, n. 4, 2014.

PETIT, Pere. *Chão de promessas: elites políticas e transformações econômicas no Estado do Pará pós-1964*. Belém: Paka-Tatu, 2003.

PINTO, Manuel. O jornalismo como campo social e como domínio de formação. *Comunicação e Sociedade*, v. 12, n. 1–2, p. 75–95, 1999.

QUÉRÉ, Louis. D’un modèle épistémologique de la communication à un modèle praxéologique. *Réseaux*, v. 9, n. 46, p. 69–90, 1991.

_____. A dupla vida do acontecimento: por um realismo pragmático. In: FRANÇA, Vera Regina Veiga; OLIVEIRA, Luciana de

(Eds.). Acontecimento: reverberações. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

QUIVY, Raymond; CAMPENHOUDT, LucVan. Manual de investigação em ciências sociais – Trajectos. 4. ed. Lisboa: Gradiva, 2005.

RICOEUR, Paul. O si-mesmo como um outro. Campinas: Papirus, 1991.

_____. Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

SILVA, Mayane Bento. Colonialismo e colonialidade no Brasil e na Amazônia paraense. Tese (Doutorado em Relações Internacionais) – Programa interinstitucional de Pós-Graduação em Relações Internacionais da Universidade Federal do Pará/Universidade de Brasília. Brasília, p. 240. 2019.

SILVÉRIO, Divino et al. Amazônia em chamas: Nota Técnica do Instituto de Pesquisa Ambiental Da Amazônia – Ipam. Brasília, 2019. Disponível em: <http://queimadas.cptec.inpe.br/~rqueimadas/material3os/2019_Silverio_et al_AmazoniaChamas_ago_IPAM_DE-3os.pdf>

SIMÕES, Paula Guimarães. O acontecimento e o campo da Comunicação. In: Teorias da Comunicação no Brasil: reflexões contemporâneas. Salvador: Edufba, 2014. p. 295.

THOMPSON, John B. Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

TRINDADE JÚNIOR, Saint-Clair Cordeiro da. Das “Cidades na Floresta” às “Cidades da Floresta”: espaço, ambiente e urbanodiversidade na Amazônia Brasileira. Paper do NAEA, p. 3–22, 2013.

VALKENBURG, Patti M.; SEMETKO, Holli A.; DE VREESE, Claes H. The effects of news frames on readers’ thoughts and recall. *Communication Research*, v. 26, n. 5, p. 550–569, 1999.

VAN DIJK, Teun Adrianus. Power and the news media. In: PALETZ, D. (Ed.). *Political Communication and Action*. Cresskill, NJ: Hampton Press, 1995. v. 9.

ZELIZER, Barbie. *What journalism could be*. Cambridge: Polity Press, 2017.

Grupo de pesquisa Narramazônia no *Facebook*: a publicação *on-line* entre narrativas e interações

Nice Hellen Mateus Oliveira Miranda

Analaura Corradi

I. NA “INFOMARÉ” DO NARRAMAZÔNIA

Esta pesquisa parte da observação empírica do grupo de estudo “Narrativas Contemporâneas na Amazônia Paraense – Narramazônia” - e tem como meta compreender como o grupo vem utilizando a rede social *on-line*. Para tanto, foi realizada uma análise das formas de interação e sociabilidade estabelecidas a partir do perfil do grupo no *Facebook*.

O Grupo de Pesquisa Narramazônia é resultante de uma parceria entre a Universidade Federal do Pará (UFPA), por intermédio do Programa de Pós-graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCom), e a Universidade da Amazônia (Unama), por meio do Programa de Pós-graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC), ambas as instituições com sede em Belém-PA.

O referido grupo possui certificado no Diretório dos Grupos de Pesquisa, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), no qual está cadastrado desde 2015. Nesse mesmo ano, iniciou suas atividades no universo *on-line*, criando um

perfil na rede social *Facebook*, o que possibilitou o acesso a conteúdos informativos para seus participantes docentes e discentes.

Nesse sentido, esta investigação busca responder à seguinte questão: como se dão os processos de comunicação e sociabilidade no grupo de pesquisa Narramazônia na rede social *Facebook*? A partir desta delimitação, temos como objetivo compreender os processos de comunicação e interação *on-line*, tendo o *Facebook* como ambiência e como foco as ações do grupo nesse espaço virtual, a partir de dados retirados da página do grupo.

Em relação ao levantamento dos dados da pesquisa, o período correspondente equivale ao intervalo entre junho de 2017 e maio de 2018 e que as informações foram utilizadas como base de pesquisa da dissertação de mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia, intitulada *Grupo de Estudo Narramazônia no Facebook: a publicação on-line entre narrativas e interações* (MIRANDA, 2019).

O estudo realizado se fez necessário para observar as ações da comunidade *on-line* do Narramazônia. Uma vez que as redes sociais estão cada vez mais presentes no cotidiano das pessoas, torna-se necessário recorrer à netnografia¹⁵ nesse tipo de incursão a tais mundos sociais, visando justamente a compreender a sociedade, as atividades e as interações que ocorrem mediante o uso da tecnologia.

Como procedimento metodológico para análise das publicações utilizamos da Análise Pragmática da Narrativa, proposta por Motta (2013). Esta consiste no olhar que se lança sobre o objeto narrativo a ser observado. Neste estudo, temos como *corpus* as diversas publicações do grupo de pesquisa Narramazônia em sua página na plataforma *Facebook*.

15 Segundo Kozinets (2014), a netnografia é uma forma de etnografia, ou seja, é um registro descritivo da cultura de um povo. Adaptada para o atual contexto da sociedade, cada vez mais imersa no universo *on-line*, a netnografia busca compreender o mundo social das pessoas que participam dessas comunidades.

Ao utilizar a metodologia proposta pela Análise Pragmática da Narrativa buscamos observar as relações sociais e culturais entre um narrador e um destinatário (ou um meio de comunicação e seu público ou audiência), em uma situação de comunicação concreta entre sujeitos vivos, interlocutores ativos que têm objetivos e intenções de construir sentido (em relações de cooperação ou de conflito, se houver assimetria entre eles).

Diante disso, neste capítulo, apresentamos os movimentos do grupo de estudo no universo *on-line* e também nas reuniões mensais, seja para socializar leituras de textos ou mesmo para a participação de convidados. A partir dessa dupla perspectiva, procuramos entender quais as propostas do grupo ao utilizar a rede social *Facebook*, quais narrativas estão presentes nesse universo, qual o objetivo do grupo em mergulhar no universo virtual e como vem utilizando o potencial oferecido por essa rede no processo de ampliação da comunicação e da sociabilidade.

2 O GRUPO DE PESQUISA NARRAMAZÔNIA

O grupo de estudo Narramazônia foi criado no ano de 2015. Dentre seus integrantes, estão presentes doutores, doutorandos, mestres, mestrandos, graduados, graduandos, bolsistas do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica (PIBIC) e colaboradores. No mesmo ano do seu surgimento, o grupo passou a integrar a Rede de Narrativas Midiáticas (RENAMI) da Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor).

A proposta do grupo é que os encontros presenciais sejam espaços de discussões, estudos e de compartilhamento de pesquisas interdisciplinares sobre a produção de narrativas. Portanto, estuda a Amazônia e os amazônidas na tentativa de entender, por meio das

experiências teóricas e práticas investigadas, como ocorrem os mais variados tipos de interação entre texto e leitor.

Em alguns encontros, são realizadas leituras de textos previamente compartilhados via e-mail ou rede social *Facebook*. Outro formato do encontro denomina-se “Sessão com Autores”. Nessa formatação, ocorre a participação de palestrantes convidados para apresentar estudos ou pesquisas realizados por eles, que possuam relação com as narrativas no contexto amazônico ou não. A coordenação do grupo envolve atualmente, como representantes da Universidade Federal do Pará, as professoras doutoras Alda Costa e Vânia Torres Costa (PPG-Com/UFPA), e como representante da Universidade da Amazônia, o professor doutor Paulo Nunes (PPGCLC/Unama).

Segundo informações constantes no Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil do CNPq (BRASIL, 2021), o objetivo do grupo é tomar as narrativas como produtoras de sentido e dos modos de interação dos sujeitos em sociedade. Buscando conceituar e caracterizar essas narrativas, o grupo envereda por diversas áreas do conhecimento ou perspectivas de estudo, como: a literatura, por meio do estudo do mito e da ficção; a comunicação, por meio das mídias, observando os fatos e acontecimentos; a filosofia da linguagem, com as diversas linguagens, desde a escrita até o espaço virtual; além de observar as narrativas amazônicas. Dessa forma, o grupo de pesquisa trabalha em diversas áreas das Ciências Sociais Aplicadas e das Ciências Humanas. A respeito dessa configuração em grupo, é relevante considerar o que postula Canclini:

Constroem-se grupos de iguais através da sociabilidade na rede, em que os contatos são cada vez mais seletivos e autônomos [...] caracterizam-se por modulações linguísticas compartilhadas, apresentam códigos estilísticos e de autorreconhecimento semelhantes (CANCLINI, 2013, p. 53).

Esse é justamente o reconhecimento observado no grupo de estudo, pois, no mesmo ano de seu cadastro no CNPq, o grupo iniciou suas atividades no universo *on-line*, reunindo seus participantes docentes e discentes, o que se tornou uma excelente ferramenta comunicacional e contribuiu para fortalecer os laços entre os envolvidos. Sobre a visibilidade e os processos comunicacionais na rede, Santaella (2004, p. 46) expressa que: “entrar na rede significa penetrar e viajar em um mundo paralelo, imaterial, feito de bits de dados e partículas de luz”.

A rede social *Facebook* passou a ser a principal via de divulgação, usada como ferramenta que visa a favorecer o intercâmbio e a comunicação entre os integrantes. Nesse processo, cabe destacar como se dá “a disseminação de novos protocolos técnicos em toda extensão da organização social, e de intensificação de processos que vão transformando tecnologias em meios de produção, circulação e recepção do discurso” (FAUSTO NETO, 2008, p. 92).

O fato de o grupo possuir um grupo aberto no *Facebook* facilitou o acesso às informações essenciais para o desenvolvimento da pesquisa, bem como a própria participação das autoras, tanto na forma *on-line* quanto *off-line*, contribuição decisivamente para realizar a investigação dos dados obtidos nesta pesquisa empírica.

3. ANÁLISE DA REDE SOCIAL FACEBOOK DO NARRAMAZÔNIA

O *Facebook* apresenta-se como importante ferramenta para troca de informações e socialização de conhecimentos, em que seu próprio surgimento remete a uma forma de compartilhamento de informações entre universidades. Nesse viés, encontra-se o grupo Narramazônia que utiliza essa ferramenta como diário, através de estratégias de publicação na forma de cartazes, publicam informações sobre os encontros presenciais, relatam através de fotografias, comentários entre outros.

A análise de mídia social cresceu com o advento dos sites de redes sociais e é considerada um método com ênfase na estrutura e nos padrões de relacionamentos entre os atores sociais em uma determinada rede¹⁶. Seu foco é entender as estruturas sociais, identificadas através dos “nodos” – ou atores sociais – e os “vínculos”, que são as interações entre esses atores (pessoas, grupos, empresas) e são ligados por aquilo que se denomina de “laços relacionais”. A quantificação acontece ao se analisarem estatisticamente as relações por meio da observação da estrutura da rede. Segundo Recuero (2017, p. 12), “a Análise de Redes Sociais (ARS) é uma das perspectivas de estudo de grupos sociais que permite sua análise sistemática a partir de sua estrutura, através de medidas específicas para esta”.

A pesquisa netnográfica está baseada em uma análise das interações sociais em ambientes digitais, o que se fez necessário para observar a comunicação *on-line* do Narramazônia, os tipos de interação e as formas de sociabilidade nesse universo. Nosso objetivo é compreender essa comunidade, de modo a poder identificar as posições dos membros na rede social e a visualização dos subgrupos ou *clusters*, que são os agrupamentos de dados a partir de um grau de semelhança.

As conexões e as interações não são o que nos dá as explicações sobre os fenômenos, mas são aquilo que nos cabe investigar, pois nos conduzem à compreensão das lógicas de ordenamento que as produzem como tal. Rastreá-las significa seguir os processos de fabricação dos fatos resultantes dessas lógicas de ordenamento antes de eles tornarem os “fenômenos” que buscamos entender. Em outras palavras, significa abrir as “caixas pretas” (GONÇALVES; MEDINA FILHO, 2015, p. 51).

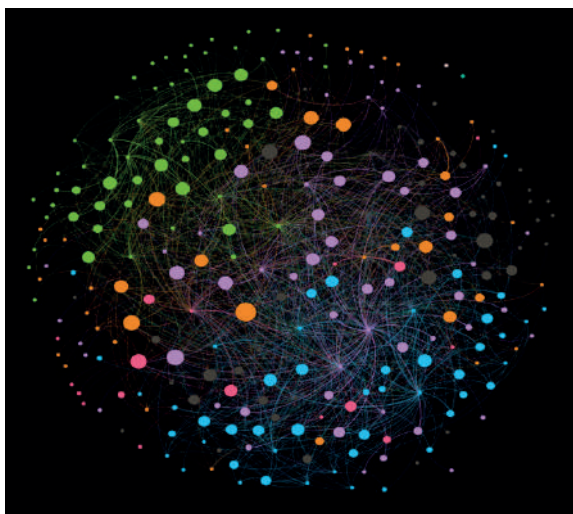
Nesta pesquisa, os grafos representam uma matriz, ou seja, um grupo social, e podem ser direcionais e não direcionais. No caso do Narramazônia, consideramos como sendo uma matriz direcional, pelo

fato dos pontos estarem conectados entre si, existindo uma ligação entre os nodos dessa rede social. Assim, as informações estatísticas dos nodos buscam entender os atores sociais e suas subjetivações.

Para Recuero, Bastos e Zago (2015), a rede social é representada por atores sociais e suas conexões sociais (interações, laços e capital social), cujo foco volta-se para as estruturas sociais exibidas no espaço *on-line*. No caso da presente pesquisa, os atores sociais são os participantes do grupo Narramazônia, com seus diversos tipos de interações (curtidas, compartilhamentos, comentários, entre outros).

Na Figura 1, os pontos visualizados na imagem representam os participantes do grupo de pesquisa Narramazônia, e as linhas são as arestas, ou seja, as interações entre os membros desse grupo. Para Shirky (2011), as ferramentas de mídias sociais não são uma alternativa para a vida real, são parte dela, tornando-se instrumentos coordenadores de eventos do mundo físico.

Figura 1 - Grafo destacando os nós da rede do Narramazônia



Legenda:	
“clusters”  Cada cor representa um grupo entre si, e a rede como um todo.	“tamanho”  Varia de acordo com a influência do ator social na rede.

Fonte: Miranda (2019, p. 58)

Pode-se dizer que, no caso do grafo da figura 1, os *clusters* auxiliam, de forma considerável, para que se possa entender a estrutura da rede, na qual cada cor representa um grupo de perfis relacionados, feito por meio de um algoritmo de *clustering*¹⁷ do *Facebook*. Cada grupo está conectado entre si e à rede como um todo, ajudando a descobrir, a partir de análise empírica, quem são esses usuários, os influenciadores, dentre outros.

Assim, cada grupo estabelece variados tipos de interações para pertencer à mesma cor, por exemplo, são amigos pessoais e, ao mesmo tempo, são participantes do grupo de pesquisa; ou são participantes desse grupo e de outros grupos na plataforma *Facebook*. O algoritmo de *clustering* observa os tipos de interações como um todo e, de acordo com as afinidades apresentadas, constrói os subgrupos, ou seja, as diversas cores.

Quando se abstraem os dados dessa mídia social *on-line*, além dos grafos também se observam as tabelas. Para analisar as interações, a Tabela 1 traz informações da cronologia (data inicial e final dessas postagens) e da quantidade de publicações por mês, como consta a seguir:

17 É o “ato ou efeito” de utilizar vários computadores ligados em rede para formar um *cluster*, situação em que todos passam a se comportar como se fossem um único PC (MORIMOTO, 2005, *online*).

Tabela 1 – Publicações a partir da visualização de tabelas

Mês/Ano	Quantidade de Publicações	Período Inicial	Período Final
Dez./15	5	03/12/2015	03/12/2015
Jan./16	0	-	-
Fev./16	0	-	-
Mar/16	6	03/03/2016	25/03/2016
Abr./16	11	04/04/2016	27/04/2016
Mai/16	13	02/05/2016	25/05/2016
Jun./16	14	01/06/2016	26/06/2016
Jul./16	1	02/07/2016	-
Ago./16	6	09/08/2016	31/08/2016
Set/16	13	02/09/2016	29/09/2016
Out/16	2	10/10/2016	27/10/2016
Nov./16	1	23/11/2016	-
Dez./16	9	01/12/2016	20/12/2016
Jan./17	1	16/12/2017	-
Fev./17	21	06/02/2017	24/02/2017
Mar/17	5	07/03/2017	23/03/2017
Abr./17	0	-	-
Mai/17	1	03/05/2017	-
Jun./17	3	03/06/2017	29/06/2017
Jul./17	1	03/07/2017	-
Ago./17	3	07/08/2017	19/08/2017
Set./17	3	01/09/2017	-
Out./17	5	16/10/2017	28/10/2017
Nov./17	10	18/11/2017	20/11/2017
Dez./17	6	11/12/2017	16/12/2017

Fonte: Miranda (2019, p. 64).

A Tabela 1 mostra a quantidade de publicações do grupo de pesquisa em um período de aproximadamente dois anos de cadastro na plataforma *Facebook*. Dos vinte e cinco meses analisados, apenas nos meses de janeiro e fevereiro de 2016, e abril de 2017, o grupo ficou sem realizar nenhuma publicação na forma *on-line*.

De forma geral, o grupo apresenta poucas postagens ao mês, variando entre uma, no mínimo, e vinte e uma publicações, no máximo. Outro detalhe está relacionado à data inicial e final das postagens a cada mês. Ao buscar as postagens manualmente no *Facebook* do grupo de pesquisa, registra-se que a primeira publicação do mês se refere à chamada para o encontro do grupo. As postagens que apresentam como características os registros textuais e/ou fotográficos representam, em sua maioria, alguns dados dos encontros ou as leituras que são compartilhadas para as socializações do grupo de pesquisa.

Outro fator possível de identificar, por meio de observação da Tabela 1, é que as atividades decorrentes do mundo *off-line* influenciam no *on-line*, ressaltando, como exemplo, o período de recesso que ocorre nas universidades; ao se verificar a quantidade de publicações ocorridas nesse período, normalmente o valor encontrado é zero.

Sabe-se também que as publicações realizadas geram outras formas de comunicação e socialização e até mesmo visibilidade na rede. Desse modo, a partir de uma postagem, acontecem as chamadas reações, as curtidas, os compartilhamentos e os comentários, ou seja, estabelecem-se outros formatos de publicações entre os participantes. O grupo de pesquisa utiliza determinados termos ou expressões como mecanismos para chamar o leitor a participar. Nas chamadas iniciais aparecem recursos de expressão verbal, como “tarde linda”, “urgente”, “Narrazamônia conversa”, “tarde de ótimos diálogos”.

Tendo em vista o que foi exposto, destaca-se que o narrador busca chamar a atenção do seu leitor por meio do emprego de recursos textuais no próprio conteúdo da mensagem. As chamadas demonstram

características de identidade do grupo, refletidas nessas publicações em diversos momentos, por meio de palavras que associam a narrativa à Amazônia ou aproximam diferentes tipos de narrativas, de modo que aparecem expressões como: “Narrativas do Círio” (2017), “tarde de diálogos” (2017), “Paul Ricoeur” (2017), “voar com as narrativas” (2016), “Luiz Gonzaga Motta” (2016), “Narrazamônia conversa com a fotógrafa” (2016).

Diante desse contexto, observa-se que a palavra Narrazamônia não está mais associada especificamente ao nome do grupo de pesquisa. Em diversos comentários, numa proposição metonímica, a palavra Narrazamônia direciona-se a todos os participantes, que muitas vezes recebem o nome de “narrazamônicos”. Esses comentários demonstram uma característica do grupo de pesquisa: ele utiliza poucas postagens, normalmente direciona as chamadas para as reuniões ou mesmo para registro dos encontros, por meio de fotografias compartilhadas na rede social da internet. No entanto, ao utilizar o *Facebook*, o grupo busca favorecer o contato interpessoal entre os seus membros e estimula quem apenas visualiza as postagens e acompanha no formato *on-line* a participar do encontro presencial.

4. O NARRAMAZÔNIA ENTRE NARRATIVAS, DEPOIMENTOS E PUBLICAÇÕES

Neste tópico, busca-se inicialmente proceder a uma reflexão sobre o modo como os participantes do grupo de pesquisa Narrazamônia se veem, tecendo uma observação empírica do modo pelo qual o grupo publica suas informações nesse site ao longo de dois anos. Além disso, serão utilizadas para análise três postagens do grupo no *Facebook*, exemplificando através delas, alguns movimentos descritos na metodologia da narrativa.

Com base na perspectiva conjunta dos coordenadores do grupo,

observamos sua compreensão do que estudam: “entendemos as narrativas como interpretações e representações que, ao serem difundidas em determinada cultura, se transformam ao mesmo tempo em que modificam o social, o olhar que as pessoas têm de si e do mundo em que vivem” (NUNES; COSTA; COSTA, 2016, p. 28).

Seguindo esse raciocínio, chega-se às narrativas midiáticas, tema de grande discussão entre os pesquisadores, principalmente pelo fato de boa parte do grupo ser da área de Comunicação, as duas coordenadoras do PPGCOM por exemplo. Nesse sentido, podemos afirmar que o PPGCOM está voltado para a comunicação e o PPGCLC, enquanto Programa interdisciplinar, abrange as áreas da comunicação, linguagens e da cultura. Esse entendimento é visto em Motta, quando trata das narrativas midiáticas:

As narrativas midiáticas não são apenas representações da realidade, mas uma forma de organizar nossas ações em função de estratégias culturais em contexto. As narrativas e narrações são dispositivos discursivos que utilizamos socialmente de acordo com nossas pretensões (MOTTA, 2013, p. 145).

De acordo com o autor, as narrativas *on-line* representam a própria linguagem por meio de elementos que conduzem à materialidade e à mensagem de uma imagem, compondo visualidades e expressividades a partir de pensamentos e ações humanas. Sendo assim, ao realizar uma análise das publicações utilizando a metodologia da análise pragmática da narrativa, vamos observar os movimentos estabelecidos por Motta (2013), direcionando para três postagens do grupo ao longo de dois anos de participação na plataforma *Facebook*. No Quadro 1, a seguir, apresentamos o significado de cada movimento proposto pelo autor:

Quadro 1 – Movimentos da Análise Pragmática da Narrativa

MOVIMENTO	SIGNIFICADO
1º	Compreender a intriga como uma síntese do heterogêneo
2º	Compreender a lógica do paradigma narrativo
3º	Deixar surgirem novos episódios
4º	Permitir ao conflito dramático se revelar
5º	Personagem: metamorfose de pessoa em persona
6º	Estratégias argumentativas
7º	Permitir às metanarrativas aflorar

Fonte: Adaptado de Motta (2013) Miranda (2019).

A proposta metodológica de Motta (2013) inicia com o primeiro movimento, que o autor denomina de “compreender a intriga como síntese do heterogêneo”, buscando entender características constantes e necessárias para realizar uma narrativa sobre si. Para exemplificar, pode-se citar como o grupo de pesquisa Narramazônia relata suas experiências. Na rede social *Facebook* registra suas histórias, na forma de imagem, texto verbal escrito, vídeo, entre outros recursos midiáticos. Para Santaella, Massarolo e Nesteriuk (2018), telas de todos os tipos e tamanhos abrigam uma pluralidade de discursos narrativos híbridos (verbal, sonoro e visual).

Sob o mesmo ponto de vista, visualizam-se as narrativas do grupo de pesquisa que demonstram um movimento que caminha para um formato de diário, pois é possível observar cronologicamente o movimento do grupo, o qual parte de sua criação, em 3 de dezembro de 2015 – dia em que também se inseriu sua logomarca –, e chega ao meio desse enredo, constituído por todas as narrativas digitais tecidas ao longo de dois anos do grupo na plataforma *Facebook*.

Nesse período, observam-se fotografias dos encontros presenciais, narrativas que buscam dar ênfase a temas das diversas formas de narrar,

a digitação, que se direciona ao nome do grupo Narramazônia, ou mesmo a identificação dos participantes como “narramazônicos”.

Outras formas de publicação, ao longo do período, são as indicações e/ou compartilhamentos de leituras, como a de Motta (2013), que foi a primeira indicação do grupo no *Facebook*, seguida do livro *Tempo e Narrativa*, de Paul Ricoeur (2010). Outras formas midiáticas também são encontradas, como vídeos, cartazes, chamadas para eventos, mas sempre com o foco voltado ao tema principal, que são as narrativas relacionadas ao contexto amazônico.

O final desse enredo foi uma publicação realizada na forma de cartaz, no dia 15 de dezembro de 2017, cujo título era “Narrativas Natalinas”.

Nesse sentido, a linha do tempo do *Facebook* passa a funcionar como um *script*¹⁸, uma programação que inicia no momento do cadastro, vai sendo tecida em diversas narrativas e sendo alimentada com os dados no decorrer do tempo. A partir da visualização dessas publicações, passa-se a compreender a rotina do grupo, a identidade, tudo o que já foi construído na tessitura dessas diversas narrativas.

Essas publicações trazem ainda possibilidades de se constituir em recurso de memória, como a marcação de dia e ano em que ocorreu o cadastro, quem foi o usuário que alimentou determinadas informações, quantas pessoas curtiram as postagens inicialmente. Por meio das postagens, é possível observar primeiramente o movimento do grupo nesse universo virtual e, dessa forma, atribuir-se uma identidade digital a ele, pois observam-se costumes, narrativas, imagens, vídeos que são características próprias do grupo. A cada postagem ainda é atribuída uma reação, uma curtida, ou mesmo um comentário, os quais se traduzem em ideias, sugestões e vários tipos de sentimentos, culminando no fortalecimento dos laços entre

18 Conjunto de instruções para que uma função seja executada em determinado aplicativo.

os atores sociais do grupo de pesquisa e caracteriza uma identidade nesse espaço da virtualidade.

Dito isto, o segundo movimento proposto por Motta (2013) é compreender a lógica do paradigma narrativo, que está relacionada ao primeiro movimento, pois tem como característica identificar como os homens criam representações e apresentações do mundo.

Essas experiências passam a ser mediadas por dispositivos tecnológicos, por diversas mídias. No caso desta pesquisa, tais experiências são atribuídas à rede social *Facebook*, que permite o contato do grupo de pesquisa para além das fronteiras do local.

A realidade é contada utilizando diversas narrativas, como as textuais e visuais, por exemplo. Segundo Motta (2013), essas representações na forma de narrativas vêm sendo utilizadas, atualmente, no que ele chama de diários eletrônicos, referindo-se às postagens na rede social *Facebook*. Para esse autor, “um narrador, ao fazer uso da comunicação narrativa, utiliza estratégica e astuciosamente os recursos de linguagem para construir um discurso argumentativo na relação com seu interlocutor” (MOTTA, 2013, p. 147). Para isso, faz-se necessário entender os recursos utilizados na narrativa, como o convencimento, a sedução para atrair o interlocutor, mesmo que ele seja idealizado, como no *Facebook*, onde a publicação toma uma repercussão global.

Para identificar esses critérios, foram analisadas três publicações (Figura 2) que auxiliam na compreensão dos artifícios da narrativa em diversas publicações do grupo de pesquisa. Acerca dessa questão, Motta (2013) entende que deve existir uma trilha com os incidentes que tecem a história:

Figura 2 - Trilha narrativa da história



Fonte: disponível em: <<https://www.facebook.com/groups/563303930488070/>>
Acesso em 06 jun. 2018.

A Figura 2 mostra três publicações do grupo no *Facebook*. Na publicação da extrema esquerda, observa-se uma chamada para o evento, cujo cartaz aparece na extrema direita da figura. O autor encerra a narrativa utilizando como recurso de destaque as palavras escritas com letras maiúsculas. Essa postagem contém uma chamada: “MESA SOBRE MITOS AMAZÔNICOS que está por vir”, ou seja, um discurso que utiliza estratégias de comunicação para chamar a atenção do público.

Na publicação do meio (Figura 2), há um texto que remete a um filme com a participação da atriz paraense Dira Paes, cujo título é *Matinta*¹⁹. Logo após, identificamos artifícios linguísticos que visam a instigar o desejo de participação no evento: “Adriano Barroso e Dira Paes, em *Matinta*”, ou “se você quer saber mais deste mito,

19 Matinta é um filme de curta-metragem, premiado e exibido em Cannes (2012), do cineasta paraense Fernando Segtowitz (G1 PA, 2012, on-line).

compareça”. Por fim, na publicação da direita (Figura 2), temos uma imagem no formato de cartaz, lançado em junho de 2016. Nele, há uma arte na forma textual, com o anúncio de um evento em formato ‘Mesa Redonda’.-

Para Ricoeur (2010), o texto não proporciona somente a mediação do conhecimento, mas também, em última instância, o conhecimento do mundo por meio da obra. Por meio das informações disponibilizadas no cartaz, por exemplo, identificamos os convidados da Mesa redonda: Josebel Akel Fares, Reliane Pinho e Walmir Nogueira.

No terceiro movimento, o tema é “deixar surgirem novos episódios”. Esse item está relacionado à performance discursiva, que estabelece uma relação direta com os movimentos anteriores. Identifica-se a comunicação narrativa para observar que algumas narrativas representam uma relação factual e outras, de imaginação, sendo caracterizadas como fictícias, ou seja, o que é real ou irreal. Para que se torne possível essa verificação, é necessário buscar, a partir das publicações do grupo no *Facebook*, os recursos utilizados nas postagens, para analisar as intenções e as estratégias utilizadas no discurso. Segundo Motta (2013), com o advento dos meios de comunicação de massa e a dramatização da cultura, a interpretação entre o que é real e irreal torna-se nebulosa.

O fator principal dessa identificação do real e irreal é verificar as intenções dos envolvidos nessa publicação, a partir das estratégias e critérios estabelecidos. Quando se realiza uma publicação na rede social *Facebook*, o ator social procura gerar reações no receptor, de modo que ele se torne atuante nessa troca de mensagens, permitindo contato entre narrador e receptor, para que o processo comunicativo se concretize e se intensifique. De acordo com Motta,

A identificação temática e a nomeação dos *novos* episódios podem revelar estratégias semânticas do narrador na construção dos sentidos da estória [...] o narrador dispõe estrategicamente

personagens, cenários, conflitos, tensões [...] a fim de produzir determinados efeitos dramáticos, como o suspense, a tensão, o clímax, etc. (MOTTA, 2013, p. 160).

Essas identificações temáticas às quais o autor se refere partem das intenções que são geradas a partir do conhecimento prévio do público com o qual se pretende interagir. Então, utilizam-se recursos narrativos estilísticos, como aqueles identificados em expressões como: “mistério destas águas”, “voar com as narrativas”, “narrador aos pedaços”, “Paul Ricoeur está sob nossa mira”. Essas estratégias abrem possibilidades de interpretação pelo receptor, pois o objetivo de construção e emprego delas é promover uma reflexão e até mesmo ampliar o processo cognitivo.

Dando continuidade, chega-se ao quarto movimento: “permitir ao conflito dramático se revelar”. Nas publicações, como em qualquer narrativa, a presença desse conflito também é observada nas narrativas em postagens do tipo: “investida contra nós, cruel investida”, “tentou nos enlouquecer... Conseguiu?”, “decifra-me ou te devoro”.

Chega-se, neste momento, ao quinto movimento, o qual se refere aos personagens, tomados, por definição, como uma réplica do homem, porque todo personagem assume características relacionadas ao sujeito. Segundo Motta (2013), personagem é sempre uma criação, uma invenção do discurso narrativo. Dos modelos apresentados pela análise da narrativa, o quinto movimento pode ser considerado como central, devido ao fato de toda e qualquer narrativa girar em torno de personagens reais ou fictícios. É a partir deles que os acontecimentos surgem.

Nessa direção, identifica-se que os personagens são os administradores – no caso, os professores doutores responsáveis pelo grupo de pesquisa –, os narramazônicos e os usuários da rede. Esses personagens contribuem com narrativas, utilizam recursos, como comentários no

Facebook, encaminham mensagens que são vinculadas a essas postagens, dentre outras ações empreendidas.

Na sequência, chega-se ao sexto movimento, “as estratégias argumentativas”. Para iniciar a apresentação desse item, identifica-se como estratégia o próprio nome do grupo – “Narramazônia” –, com uma logomarca que remete, de forma imediata, à pretensão do grupo de pesquisa: estudar as diversas narrativas relacionadas ao contexto da Amazônia.

O grupo utiliza também estratégias para a participação e divulgação de acontecimentos que, de certa forma, estão sendo mencionados nos movimentos anteriores. Esses estratagemas são observados a partir da decodificação de um conjunto de narrativas que vem sendo utilizado por meio de elementos gráficos e textuais. Ao examinar diversas postagens, observamos as intenções do narrador, quando utiliza no convite do encontro presencial uma citação relacionada à leitura a ser estudada ou quando recorre a perguntas feitas em letras maiúsculas: “VOCÊS CONCORDAM COM ISTO, NARRAMAZÔNICOS?”. Essa estratégia argumentativa busca a interação com os participantes do *Facebook*, ao mesmo tempo em que estimula o contato presencial.

Neste momento, chega-se ao último movimento, que é “permitir às metanarrativas aflorar”. Desse modo, a metanarrativa corresponde a uma forma de somatória de todos os movimentos anteriores. Devido ao fato de o analista já ter percorrido um longo caminho e ir cada vez mais fundo na observação dos dados de análise dessas narrativas, ele passa a ter subsídios necessários para identificar o fundo moral da história, bem como as questões relacionadas à identidade e à cultura, identificadas nas narrativas.

Para Motta (2013), os leitores são os principais analistas, pois compreendem a sutileza das narrativas, os enunciados, a partir da construção e reconstituição das histórias. No caso do presente trabalho, esse movimento ocorre no “indo e vindo” da barra de rolagem,

quando se observam os detalhes presentes nas diversas publicações ao longo de dois anos de participação no *Facebook*.

A partir da observação dos principais pontos de referência presentes nas postagens e com o auxílio da metodologia da netnografia, apresentada anteriormente, identificamos que o grupo Narramazônia busca, em suas publicações, percorrer o universo amazônico, pois, navegando no estudo das narrativas, estas direcionam constantemente o seu olhar às produções que dialogam com as culturas locais e os saberes amazônicos.

5. ENCAMINHAMENTOS FINAIS

O objetivo geral desta pesquisa consistiu em compreender os processos de fluxo de comunicação e interação *on-line* no *Facebook* pelo grupo de estudo Narramazônia. Para alcançar esse objetivo, a análise de rede social foi empreendida a partir de estudos de Recuero, Bastos e Zago (2015), dentre outros, os quais permitiram analisar dados quantitativos sobre as diversas formas de interação e socialização presentes nas postagens.

Ao se realizar a análise, constatou-se que a maior quantidade de postagens se refere aos encontros presenciais, seja por meio da forma textual, seja dos registros fotográficos. Essas narrativas na forma midiática evidenciam as atividades realizadas pelo grupo de estudo. Os assuntos mais frequentes na página do Narramazônia foram: compartilhamento de leitura; palestras; resumo dos encontros presenciais; e calendário dos encontros.

Foram aplicados conceitos de nós, arestas, *clusters*, o que possibilitou a identificação de formatos de interações no ciberespaço. Assim, verificamos nesse percurso o registro das atividades presenciais e o compartilhamento de informações e de conhecimentos científicos.

O grupo utiliza a rede social *Facebook* como um diário, já que, analisando-a cronologicamente ao longo de dois anos de publicações *on-line*, observamos estratégias nas publicações: a) no formato de cartaz, para interagir em uma Sessão com Autores; b) no fato de se publicar no dia, ou bem próximo, do encontro presencial; e c) nas diversas narrativas – voltadas para demonstrar um enfoque geral do que acontece no encontro presencial, a exemplo de fotografias desses encontros, comentários, entre outros.

As estratégias narrativas se fizeram presentes em inúmeras publicações e diversos comentários, buscando palavras de impacto para aguçar o interesse do grupo em uma determinada publicação. Dessa forma, nesta pesquisa, o *Facebook* tornou-se o objeto de contemplação, a partir do mergulho na tessitura das postagens, da análise das narrativas presentes nos variados discursos e na observação da forma como esses modos de narrar favorecem e estimulam a divulgação científica, por meio das publicações que direcionam ou dos textos que entrelaçam temas sobre a Amazônia ou que estão relacionados aos amazônidas.

Ao visualizar a participação do Narramazônia no Facebook, foi possível verificar, suas formas de interação, seja através da visualização, compartilhamento, reações ou da visibilidade das publicações. Na página é possível identificar qual o tipo de identidade do grupo de pesquisa e quais os recursos narrativos foram utilizados para publicizar sua página e de que forma esses recursos e técnicas adotadas, formam e fortalecem os chamados laços sociais entre os integrantes desse universo virtual, principalmente por se tratar de um grupo de pesquisa desenvolvido em parceria de universidades distintas.

Sendo assim, mesmo em se tratando de participantes que só interagem através do espaço virtual, é possível acompanhar o que está sendo discutido, quais os participantes que já foram convidados, como se estabeleceu esses encontros entre outros formatos de interação.

Por fim, direcionando para a potencialidade oferecida pelo *Facebook*, chegamos à conclusão de que o grupo se utiliza dessa rede social como uma forma de banco de dados, armazenando fotos, registrando datas dos eventos entre outros.

Dessa forma, a partir do resultado desta pesquisa, é possível que outros grupos de estudo ou mesmo pesquisadores possam entender a funcionalidade das redes sociais na internet. Esse movimento poderá permitir uma autorreflexão em torno de suas práticas, de como vêm utilizando a rede social *Facebook*, e possibilitar uma reavaliação das funcionalidades da rede, visando a ampliar as possibilidades de socialização de suas pesquisas, das discussões que permeiam os encontros presenciais, das diferentes formas de interações e, por que não dizer, da publicização de seu material científico.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil. **CNPq**, [on-line], [2021]. Disponível em: <tinyurl.com/p22yb6dr>. Acesso em: 20 mar. 2021.

ANCLINI, Néstor Garcia. **Leitores, espectadores e internautas**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. 17. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

FAUSTO NETO, Antônio. Fragmentos de uma “analítica” da midiaticização. **Matrizes, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 89-105, 2008.**

G1 PA. DVD do curta-metragem ‘Matinta’ é lançado em Belém. **G1 PA**, [on-line], 17 dez. 2012. Disponível em: <tinyurl.com/2ey9swyc>. Acesso em: 15 out. 2019.

GONÇALVES, Fernando; MEDINA FILHO, Antonio Luiz de. **Comunicação, organizações e cultura digital**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015.

KOZINETTS, Robert V. **Netnografia**: realizando pesquisa etnográfica on-line. São Paulo: Penso, 2014.

MIRANDA, Nice Hellen Mateus Oliveira. **Grupo de Estudo Narramazônia no Facebook**: a publicação on-line entre narrativas e interações. 2019. 109 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura) – Universidade da Amazônia, Belém, 2019.

MORIMOTO, Carlos E. Clustering. **Guia do Hardware**, [on-line], 26 jun. 2005. Disponível em: <tinyurl.com/53x8bshv>. Acesso em: 10 jul. 2020.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: UnB, 2013.

NUNES, Paulo; COSTA, Vânia Torres; COSTA, Alda Cristina. Narr’amazônia: ser e estar nas narrativas do mundo. **Revista Sentidos da Cultura**, Belém, v. 3, n. 4, p. 28-50, jan./jun. 2016.

RECUERO, Raquel. **Introdução à análise de redes sociais**. Salvador: EDUFBA, 2017.

RECUERO, Raquel; BASTOS, Marco; ZAGO, Gabriela. **Análise de redes para mídia social**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. A intriga e a narrativa histórica. v. 1. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

SANTAELLA, Lucia. **Navegar no ciberespaço**: o perfil cognitivo do leitor imersivo. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTAELLA, Lucia; MASSAROLO, João; NESTERIUK, Sergio. **Desafios da transmídia**: processos e poéticas. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2018.

SHIRKY, Clay. **A cultura da participação**: criatividade e generosidade no mundo conectado. Rio de Janeiro: Zahar, 2011

Semiótica do jornalismo imagético-textual: a violência nas manchetes do diário do pará

Jéssica Camila Nascimento Silva

I. MANCHETE, NARRATIVA E SEMIÓTICA

No dia 24 de maio de 2017, dez trabalhadores (nove homens e uma mulher) foram mortos, em confronto com a polícia, na fazenda Santa Lúcia, no município de Pau D'Arco, sul do Pará. O conflito rural paraense, conhecido como Chacina de Pau D'Arco, representou um dos massacres mais violentos no campo brasileiro. Propõe-se, no presente artigo, analisar de que forma a notícia do acontecimento foi retratado semioticamente nas capas de um dos mais importantes jornais impressos paraense: o Diário do Pará. A mídia impressa, segundo Ferreira Junior (2019, p. 77), é um agente interessado no acontecimento e que participa “ativamente na sua apropriação e na tentativa de circunscrevê-lo a contextos específicos de compreensão”.

Como objeto de análise, foram escolhidas duas manchetes veiculadas pelo jornal, dos dias 25, um dia após o conflito, e 27 de maio de 2017, respectivamente. Uma vez que a manchete expressa a notícia mais importante e imediata da edição de um jornal, torna-se crucial analisá-la: “a notícia tem o que podemos chamar ‘estrutura de

relevância', que indica ao leitor qual informação é mais importante ou proeminente no texto. Obviamente, a manchete também tem um papel especial nessa estrutura de relevância" (Vab Dijk, 2004, p. 123). A escolha das referidas manchetes para análise semiótica deve-se, também, pela forma expressiva como são construídas, como refletem a realidade da Chacina de Pau D'Arco.

Por isso, adota-se a teoria semiótica russa, a partir do conceito de signo ideológico, do linguista Mikhail Bakhtin. A análise faz-se a partir dos signos linguísticos e imagéticos da manchete, tomando-a como produto semiótico-ideológico. Segundo Bakhtin (1997, p. 31): "um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior." Analisa-se a construção imagética-textual do Diário do Pará, do Grupo RBA de Comunicação, o qual pertence à família do político paraense Jader Barbalho. As manchetes escolhidas, assim, representam o signo ideológico do grupo empresarial, visto que "todo produto da ideologia leva consigo o selo da individualidade do seu ou dos seus criadores" (BAKHTIN, 1997, p. 59).

A partir da Análise de Narrativa, utiliza-se como referencial metodológico o estudo de narrativas dos jornalistas Luiz Gonzaga Motta e Célia Ladeira Mota. Estudam-se narrativas, segundo Motta (2012, p. 28), inclusive jornalísticas, para "compreender como os homens criam apresentações e representações do mundo". Representar é colocar algo no lugar do objeto do qual se trata. As manchetes, por exemplo: "O olhar é um ato de escolha. Somente vemos aquilo que escolhemos para olhar. (...) Olhamos, identificamos, construímos sentidos. É pelo olhar que estabelecemos nosso lugar no mundo que nos cerca" (MOTTA, 2012, p. 198). Além de ser a principal estrutura da capa do jornal impresso visualizada pelo leitor, as manchetes configuram a

narrativa inicial, do Diário do Pará, sobre a Chacina do Pau D'Arco, pois representam, refletem, refratam uma determinada realidade.

2. SIGNO, IDEOLOGIA E LINGUAGEM: UMA PERSPECTIVA BAKHTINIANA

“Tudo o que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo o que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia” (BAKHTIN, 1998, p. 31). Importante filósofo russo do século XX, Mikhail Bakhtin estabelece uma relação até então não explorada pela teoria semiótica. Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1998), o linguista descobre no signo linguístico um signo social e ideológico, que relaciona a consciência individual com a interação social. Para ele, o pensamento individual não cria ideologia, é a ideologia que cria o pensamento individual. Bakhtin, a partir dessa concepção, cria uma nova interpretação do signo, da linguagem, da comunicação e da ideologia.

A relação entre os quatro, por sua vez, existe de forma material, já que, conforme Bakhtin (1998), qualquer produto pode ser transformado em signo ideológico. O produto, semiótico-ideológico, revela, como efeito, a materialidade do mundo social, cultural, político, que nos deparamos cotidianamente. Por meio da linguagem e da comunicação, toma-se contato com a realidade, pois “Um signo é um fenômeno do mundo exterior. O próprio signo e todos os seus efeitos (todas as ações, reações e novos signos que ele gera no meio social circundante) aparecem na experiência exterior” (BAKHTIN, 1997, p. 33).

Essa experiência exterior, a realidade social, na qual o signo está presente, é de forma constante retratada pela linguagem dos meios de comunicação, especificamente pelo jornalismo. Ao veicular um acontecimento na manchete, estrutura que contém a notícia mais

importante da edição de um jornal impresso, a linguagem jornalística relata e reflete uma determinada realidade, para a sociedade, por meio do signo imagético e textual.

Além disso, outra relação gerada pelo contato com a realidade, mediante o material semiótico-ideológico, é a da psicologia. “O que constitui o material semiótico do psiquismo? (...) tudo que ocorre no organismo pode tornar-se material para a expressão da atividade psíquica, posto que tudo pode adquirir um valor semiótico”, segundo Bakhtin (1998, p. 52). Isso significa que todo conteúdo ideológico, independente do código pelo qual é veiculado, pode ser compreendido e, por consequência, psiquicamente assimilado. Como exemplo, a manchete de um jornal cria um mecanismo psicológico de comunicação com o público. Ao visualizar a capa de um impresso, o leitor toma contato imediatamente com a notícia da manchete e a compreende, gerando, com isso, uma significação para o signo.

A significação, conforme Bakhtin (1998), é expressa numa estrutura de enunciação que compreende, por sua vez, uma orientação apreciativa (grifo do autor). Isso explica que a significação dada pelo leitor à forma enunciativa de uma manchete existe em virtude da apreciação, isto é, da análise, da observação, do olhar do sujeito. Este sujeito é individual e, ao mesmo tempo, social, visto que insere-se num grupo, numa comunidade, numa coletividade.

Qualquer enunciação, por mais significativa e completa que seja, constitui apenas uma *fração* de uma corrente de comunicação verbal ininterrupta (concernente à vida cotidiana, à literatura, ao conhecimento, à política etc.). Mas essa comunicação verbal ininterrupta constitui, por sua vez, apenas um momento na evolução contínua, em todas as direções, de um grupo social determinado (BAKHTIN, 1998, p. 123).

Como mediador do universo histórico-ideológico do indivíduo com a realidade social, o jornalismo utiliza-se de formas enunciativas

para refletir aquela. Enunciar é manifestar, mostrar, revelar, seja de forma textual, seja de forma imagética. Um acontecimento violento, a exemplo de uma chacina, configura parte de um estratégico e importante produto semiótico dos jornais impressos: a capa, especificamente a manchete. Por meio dela, o leitor tem, diariamente, conhecimento acerca de uma das principais notícias do dia. Na manchete encontra-se o signo. O signo é a manchete. “O signo faz parte de um sistema de comunicação social organizada e que não tem existência fora deste sistema, a não ser como objeto físico” (BAKHTIN, 1998, p. 44).

3. NARRATIVAS TEXTUAIS E IMAGÉTICAS NO DIÁRIO DO PARÁ: A MANCHETE

Narrar não é apenas contar. Tampouco em se tratando da narrativa jornalística. Esta pretende muito mais do que o simples contar cronológico dos fatos, na medida em que as narrativas, no jornalismo, são construções discursivas da realidade. Por meio de estratégias comunicativas, as construções do jornalismo estão repletas de intenções e objetivos. Os discursos narrativos ganham força de sentido, quando inseridos num contexto; e cumprem, assim, o objetivo da comunicação jornalística: conquistar a atenção do leitor. O jornalista não pretende apenas relatar acontecimentos ou contar histórias. Ele deseja seduzir o receptor e estabelecer com ele um código comum; construir significados; alcançar todas as etapas desse processo comunicativo.

À medida que narra, o jornalismo representa a realidade social por intermédio de construções verbais, não-verbais ou verbo-visuais. Um exemplo de representação da última é a manchete. As manchetes de um jornal impresso visibilizam a notícia mais importante da edição do dia e, com isso, chamam a atenção de quem as lê. Os leitores de jornais têm a importante capacidade de dizer sobre o que refere-se a um texto. Para Van Dijk (2004, p. 129), “podem formular o tema

ou os temas de um texto noticioso, através de declarações como ‘Eu li no jornal que o presidente não negociará com os russos’ ou ‘Você leu quem ganhou o campeonato europeu de futebol?’”.

O Diário do Pará, como importante meio de comunicação impressa, constrói diariamente narrativas. Estas, por sua vez, constituem representações midiáticas de acontecimentos, fatos e descobertas. As representações, de um lado, são textuais, pois “todo signo ideológico, e portanto o signo linguístico, vê-se marcado pelo *horizonte social* de uma época e de um grupo social determinado”, conforme Bakhtin (1998, p. 44). O grupo social em questão, o jornal paraense, retrata o real, por meio do narrar textual da manchete. Por outro lado, uma outra representação é a imagem, que também é um texto, imagético-visual. Por isso, deve-se

Compreender a imagem como um texto que produz sentidos sobre a contemporaneidade. Este texto pode ser entendido como uma narrativa semiótica, um enunciado portador de significados que se organiza a partir de várias narrativas que se entrecruzam: palavras e fotos, imagens em movimento, textos escritos, desenhos, todos produzindo sentidos da realidade. (MOTTA, 2012, p. 197).

Como mediadora, a manchete, assim adquire duas fundamentais funções no jornalismo impresso e, por consequência, no Diário do Pará: conquistar a atenção do leitor para a principal notícia daquela edição e, concomitantemente, visibilizar uma narrativa semiótica da realidade. O jornal paraense, desse modo, assume uma função além da informativa, mediante a manchete: “registrar a história através dos relatos de seus jornalistas, relatos esses que recebem um rótulo, uma etiqueta (...). O que acontece vira fato noticioso. E esse fato noticioso ganha as páginas do jornal. E ganha também uma Manchete” (LONARDONI, 1999, p. 135).

4. A NARRATIVA SEMIÓTICA DO REAL: A CHACINA DE PAU D'ARCO

“VIOLÊNCIA NO CAMPO”. Este é o início da narrativa da Chacina de Pau D’Arco. Na manchete de 25 de maio de 2017 (figura 3), o Diário do Pará, por meio do antetítulo, localiza o espaço de ocorrência do acontecimento: o campo. Além de localizar espacialmente, o antetítulo inicia o processo de caracterização do objeto da notícia. Na medida em que a manchete traz uma nova situação de conflito violento no estado do Pará, ela o qualifica dentro de um contexto social. “*O signo e a situação social em que se insere estão indissoluvelmente ligados*. O signo não pode ser separado da situação social sem ver alterada sua natureza semiótica” (BAKHTIN, 1997, p. 62).

Figura 3 - Violência no campo



Fonte: Diário do Pará 25/05/2017

Contudo, para Lonardoni (1999), o título é a marca do texto. O título, parte essencial do texto jornalístico, possui uma significativa

importância na estrutura de uma manchete, visto ser determinante de sentidos. “PM PROMOVE CHACINA NO INTERIOR DO PARÁ” nomeia o acontecimento. A representação textual da chacina, pelo jornal impresso, revela uma construção que permite aos leitores “estabelecer uma ordem sobre o caos para nomear, classificar e controlar o mundo material e social” (Motta, 2012, p. 29). O uso da palavra “chacina”, além disso, familiariza o acontecimento, isto é, o torna próximo da realidade do público, uma vez que já ocorreram conflitos de semelhante proporção anteriormente: massacres, confrontos, conflitos rurais. Isso mostra a dimensão significativa que a escolha de uma palavra possibilita a um acontecimento recente, uma vez que

As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É portanto claro que a palavra será sempre o *indicador* mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados (BAKH-TIN, 1997, p. 41).

No subtítulo da manchete, também chamado de sub manchete ou ainda *lead* da manchete, tem-se a descrição resumida do acontecimento. “Confronto ocorreu quando policiais civis e militares cumpriam mandados de prisão de suspeitos de envolvimento no assassinato de um segurança da fazenda Santa Lúcia, no município de Pau D’Arco” (Diário do Pará, 2017a, p. 1, grifo meu). “Quando”, conjunção subordinativa adverbial temporal, estabelece duas relações cruciais para a narrativa do conflito. Primeiro, a demarcação da circunstância de tempo para a ocorrência do confronto. Segundo, uma relação, não explícita, de causa e consequência, visto que a ida de policiais civis e militares à fazenda Santa Lúcia, no município de Pau D’Arco, representou o começo para a eclosão da chacina. O

primeiro período do subtítulo da manchete, dessa forma, narra o acontecimento, situando-o dentro de uma lógica temporal e causal, pois “compreendemos uma ação situando-a no contexto temporal de acontecimentos precedentes e consequentes” (Motta, 2012, p. 25).

“Segundo a PM, os policiais foram recebidos a tiros e revidaram” (DIÁRIO DO PARÁ, 2017a, p. 1, grifo meu). Tem-se a presença, no segundo período da submanchete, do discurso indireto. Na narrativa jornalística, o discurso indireto menciona a fala de um segundo falante na história a qual se insere, pois “o discurso indireto (...) tem uma tendência inerente a transferir a enunciação citada do domínio da construção linguística ao plano temático, de conteúdo” (Bakhtin, 1997, p. 145). A referência à PM, além do mais, constitui um mecanismo narrativo de relato da Chacina de Pau D’Arco, posto que a polícia representa uma das personagens participantes do confronto, da experiência social de violência. Revela-se, a partir disso, que “a textura geral da experiência se constitui intersubjetivamente, de maneira compartilhada, através de contínua interação e comunicação com os demais” (Motta, 2012, p. 27).

Nos períodos seguintes, observa-se a construção narrativa de um antagonismo presente na história de conflitos rurais do Pará: “Na ação, 10 trabalhadores rurais morreram. Por outro lado, nenhum policial foi ferido” (DIÁRIO DO PARÁ, 2017a, p. 1, grifo meu). A colocação do conectivo “por outro lado” serve, no texto da manchete, para estabelecer uma oposição, contraposição e polarização entre dois personagens no acontecimento narrado: os trabalhadores rurais e os policiais. Desse modo, “a fórmula estereotipada adapta-se, em qualquer lugar, ao canal da interação social que lhe é reservado, refletindo ideologicamente o tipo, a estrutura, os objetivos e a composição social do grupo”, segundo Bakhtin (1997, p. 126). Nota-se, a partir disso, que o narrar jornalístico de um acontecimento violento, como a Chacina de Pau D’Arco, traz elementos narrativos de um

contexto mais amplo para articular a normalidade do conflito e, assim, enquadrá-lo numa convenção:

Assumimos, portanto, que as superestruturas ou esquemas narrativos podem ser explicitamente descritos em termos de categorias e regras (ou estratégias) convencionais. Contudo, tais categorias e regras não operam num nível local, mas sim num nível global. As categorias pertencem, pois, a unidades de sentido globais, ou seja, a macroproposições ou temas, e devem ter uma natureza convencional (VAN DIJK, 2004, p. 145).

“O episódio já está sendo comparado ao massacre de Eldorado do Carajás, ocorrido em abril de 1996” (DIÁRIO DO PARÁ, 2017a, p. 1). Ao final do *lead* da manchete, identifica-se a comparação da Chacina de Pau D’Arco com outro confronto de semelhante proporção: ao Massacre de Eldorado dos Carajás. Este ocasionou o assassinato de dezenove trabalhadores rurais sem-terra decorrente da ação da polícia, no dia 17 de abril de 1996, no município de Eldorado do Carajás, no sul do Pará. Constata-se, no trecho da narrativa, o modo como o jornalismo do Diário procura apreender uma determinada realidade a partir da existência de outra, uma vez que “um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico” (Bakhtin, 1997, p. 32).

Outro aspecto relevante, além disso, é o caráter de rememoração que o texto da manchete traz para o público. Ao citar um dos mais violentos conflitos rurais da história paraense, o jornal faz com que os leitores relembrem o acontecimento e, também, cria um sentido para o novo conflito paraense. Por isso “o signo ideológico tem vida na medida em que ele se realiza no psiquismo e, reciprocamente, a realização psíquica vive do suporte ideológico” (Bakhtin, 1997, p. 64).

Esse caráter relaciona-se de forma cognitiva com o indivíduo que lê o texto da manchete, especialmente a comparação com o conflito que teve ocorrência anteriormente. Configura-se, dessa forma, por meio da referência ao outro acontecimento, que na “psicologia cognitiva sobre narrativas, por exemplo, entendemos que tais esquemas textuais facilitam a compreensão, armazenamento e recuperação da memória” (Van Dijk, 2004, p. 152). A memória do leitor, assim, é considerada na narrativa da manchete, visto que o jornal, ao narrar o início de um novo conflito, estabelece uma relação cronológica e causal, um antes e um depois, até chegar ao senso comum partilhado pela sociedade. Torna, desse modo, a Chacina de Pau D’Arco entendível, familiar e, até mesmo, natural. “Nosso processo de conhecimento se direciona sempre para dominar algo não compreendido, juntar partes, organizar, encadear, estabelecer causas e efeitos, antecedentes e consequentes, tornar o não familiar, compreendido” (MOTTA, 2012, p. 26-27).

Embora o aspecto textual da manchete seja relevante para análise, o aspecto imagético também constitui-se como parte essencial na construção da notícia mais importante da capa do jornal. Isso porque “as cenas do mundo inteiro, a que temos acesso todos os dias, provocam um alargamento do nosso campo visual e nos mostram como a nossa cultura visual foi se construindo a partir dos meios de comunicação de massa e seu intenso texto imagético” (Mota, 2012, p. 199). O Diário do Pará, na narrativa imagética de 25 de maio de 2017, faz uso de uma fotografia de pessoas mortas umas sobre as outras, com a parte dos rostos embaçados, impossibilitando a identificação. Esta fotografia está com tonalidade vermelha. Além disso, o fundo do texto também está avermelhado, em tom mais escuro. No final do espaço destinado à manchete, a cor sólida vermelha assemelha-se à gotas de sangue escorrendo, indicando ser o sangue das pessoas mortas na parte acima do texto.

Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como **cor**, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer (BAKHTIN, 1997, p. 33, grifo meu).

A cor vermelha, como elemento semiótico, ao indicar sangue de pessoas mortas, representa a existência de uma determinada realidade: a violência. Assim como simboliza essa violência, procura concomitantemente relacioná-la à nova chacina ocorrida. “Nesta narrativa, a imagem tem um papel importante, como referência e índice de um significado dominante” (MOTTA, 2012, p. 197). Deve-se ressaltar que o uso de exibir fotografias de violência, principalmente de guerras, foi adotada pelos jornais impressos e por revistas como forma de colocar a realidade diante do olhar da sociedade. A cor vermelha configura-se como um importante signo de representação da realidade narrada. “Assim, a fotografia, o desenho, o filme, a pintura, são representações da realidade que guardam semelhança com algumas qualidades dos referentes, seja na forma, seja na cor” (MOTTA, 2012, p. 203).

5. A REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA E COGNITIVA DA CHACINA DE PAU D’ARCO

“É A POLÍCIA, PORRA! QUEM CORRER MORRE!”. Segundo Lonardoní (1999), o título é um ato de fala particular que incita à leitura (figura 4).

Figura 4 – Quem corre morre!



Fonte: DIÁRIO DO PARÁ, 27/05/2017

Com elemento de estímulo à leitura, o título consiste num signo linguístico que tem a finalidade principal de chamar a atenção do leitor para a notícia em destaque. Para alcançar essa finalidade, o jornal impresso cria formas expressivas no conteúdo do título, realçando, assim, o valor semiótico do contato do público com o signo em questão, a manchete, pois

O organismo e o mundo encontram-se no signo. A atividade psíquica constitui a expressão semiótica do contato entre o organismo e o meio exterior. Eis porque o psiquismo interior não deve ser analisado como uma coisa; ele não pode ser compreendido e analisado senão como um signo (BAKHTIN, 1997, p. 49).

O valor expressivo do título da manchete, de 27 de maio de 2017, do Diário do Pará, possui dois elementos linguísticos expressivos: o discurso direto e o uso da palavra “porra”. Deve-se ressaltar que “o discurso citado é o *discurso no discurso, a enunciação na enunciação*, mas é, ao mesmo tempo, um *discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação*” (Bakhtin, 1997, p. 144). Conforme o linguista russo, o narrador, ao integrar à sua enunciação uma outra enunciação, elabora regras sintáticas, estilísticas e composicionais para assimilar o discurso de outro indivíduo parcialmente. Isso revela um mecanismo de a narrativa jornalística validar o ponto de vista desejado à construção da história. A aspas, no título, referencia o discurso direto de umas das fontes entrevistadas no esclarecimento da Chacina de Pau D’Arco. Essa referência, todavia, mostra uma seleção do jornal no modo de narrar o conflito, visto que é esta a citação colocada em destaque na manchete de 27 de maio, tornando-a expressiva.

O segundo elemento, tão importante quanto o primeiro, é a presença da palavra “porra” no discurso citado. Como palavra de calão, popularmente conhecido como palavrão, a expressão configura uma forma coloquial da língua portuguesa e representa, assim, um aspecto agressivo, impróprio, chulo no título de uma manchete. “A palavra ou é elevada a um nível superior, ou abaixada a um inferior” (Bakhtin, 1997, p. 135). O ato de fala impresso, como importante componente da comunicação verbal, é válido na presente análise, posto que constitui parte integrante e indispensável no texto jornalístico da manchete do Diário do Pará, já que

Na realidade, toda palavra comporta *duas faces*: Ela é determinada tanto pelo fato de que procede *de* alguém, como pelo fato de que se dirige *para* alguém. Ela constitui justamente *o produto da interação do locutor e do ouvinte*. Toda palavra serve de expressão a *um* em relação ao *outro*. (...) Em um determinado momento, o locutor é incontestavelmente o

único dono da palavra, que é então sua propriedade inalienável (BAKHTIN, 1997, p. 113)

A palavra “porra” empregada, mesmo pertencente ao discurso de uma das fontes, é a escolha do Diário do Pará, uma vez que, se são entrevistados vários indivíduos envolvidos no conflito, existem mais de uma fala para visibilizar no título da manchete. O jornal paraense torna-se, então, o verdadeiro emissor da palavra, dado que, para Bakhtin (1997, p. 113), “a palavra, como o signo, é extraída pelo locutor de um estoque social de signos disponíveis”.

Tão logo as narrativas noticiosas imitem esses padrão narrativo em que a linearidade da realização temática é igual à linearidade dos eventos, já não é mais o critério da relevância que desempenha o papel principal, mas um outro princípio estético, persuasivo ou de outro tipo como a criação dramática da “tensão” (VAN DIJK, 2004, p. 140).

A criação dramática da tensão é outro aspecto que se verifica no título da manchete que narra a Chacina de Pau D’Arco. O discurso direto com a presença da linguagem chula na capa do Diário mostra a tentativa de o jornal, a partir da ideologia, familiarizar o acontecimento para o leitor, torná-lo próximo da realidade de quem lê o jornal. “Cada campo de criatividade ideológica tem seu próprio modo de orientação para a realidade e refrata a realidade à sua própria maneira”, segundo Bakhtin (1997, p. 33).

Como efeito, o contato do público com o título ficará marcado por uma expressão forte, imprópria, contudo, recorrente nas falas coloquiais do cotidiano dos indivíduos. Isso porque “esta é também a estratégia seguida por *leitores* em sua recordação de textos: as macro produções de nível mais alto são recordadas primeiro e melhor”, conforme Van Dijk (2004, p. 151). O aspecto cognitivo,

dessa forma, revela-se crucial nesse contato. O enunciado de “porra” objetiva “traduzir em signos exteriores os signos interiores, e exigir do interlocutor que ele os relacione a um contexto interior, o que constitui um ato de compreensão puramente psicológico” (Bakhtin, 1997, p. 60).

“O DIÁRIO teve acesso ao depoimento de um dos sobreviventes do massacre que deixou 10 mortos, no interior do Pará. Ele denuncia que os policiais já chegaram atirando e xingando os agricultores” (DIÁRIO DO PARÁ, 2017b, p. 1). Assim como a narrativa de uma história necessita das falas das personagens acerca da trama na qual estão envolvidas, a narrativa jornalística precisa articular os diferentes posicionamentos das fontes com relação à trama noticiosa.

A menção ao depoimento de um dos sobreviventes da Chacina de Pau D’Arco e o posterior ponto de vista citado indiretamente mostram a continuação da narrativa dada pelo Diário do Pará ao conflito. Constata-se, nessa continuação, um esquema da notícia: o de juntar fragmentos da realidade, que, por sua vez, é complexa e exige ser compreendida, de alguma forma. Esses esquemas, assim, “organizam a complexidade por vezes desconcertante dos temas da notícia e permitem ao jornalista esquadriñar estrategicamente sua memória ou bases “exteriores” de informação”, segundo Van Dijk (2004, p. 152-153).

A narrativa semiótica da imagem, além disso, constitui-se como forma de o jornal representar o acontecimento. Com uma cruz fincada em destroços e um brilho reluzindo dela, a manchete comunica a morte de 10 pessoas: devastação, ruína e desolação. As cores no céu, também, representam a dramatização do massacre: a junção do vermelho com um amarelo nebuloso.

Se o acontecimento do passado necessita, para se tornar lembrança, da existência de pontos de vista compartilhados pelos membros de uma comunidade, um operador dessa memória

social é a imagem. Isto porque ela tem a capacidade de conferir ao quadro da história a força da lembrança (MOTTA, 2012, p. 202).

Ao olhar para a manchete, o aspecto imagético e visual fica mais evidente para o leitor. O jornalismo constrói, assim, por meio da narrativa, uma forma de noticiar o acontecimento de forma que possa ser lembrado e possa ser entendido, representativamente. O Diário do Pará, dessa forma, compartilha de uma representação social, a da ideologia cristã, já que a imagem da cruz tem, entre outros significados, o de simbolizar a morte de Jesus Cristo. Para Motta (2012, p. 198), pelo olhar, “representamos o mundo, por imagens, palavras, gestos e textos. Ao representar, embebemos nossas linguagens de significados. A imagem é, assim, uma linguagem cujos significados compartilhamos como grupo”.

6. ALGUMAS REFLEXÕES NECESSÁRIAS

“Vivemos numa época em que as pessoas são cada vez menos testemunhas direta ou oculares dos fatos. As experiências de vida das pessoas são cada vez mais mediadas, elas tomam cada vez mais contato com o mundo exterior através de representações” (MOTTA, 2012, p. 28). Por meio da manchete, a comunicação jornalística impressa representa e reflete uma determinada realidade para o público, que não consegue compreendê-la a não ser pela construção da narrativa imagética-textual do real. Visualiza-se, mediatiza-se tudo. O indivíduo, ao olhar para a manchete da edição do jornal, toma contato com mais uma narrativa inicial, do veículo de comunicação, sobre um acontecimento violento, uma descoberta científica, um escândalo político, por exemplo.

Como referência dos acontecimentos, as imagens e textos do mundo contemporâneo que recebemos diariamente são considerados

evidências ou documentos da realidade narrada. Dez trabalhadores rurais mortos em confronto com a polícia. O Diário do Pará, ao narrar, mediante duas manchetes, de 25 e 27 de maio de 2017, a Chacina de Pau D'Arco, retrata, a partir da ideologia, o conflito, com representações textuais e imagéticas. A mídia impressa paraense constitui, assim, o signo ideológico, visto que, para Bakhtin (1998), tudo que é ideológico possui valor semiótico. Com base na presente análise, observou-se como o signo reflete e retrata a realidade em questão.

A construção semiótica-ideológica das manchetes que representam a Chacina de Pau D'Arco, portanto, é determinada não só pelas formas linguísticas que entram na composição (as palavras, por exemplo), mas igualmente pelos elementos não verbais da situação. A linguagem da imagem é um sistema de representação, uma vez que ela constrói sentido e o transmite. Ela significa algo. Ao fazê-lo, retoma as características do signo para refletir nossos conceitos, ideias, sentimentos. Constatou-se, também, que a forma estrutural e o sentido global do texto noticioso das referidas manchetes são resultado da condição para o processamento cognitivo eficaz da semiótica da notícia para o leitor. Uma vez que a significação forma-se a partir da apreciação, ela só existe no horizonte social mais amplo de um grupo social: os leitores.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 8ª. ed. Hucitec: São Paulo, 1997.

DIÁRIO DO PARÁ. Belém: RBA, ano XXXIV, nº 11.988, 25 maio 2017a.

DIÁRIO DO PARÁ. Belém: RBA, ano XXXIV, nº 11.990, 27 maio 2017b.

FERREIRA JÚNIOR, Sergio do Espirito Santo. **Configuração do acontecimento violento em narrativas jornalísticas**: chacina da região metropolitana de Belém em Diário do Pará e o Liberal. 2019. 118 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Belém, 2019. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/11074>. Acesso em: 09. ago. 2019

LONARDONI, Marinês. “Aconteceu, virou manchete” - Um estudo dos vetores de manchetes jornalística. In.: VASCONCELOS, Sílvia Inês C.C. de. **Os discursos jornalísticos**. Itajaí: Univali, 1999. p. 107-137

MOTTA, Luiz Gonzaga. Por que estudar narrativas? In.: MOTA, Célia Ladeira; MOTTA, Luiz Gonzaga; CUNHA, Maria Jandyrá (orgs.). **Narrativas Midiáticas**. Florianópolis: Insular, 2012. pt. 1. p. 23-32.

MOTA, Célia Ladeira. A narrativa semiótica da imagem. In.: MOTA, Célia Ladeira; MOTTA, Luiz Gonzaga; CUNHA, Maria Jandyrá. **Narrativas midiáticas**. Florianópolis: Insular, 2012. pt. 3. p. 197-215

VAN DIJK, Teun A. **Cognição, discurso e interação**. São Paulo: Contexto, 2004.

Narrativas sobre o festival amazônia *mapping*: os artistas visuais em cena

Jean Lucas Teixeira Bremgartner

I. ENTRE ARTE E AUDIOVISUAL

Que Amazônias são estas retratadas pelos artistas visuais locais? Neste capítulo buscamos apresentar a ferramenta do *vídeo mapping*, o audiovisual enquanto narrativa e comunicação, para aprofundar o entendimento de como a região Norte é produzida a partir de ‘seus’ próprios artistas e como descontrolam narrativas historicamente colonialistas produzidas sobre os sujeitos que aqui vivem. Vamos analisar de que maneira se lida com a arte enquanto comunicação de si mesmo e a partir de seu lugar, por meio da tecnologia apresentada no *Festival Amazônia Mapping*, evento que acontece na Amazônia Paraense.

O *vídeo mapping* ou projeção mapeada é um recurso visual que se desenvolve através de um ou vários dispositivos projetores de imagens de médio e longo alcance. A potência desses é medida em lúmens²⁰ e para executar com eficiência uma projeção, chegam a ter de 5.000

20 A palavra lúmen “significa luz ou radiação luminosa agregada ao corpo luminoso que a emite. Como a palavra lúmen depende de quem emite a luz, foi ela a escolhida para batizar a medida de intensidade de luz de um emissor”. Disponível em: [Entendendo o que são os lúmens das lanternas e headlamps \(blogdescalada.com\)](https://blogdescalada.com/entendendo-o-que-sao-os-lumens-das-lanternas-e-headlamps/). Acesso em: 25 out. 2021.

a 20.000 lúmens. Esses dispositivos tem a função de lançar imagens que se adequam a determinado objeto, superfície ou local, sendo eles irregulares ou planos, mapeando e delimitando o espaço onde ocorrerá a projeção com o auxílio de diferentes *softwares*. Os artistas visuais, que manipulam a ferramenta, definem suas necessidades e objetivos e, em geral, produzem uma ilusão de ótica em 2D e 3D.

De modo técnico, através destes programas, são criadas ‘máscaras’ que irão se encaixar na área a ser mapeada, sendo muitas vezes necessário que haja estudo prévio deste local, superfície ou cenário, como também, pode haver casos onde a superfície que irá receber a projeção tenha sido construída especificamente com esta finalidade, como em eventos ou shows em que os profissionais constroem estruturas para receber as projeções. É importante ressaltar que atualmente esses cenários ou lugares que recebem as projeções podem ser tanto reais/físicos ou chegar até a serem imagéticos.

Há também profissionais especializados, que trabalham com esse tipo de conteúdo, os chamados Vj's – *video-jockey*. Esses profissionais podem ser artistas visuais, que realizam seu trabalho de forma livre, em eventos, expondo suas criações, como também podem atuar de forma comercial, criando algo sob encomenda de empresas para eventos específicos, artistas ou shows. Vale ressaltar que, na maioria das vezes, há uma grande equipe envolvida em todo o processo, desde a pré-produção, mapeamento, montagem, criação gráfica, até a execução da projeção em si. E apesar de parecer um processo simples, é necessário muito envolvimento e dedicação de quem irá executar para que a projeção saia o mais exata e realista possível, pois é essa a intenção.

Para que ocorra a projeção, quanto mais preciso for o estudo prévio, mais chances do *mapping* ter um bom resultado técnico e visualmente. É necessário também que o ambiente esteja o mais escuro possível, pois por ser executado através de um jogo de luzes, para

que a ilusão de ótica aconteça, é preciso que todo o foco de atenção esteja voltado para o vídeo. Um ambiente escuro contribui para esse processo. Sobre esta ferramenta, Márcio Hofmann Mota detalha:

Projeção mapeada ou vídeo mapping é o termo empregado para designar o campo de técnicas voltadas para o desenvolvimento de relações e agenciamentos específicos entre a forma e o conteúdo audiovisual projetado com o espaço (superfície de projeção), e seus contextos situacionais específicos (MOTTA, 2014, p.52).

A conexão que há entre imagem projetada e superfície, imagem e artista, imagem e público é essencial para nossa pesquisa, porém, não é uma relação engessada. Todo o contexto que permeia essas relações não costuma ser de escolhas aleatórias ou previsíveis. Geralmente as conexões comunicacionais ali presentes, agem como geradores de vínculos, ou não, no sentido de que, por se tratar de arte, é complexo especificar que tipo de vínculos ocorrem, ou afirmar que esses vínculos ocorrem. Se houver um planejamento prévio, do ponto de vista artístico e técnico, é comum que a imagem a ser projetada tenha tanto significado quanto o local que irá receber a projeção, no sentido mais imagético.

Já do ponto de vista técnico, são diversas questões envolvidas, o que possibilita com que o *vídeo mapping* permita um horizonte amplo de experimentações:

Assim, temos no horizonte da projeção mapeada um campo interdisciplinar que favorece a experimentação complexa das características de uma projeção luminosa, na qual conceitos ligados à pintura (perspectiva, ponto de vista), escultura (volumetria), instalação (espacialidade, imersão), performance (live image) e cinema (imagem em movimento) se intercalam no processo que favorece a criação de dispositivos audiovisuais que transmutam, misturam e rompem as fronteiras entre

materialidades físicas (suportes topológicos), materialidade luminosa (luz projetada e suas propriedades comportamentais) e imaterialidades (imagens projetadas). (MOTTA, 2014, p.55)

Consideramos importante o elo entre essas materialidades e imaterialidades, pois é justamente aí que está a sensibilidade do processo, já que a projeção acaba tendo características técnicas que ‘dão vida’ a seu suporte, o que é interessante levarmos em conta nessas conexões. Explanemos então este ponto, de maneira prática: o que seria este ‘dar vida’ ao suporte, ou o suporte ‘dar vida’ à projeção de forma imagética?

O *vídeo mapping* é produzido e montado através de *softwares* de edição gráfica, como dito anteriormente. Uma determinada superfície é mapeada, a exemplo, um prédio, e através de cálculos da ferramenta utilizada, é possível se ter uma noção de espaço e detalhes específicos da fachada deste prédio. Com ajuda do computador, é criada uma série de efeitos gráficos e artes visuais que irão ser projetadas nesta superfície, de modo a fazer com que por meio de uma ilusão de ótica, os elementos ganhem movimento, conforme é possível conferir na imagem (Figura 5).

Figura 5 - Imagem da Basílica de Nossa Senhora de Nazaré sendo projetada durante intervenção artística



Fonte: Foto Divulgação site G1 Pará²¹

Como claramente é possível notar, esta ferramenta se diferencia de outras que estão inseridas na produção audiovisual, como um curta metragem por exemplo, justamente por essa característica de ocupação (seja ela física ou digital), de interagir e das infinitas possibilidades que proporciona. E apesar de ser atual, é preciso ressaltar que esta técnica não surgiu nos dias atuais, pois tem base na criação do cinema, que surge a partir da fotografia.

Então, é possível uma ferramenta audiovisual que foge de certo modo, dos padrões tradicionais de produção que já conhecemos, como o cinema por exemplo, construir uma narrativa com o objetivo de comunicar um certo tema? Bom, através desta ferramenta artística visual contemporânea, geralmente ocorrem apresentações, debates, performances, oficinas e manifestações de artistas. De modo geral, são essas as provocações que o *vídeo mapping* propõe por meio da utilização dessa tecnologia, tencionar através das artes visuais. Para

21 Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2020/12/22/igrejas-historicas-de-belem-recebem-videomapping-que-counta-a-jornada-no-nascimento-de-jesus.ghtml> ; Acesso em 15 mar. 2021.

iniciamos nossa reflexão, vamos entender a respeito do conceito de narrativa com a seguinte reflexão de Luiz Gonzaga Motta:

Nossa descrição de nós mesmos é pontuada pela percepção e relato de uma série de incidentes que pontuaram o fluxo regular de nossa existência no passado, e redirecionaram nossas vidas: nossos pontos de virada (...) Nossa história revela quem somos, mas revela também nossos estados intencionais, o que pretendemos ser, os *scripts* que projetamos para nós mesmos (MOTTA, 2013, p. 27-28).

É possível perceber nas trajetórias que geralmente se fazem nas narrativas, a tentativa de mostrar e traçar um caminho de significados e significações. Neste caso em específico, por meio do vídeo, acreditamos ser possível transmitir objetivos e apresentar temas por meio do processo interativo entre as pessoas e as projeções, experiências que se fazem entre o público presente e as narrativas audiovisuais. Se ao produzir determinado vídeo o artista planeja, segue uma linha de raciocínio que seja, já está sendo ali proposta uma narrativa, com ordem, sequência e organização que pressupõem uma prática de interação social.

Psicólogos culturais, cujo centro de interesse é a construção de significados, demonstraram que a estrutura narrativa está presente na práxis da interação social antes mesmo da aquisição da linguagem (...) Nossa experiência do eu, e dos demais, não se constitui de momentos discretos justapostos, mas de uma série de sequências. Compreendemos uma ação situando-a no contexto temporal de acontecimentos precedentes e consequentes (MOTTA, 2013 p. 29)

É nesse sentido que consideramos o *vídeo mapping* uma forma de comunicação que se organiza por meio da construção de uma

narrativa, já que nos permite, seguindo o pensamento do autor, compreender a complexidade do ser humano, entender quem somos e como nos constituímos de forma simbólica. A ordenação dos fatos, proposta nas projeções, é concebida por meio da edição das imagens e dos sons, permitindo, minimamente, a produção de uma história coerente que se faz enquanto narrativa, ainda que dentro da complexidade da obra e da individualidade de cada artista e suas diversidades de técnicas. Podemos, então, entender que é neste sentido que se criam, de forma consciente ou inconsciente, representações, sejam individuais, de vivências, cotidianas ou de mundo:

Precisamos estudar as narrativas para compreender como os homens criam representações e apresentações do mundo. Representar é colocar algo no lugar do outro, criar um símbolo que é tomado como o próprio outro (...) Podemos estudar as narrativas, portanto, para compreender como instituímos representativamente o mundo e nele performativamente atuamos (MOTTA, 2013, p. 32)

Os artistas muitas vezes acabam propondo em suas manifestações, algum traço muito particular de si. E tendo explicado tudo isto, fica claro o quanto, por meio do audiovisual, é possível comunicar. Esta linguagem em questão, que promove e produz comunicação por meio do *vídeo mapping*, tem características de realidade aumentada, provocando ainda mais a sensorialidade do público, em um espaço que torna sua manifestação um momento único, um tempo agora a ser disfrutado e também registrado ou compartilhado em redes sociais, o que já nos possibilita entender outros meios de produzir conteúdo, uma produção de conteúdo a partir de outro conteúdo produzido. Para refletir a respeito de tecnologias e temporalidades, dialogamos com Muniz Sodré:

Acontece que as tecnologias avançadas da comunicação e a velocidade de circulação das informações produzem uma outra temporalidade, que se vem chamando de «tempo real». De fato, num mundo posto em rede técnica, modifica-se profundamente a experiência habitual do tempo: virtualmente conectado a todos os outros, cada indivíduo pode ser alcançado sem demora, nem período marcado, por qualquer um. Isto é precisamente o «tempo real», ou seja, a abolição dos prazos, assim como dos tempos mortos (a reciclagem do ócio pelo sistema de informação) pelos dispositivos técnicos integrados em nossa ambiência cotidiana (SODRÉ, 2007, p. 19)

É neste sentido que entendemos a importância da comunicação em diálogo com a arte, mas também questionamos o quanto o uso da tecnologia gera uma espécie de ressignificação e transformação no modo como as pessoas podem se relacionar com e por meio do audiovisual, e mais, em conjunto, por meio de uma comunicação interativa. Esta última é uma ‘via de mão dupla’ que se dá em processos de conversação:

A consciência da conversação, para um indivíduo engajado numa interação, ultrapassa a ideia de uma consciência de si mesmo, ou das próprias atitudes: refere-se mais exatamente à consciência do significado dessas atitudes afetando o outro, ou das modificações que elas sofrem sendo afetadas pelo outro (...) esses gestos, que evocam sentidos e são estímulos que devem provocar uma resposta do organismo ao qual eles se dirigem, têm uma outra particularidade: a consciência da significação faz com que eles afetem não apenas o outro ao qual se dirigem, mas igualmente aquele que o produz. Os gestos significantes, responsáveis pelo ajustamento móvel das condutas, atuam e orientam a atitude daquele que o faz com vistas a atuar na atitude do outro. O estímulo, na comunicação humana, é um estímulo para o outro, mas também para aquele que o emitiu, e provoca uma resposta dos dois organismos (FRANÇA, 2008, p. 78)

Neste contexto, a afetação se torna dupla, tripla, quádrupla. É curioso notar o papel da arte quando a entendemos enquanto comunicação. E por intermédio de uma tecnologia, as conexões são inúmeras possíveis, tanto para quem produz, como para quem assiste. Seria esta uma nova forma de fazer arte? Sim, dentre tantas, pois tanto a arte como a comunicação mudam dia após dia, abrindo um leque infinito de possibilidades nesta relação entre ambas.

2. A LINGUAGEM AUDIOVISUAL ENQUANTO COMUNICAÇÃO

O audiovisual é composto por um conjunto de elementos que, ao se unirem, contam e constroem uma narrativa. Textos, imagens, sons, animações, elementos gráficos, todos esses elementos fazem parte de uma mesma linguagem híbrida, que comunica, emociona e provoca sensações diversas.

A linguagem audiovisual e cinematográfica vem passando por diversas transformações desde seu surgimento com os irmãos Lumière. Seguiu evoluindo com o primeiro filme falado em 1927, o cinema colorido em 1935, a chegada da televisão ao Brasil em 1950 e entre as décadas de 1950 e 1960 com o surgimento das primeiras possibilidades de câmeras portáteis. Consideramos este avanço um marco na produção audiovisual, pois a partir dessas novas tecnologias as pessoas puderam ter um maior acesso à ferramenta e a produzir seus próprios conteúdos. É aí que a produção audiovisual passa a ser mais acessível, com a redução de tamanho e de preço dos equipamentos mais adequada à realidade da maioria das pessoas.

Até a década de 1960, as produções de imagem em movimento eram executadas por volumosos e pesados equipamentos, mais comumente filmada em 35mm e, em menor escala, 16 mm e 8 mm e sua utilização em âmbito doméstico era muito limitada. O surgimento do vídeo seria responsável por

grandes transformações nessa conjuntura. (...) O vídeo, uma tecnologia da imagem em movimento, que podia ser acessada a preços bem razoáveis, trazia o combustível necessário para a criação de formas intrigantes, incompatíveis com quaisquer formatos convencionais. (SANTAELLA, 2016, p. 22)

Foram essas evoluções tecnológicas que começaram a abrir diversas possibilidades no campo do audiovisual, quando mesmo que de forma amadora, as pessoas começaram a experimentar maneiras de se utilizar esta ferramenta para se expressar. Com tantas mudanças tecnológicas de equipamentos e maior acessibilidade, chega o momento em que se abre uma porta para a conexão com o universo das artes.

Artistas passam então a encontrar no audiovisual mais um meio de se expressar e se manifestar de maneiras diversas: questões políticas, temáticas sociais, experimentação de estilos, tudo por meio da junção de áudio e vídeo:

Trata-se da apropriação e do diálogo do cinema com o universo das artes visuais. Esta aproximação se configura tanto no que diz respeito a questões institucionais, quanto estético-teóricas. Tanto o cinema quanto a arte contemporânea têm experimentado esta invasão territorial de outrem, demonstrando a suposta ausência de fronteiras que se afirmou na cultura global como um todo. (SANTAELLA, 2016, p. 22)

Esta ruptura de fronteiras foi um movimento importante para a conexão entre o cinema, as artes visuais e as galerias. Mas é importante destacarmos que tratamos aqui de um processo ainda mais expansivo, que é essa fuga das galerias para as ruas (enquanto ainda era possível tomar as ruas, em um contexto anterior à pandemia da Covid-19) e também a conversão das artes visuais para o meio *on-line*.

Voltando para as questões audiovisuais em específico, é interessante

observarmos como a evolução também ocorre na sua execução. As seqüências de cenas de um vídeo que antigamente acabavam sendo coletadas e ordenadas de maneira aleatória, passam a ser roteirizadas e editadas para fins específicos. Temos movimentos de câmera e seleção de cenas propositalmente produzidas para ‘tocar’ de alguma forma, produzindo significados e significações que prendem nossa atenção, podendo causar nostalgia, provocar emoções e uma série de outras sensações.

Segundo Coutinho (2006), a linguagem audiovisual é feita para seduzir com maior ou menor intensidade, pois dependendo da maneira como essa linguagem é construída, os resultados podem ser diversos. Sua característica é de dupla ou até tripla afetação, por atingir a sensibilidade de nossos sentidos, com áudio, vídeo e texto. Nossa visão e audição por exemplo, são extremamente sensíveis a estímulos, algo tão natural do ser humano, que é feito de forma automática, sem perceber:

Cada sentido parece funcionar por meios e capacidades próprias. Sob esse ponto de vista, acredita-se que os sentidos são atomizados, constituindo-se em aparelhos, o ocular e o auditivo, por exemplo, sentidos considerados mais nobres, provavelmente porque se ligam diretamente com o cérebro (...) Nenhum sentido goza do mesmo tipo de intimidade que o olho mantém com o cérebro a ponto de podermos afirmar que o olho é uma parte do cérebro em interface direta com o mundo externo. Também o ouvido poderia assim ser considerado, pois ambos são orifícios que ligam o mundo exterior ao cérebro (SANTAELLA, 2016, p. 199).

Quando esses sentidos trabalham juntos, ou quando é produzido um conteúdo na intencionalidade de estimulá-los, há uma ampliação de conexão, compreensão, percepção e de mensagens. Quando falamos de meios sistemáticos de se comunicar, seja ele texto, imagens ou

sons, estamos falando de linguagem, algo que também faz parte de nosso íntimo. Somos seres de linguagem, nos comunicamos através e por meio dela, uma união de signos diversos que nos fazem transmitir ideias, pensamentos, emoções, etc.

Grande parte do uso que fazemos da linguagem, essa que usamos para expressar por meio da fala e de uma língua, no nosso caso o português, é para relatar fatos, contar histórias, narrar desde os acontecimentos mais corriqueiros – hoje eu vi Maria chegar – aos mais complexos: discursos e conferências muito elaboradas (COUTINHO, 2006, p. 17).

A linguagem está tão inserida em nosso íntimo que podemos dizer que é familiar, corriqueira, comum (COUTINHO, 2006), pois a nossa percepção é cotidianamente visualmente construída. Somos bombardeados de informação visual a todo momento, de certo modo até sem perceber. Ao falarmos sobre essas questões de imagens e visualidades que nos atingem, traçamos uma conexão com o ser social, este que se constrói no ‘estar junto’, no estar no mundo, no viver a cultura, no compartilhar de sensações e momentos.

O audiovisual tem uma característica muito sensível em relação a como se dão as conexões através e por meio dele. Segundo Coutinho, essa linguagem promove a aproximação entre os sujeitos, fenômeno que ainda não compreendemos muito bem. As nossas referências de mundo vão sendo construídas ao longo da vida, por meio de vivências, experiências, práticas, visuais, auditivas, e se fixam ou não em nossa memória:

Constituímo-nos como pessoas por meio do que ouvimos e vemos ao longo da vida, do que lembramos e, igualmente do que esquecemos. As linguagens realizam-se devido a esse processo de esquecer e lembrar, os quais são elementos constitutivos da nossa memória pessoal e coletiva. Nossa memória

é povoada das muitas histórias, personagens e situações que vivemos, daquelas que nos são contadas de boca em boca e, principalmente, para efeito das reflexões deste texto, das histórias que assistimos no cinema e na televisão (COUTINHO, 2006, p. 23).

Essas narrativas que são contadas e que chegam até nós são vividas e construídas em comum, nas relações, nas trocas, nas intersubjetividades, nos compartilhamentos. Neste sentido, percebemos o quanto as trocas de experiências e interpretações por meio das visualidades são significativas, bem como o reconhecimento por meio da imagem. Mas o que seria teoricamente a imagem?:

Compreendemos que ela designa algo que, embora não remetendo sempre para o visível, toma de empréstimo alguns traços ao visual e, em todo o caso, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém, que a produz ou a reconhece. Quer isto dizer que a natureza não nos propõe imagens e que estas são forçosamente culturais? Uma das mais antigas definições de imagem, dada por Platão, esclarece-nos: Chamo imagens, em primeiro lugar às sombras; em seguida, aos reflexos nas águas ou à superfície dos corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações deste gênero. Imagem, portanto, no espelho e tudo aquilo que utiliza o mesmo processo de representação; apercebemo-nos de que a imagem seria já um objeto segundo, em relação a uma outra que ela representaria de acordo com algumas leis particulares (JOLY, 1994, p. 13-14).

Essa construção se dá por meio de significados diversos. Ela está na experiência, no cotidiano, na medida em que temos contato com algo (seja audiovisual, fotografia, arte gráfica, etc.) e esse algo amplia nossa visão para sentidos que ainda não havíamos questionado, faz refletir ou gera inquietação, desperta potencialidades que anteriormente estavam adormecidas. A comunicação é um processo de interação

entre as pessoas, ocorre por meio da conexão e da utilização de vários recursos e produtos como a arte e a tecnologia audiovisual:

De fato, é na arte audiovisual que se podem encontrar preferencialmente condições profundas de absorção porque avançam na exploração das fronteiras da percepção humano-máquina, visando alcançar a liberação do eu que advém da enação em um mundo intermodal.

Toda a história humana de produção de meios materiais de registro e de criação de linguagens a eles atada, tanto nas artes quanto fora delas, revela uma tensão entre a autonomia dos sentidos e a busca de sua integração (...) É indiscutível a tendência cada vez mais presente nas artes de promover e acentuar as alianças mais íntimas entre som e imagem, na conjunção de todos os sentidos, inclusive da propriocepção (SANTAELLA, 2016, p. 206).

Como neste caso, acreditamos que há uma busca pela integração dos sentidos ao dialogar com as percepções das culturas locais e de processos culturais, tentamos compreender o fazer das artes visuais, mais especificamente o processo criativo de artistas visuais da Amazônia paraense, como conectores e construtores de vínculos através da interação entre artista e arte. Ressaltamos também a vinculação gerada por intermédio de experiências sensoriais da imagem, enquanto comunicação e relação de afetação.

3 O FESTIVAL AMAZÔNIA MAPPING, ARTE E TECNOLOGIA NO CORAÇÃO DA AMAZÔNIA

O Festival Amazônia Mapping (FAM) surge em 2013, com a proposta de ser um evento de artes visuais, cultura e tecnologia, pioneiro na Amazônia paraense. Trata-se do primeiro festival, denominado de *video mapping*, a ocorrer no Brasil, mais especificamente

na região Norte do país, primeiramente em Belém, capital paraense. Traz consigo a ideia de conectar cidade, arte e tecnologia.

O Festival tem curadoria e idealização da artista visual Roberta Carvalho, conhecida internacionalmente, e é promovido pela 11:11 Arte, Cultura e Projetos. No ano de sua estreia, o Festival ocupou as fachadas dos prédios que compõem o Complexo Feliz Lusitânia, na parte antiga da cidade, com projeções e shows ao vivo de vários artistas locais. Traz desde o início uma das principais propostas do Festival, que é a interação, sendo um verdadeiro espetáculo multimídia, algo inédito até então para a região.

Na sua segunda edição em 2016, tendo maior patrocínio devido à grande visibilidade da primeira edição, o Festival ocupou a fachada do MEP – Museu do Estado do Pará - e fachada do IHGP – Instituto Histórico e Geográfico do Pará, com programações que envolviam laboratórios de audiovisual, mesas de debate e rodas de conversa em frente à Praça Dom Pedro II, na Cidade Velha (Belém/PA). Houve também atrações musicais e espetáculos de dança.

Em 2017, o Festival chega na sua terceira edição e pela primeira vez ocorre fora de Belém, tendo sido realizado em Santarém – PA, uma das cidades mais antigas da Amazônia. A fachada do Solar Barão de Santarém, casarão erguido em meados do século XIX, localizado na Praça do Pescador, foi o lugar escolhido para receber as projeções dos artistas. Em Belém, desta vez, o local que recebeu as projeções foi o Palácio Antônio Lemos, construção da época da *Belle Époque*. Ambos os festivais receberam oficinais, laboratórios, apresentações de artistas regionais e performances.

Em 2019 o Festival foi selecionado no 16º Programa Oi de Patrocinadores Culturais Incentivados. Em 2020 o Festival não pôde ocorrer de forma presencial, como em todas as edições anteriores. Devido ao cenário pandêmico foi necessário se reinventar, ocorrendo inteiramente *on-line* e de forma virtual em novembro. Foi dado a

esta edição o nome de “Realidades Expandidas”, com a criação de um ilha produzida de forma totalmente digital. Todo o Festival foi exibido e transmitido através de *lives* audiovisuais.

4 COMO OS IDEALIZADORES DO VÍDEO MAPPING FALAM POR SI

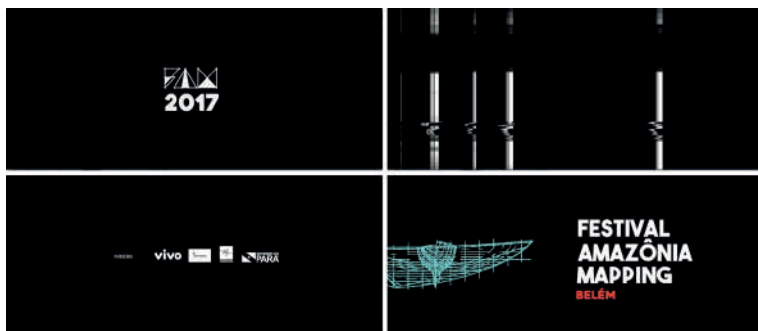
Nesta etapa, o que analisaremos de forma descritiva será a narrativa de um dos vídeos que está disponível no *Youtube*, no canal do *Amazônia Mapping*. O vídeo em questão faz um apanhado dos melhores momentos da 3ª edição do *Festival Amazônia Mapping*, ocorrido em 2017. Faremos esta análise na tentativa de perceber que ou quais sentidos eles estão produzindo, o que querem dizer. Essa narrativa de ‘si’ mesmo feita pelos artistas idealizadores do evento, traz um histórico dos festivais, construindo uma espécie de vídeo institucional.

Em princípio o que conseguimos compreender é que o Festival em questão possui como questão chave a tecnologia audiovisual de projeção de imagens, chamada *Video Mapping*, que não está presente somente no título do evento, como permeia todo o contexto que o envolve.

Do ponto de vista da construção narrativa, o vídeo inicia com a tela toda em preto, a logo do evento entra em destaque (a mesma já conhecida dos anos anteriores), o apelo auditivo é bem marcante, como se fossem sons com ruídos de ‘mau contato’. Esses ruídos são acompanhados de transições gráficas de vídeo, que também remetem a essa distorção de ‘conexão’. Em seguida entram as logos das empresas patrocinadoras e a realização do evento. Os elementos gráficos aparecem de modo bem neutro, todos padronizados em cor branca no fundo preto, diria até que de maneira minimalista, sem nenhum efeito de sombra ou cor. Entra a identidade visual do evento daquele ano (2017), um elemento gráfico desconstruído que se assemelha à

proa de um barco. Esses elementos (figura 6) fazem uma espécie de abertura para as imagens que virão a seguir.

Figura 6 - Sequência gráfica de abertura do vídeo



Fonte: Canal Amazônia Mapping no YouTube ²²

É interessante observar que por meio da estética que se utiliza logo na abertura, há uma fuga do clichê de Amazônia que geralmente vemos ser utilizado midiaticamente, que seria tudo muito carregado de verde e de floresta, trazendo à tona o mistério do desconhecido por detrás das matas, o que atrai e sempre atraiu os interesses das propostas colonizadoras.

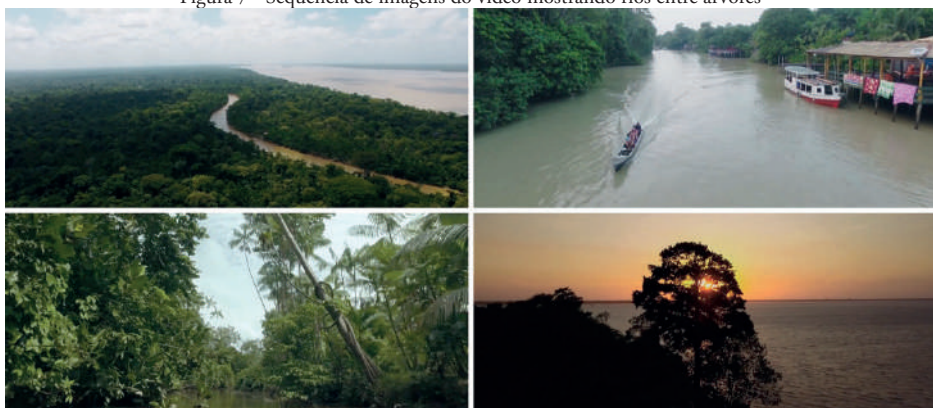
O pensamento dominante instaurado pela modernidade está diretamente relacionado à criação dos Estados nacionais, ao colonialismo, à sistematização do conhecimento científico e, consequentemente, à ocidentalização do mundo. A América é compreendida como uma extensão da Europa, uma terra a ser conquistada, explorada e anexada.

Ao observar as narrativas na perspectiva da colonialidade em busca de uma lógica diferente, opta-se por evidenciar que o ocidentalismo é a parte visível do mundo moderno e os saberes subalternos são o lado sombrio, o lado colonial da modernidade. (COSTA, 2011, p. 20)

²² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vOBSnvOm-GA&t=5s>; Acesso em fev. 2019.

Diferente do que vemos na abertura do vídeo, as imagens que temos a seguir são da Amazônia que, na grande maioria das vezes, aparece na mídia nacional. São imagens aéreas da floresta sendo cortada pelos rios, onde passa uma canoa navegando com três pessoas adultas e uma criança (sendo dois homens e uma mulher com criança de colo), aparentemente ribeirinhos. Ao lado esquerdo aparece um barco atracado e palafitas com roupas penduradas, um cenário de vida ‘simples’. Seguem imagens adentrando a floresta, árvores em contra luz, com o sol surgindo por detrás das folhagens. Em nossa leitura, há aí uma simbologia, como se fosse essa Amazônia surgindo timidamente para falar de si (figura 7).

Figura 7 - Sequência de imagens do vídeo mostrando rios entre árvores



Fonte: Canal Amazônia Mapping no YouTube ²³

Toda essa construção tem uma motivação que surge logo a seguir com a locução de Roberta Carvalho, artista visual, idealizadora do Festival: “voltar o olhar para a Amazônia, a partir de seus espaços e questões”. É neste momento que fica claro quem irá narrar. Desta vez, a Amazônia será mostrada a partir de seus espaços, a partir de si,

23 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vOBSnvOm-GA&t=5s>; Acesso em mar. 2021.

para o outro. Desta vez, a construção da representação social de ‘ser da Amazônia’ será feita de seu próprio mundo material.

Na sequência dessa apresentação, segue imagem aérea com a câmera de baixo para cima, bem próxima ao rio. Em movimento, ao levantar, é como se desvendasse uma outra perspectiva, a partir do rio, surgindo o cenário da cidade de Belém (prédios e construções ao fundo). Aí fica claro como há a quebra de um paradigma. Neste momento a cidade entra em questão, deixando claro que a Amazônia também é um espaço de prédios, de carros, de trânsito, de tecnologia, onde ocorrem processos artísticos. É o que vão mostrando a seguir as imagens, adentrando cada vez mais nos prédios, no contexto urbano, no cruzamento entre vias, o fluxo intenso do trânsito. Os sons também acompanham esse cenário caótico com buzinas de carro, e ao redor, cenário entre casas e árvores, que é bem típico da cidade de Belém (figura 8). As cenas seguem neste sentido até a perspectiva que mostra uma visão da cidade (entre prédios e construções) para a vista que vai em direção ao rio, em sentido inverso, deixando claro a conexão entre o rio e a cidade.

Figura 8 - Sequência de imagens do vídeo mostrando prédios e espaços da cidade



Fonte: Canal Amazônia Mapping no YouTube²⁴

24 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vOBSnvOm-GA&t=5s>; Acesso em mar. 2021.

Após esta introdução e demarcação do lugar de onde se fala, a narrativa segue adentrando o contexto da cidade. Isto fica bem claro nas falas e imagens que vem a seguir. *Close* (imagem fechada no rosto) de Ricardo Cançado, artista visual convidado, com caracteres em preto e branco identificando quem fala. No fundo completamente desfocado nota-se, embaçado, um *banner* do Festival. E Ricardo diz: “o interessante é que você dialoga com o prédio, é como se o prédio ganhasse vida novamente”. Neste momento observamos uma conexão do real com o irreal, esse “dialogar com o prédio” nos sugere ampliação de sentidos e também de estímulo da imaginação, narrando a ação que se dá na projeção, porém, com um tom de fantasia, sugerindo que os prédios, estruturas imóveis, ganham vida.

Destacamos que durante o momento em que os escolhidos para falar no vídeo aparecem, as imagens deles são extremamente fechadas, é interessante como este modo de captar a imagem nos faz ter atenção no que eles estão falando, no modo como a boca articula a fala (Figura 9).

Figura 9 - Sequência de imagens do vídeo com entrevistados e prédios sendo projetados ao fundo



Fonte: Canal Amazônia Mapping no YouTube²⁵

25 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vOBSnvOm-GA&t=5s>; Acesso em mar. 2021.

Há um estímulo de sentidos por meio da linguagem utilizada e da narrativa que representa o real. Neste sentido, é possível perceber as intencionalidades da narrativa. Buscando um pouco de referência no cinema etnográfico, que seria, um modo de narrar o real, utilizando de artifícios narrativos para gerar interpretações, notamos semelhanças com esse cinema etnográfico interpretativo:

O cinema etnográfico documental pretende narrar o real: a realidade tal qual ela é. Por sua vez, o cinema etnográfico interpretativo procura narrar a realidade tal como ela é construída pelos atores sociais que dela falam, sejam eles os indivíduos que são mostrados no filme – esses personagens reais – sejam o antropólogo/cineasta e sua equipe (...) Ambos são, efetivamente, narrativas interpretativas, posto que nenhum documentário, sem que pese a profundidade de sua relação com a realidade, não escapa ao fato de que se constitui como narração, ou seja, como interpretação. (CASTRO, 2015, p. 21-22)

Ou seja, as pessoas que falam neste momento do vídeo foram selecionadas com o propósito de comunicar a mensagem do Festival, mas, claramente, na intencionalidade de causar um impacto no modo de falar, na linguagem que utilizam. “Compreender as modalidades narrativas no contexto do ato comunicativo remete necessariamente à consideração da intencionalidade dos interlocutores no processo de produção de sentido, assim como àquelas do leitor, ouvinte ou espectador nesse mesmo ato” (MOTTA, 2013).

Em meio aos depoimentos do vídeo, vemos o uso de imagens aéreas, desta vez, da Praça Dom Pedro II, onde bem ao centro, aparece o Palácio Antônio Lemos sendo projetado, exatamente na noite do Festival, ‘costurando’ as falas dos entrevistados, pois, em meio ao breu da noite, o prédio sendo projetado, realmente, parece ganhar vida novamente. A narrativa segue com a fala de Lucas Bambozzi,

outro artista convidado: “é uma forma de sugerir um pensamento ampliado, um pensamento expandido com relação a noção do lugar, o espaço onde pode ocorrer uma intervenção”, ressaltando que o modo como o Festival se desenvolve amplia a noção de lugar, o lugar onde ele acontece, desta maneira, sugerindo também que ampliemos nosso modo de interpretar essas imagens. A partir dessa projeção, refletimos sobre o tempo histórico e o tempo narrativo:

Desse modo, a diegese corresponderia a elementos que são exteriores à obra mas que são permanentemente evocados nela. Elementos virtuais mas que pesam, que influem, na estrutura dramática da obra ou que lhe dão conteúdo. A diegese é uma ligação com o mundo da vida. Com o tempo histórico, opositor fundamental de todo tempo narrativo. Porém, ela não é o tempo histórico real: é um tempo histórico referencial, ou melhor, uma temporalização, que torna a história não uma materialidade externa mas sim o significado, do que é narrado o conteúdo narrativo. A diegese é o universo fictício que envolve a história (CASTRO, 2015, p. 25).

No decorrer da fala de Lucas Bambozzi há um ‘salto’ para um deslizar de imagem muito próxima ao Palácio Antônio Lemos sendo projetado, desta vez como se fosse em uma perspectiva a partir do sentido do olhar do público. Este aparece nas imagens em contraluz observando atento às projeções.

Em cada situação de comunicação o leitor ou ouvinte mantém uma consciência sutil, fugidia, mas atuante, sobre um modo ou outro de representar o mundo, refazendo sucessiva e momentaneamente o contrato comunicativo que ele ajusta seguidamente a cada situação comunicativa (MOTTA, 2013, p. 37).

Ao longo desta transcrição, percebemos como toda essa trama de narrativas da imagem por meio do audiovisual nos gera reflexões,

buscando estimular nossas interpretações a partir de seleções bem específicas de imagens. Entendo que a intenção seja estimular a reflexão sobre como se constroem as nossas experiências coletivas, bem como, de que maneira podemos nos enxergar a partir de nossos lugares.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS E NÃO O FIM

O vídeo nos possibilita entendimento a respeito da reflexão de como a narrativa é selecionada e produzida de forma intencional, de provocar novas sensibilidades. Vemos um atravessamento entre real e irreal, realidade e ficção materializando a narrativa. Há uma proposição de interpretação do mundo gerada pela ótica de quem narra, de como o audiovisual se produz enquanto arte. A possibilidade de interação das projeções propõe a construção de uma conexão interativa, audiovisual sendo essa ferramenta de arte contemporânea inovadora, o que também percebemos como um facilitador da construção narrativa.

Entender esta abordagem audiovisual enquanto narrativa, que é traçada, pensada e que acontece por meio da arte que se faz e produz intencionalidades por meio de processos comunicativos e culturais, é o que faz com que a linguagem audiovisual, por meio da narrativa, teça uma relação entre comunicação, arte e cultura.

O evento em questão fala de si para as pessoas, na tentativa de se fazer entender através do audiovisual, de certo modo, fazendo uma autodescrição, porém, não somente se descrevendo, como também mostrando um propósito e intenções a partir daquele momento, daquele ano em diante, assim tecendo sua própria narrativa comunicacional.

REFERÊNCIAS

CASTRO, Fábio Fonseca de. A narrativa documental diegética. **Sessões do Imaginário**, [s.l.], v. 20, n. 33, p.20-26, 10 nov. 2015. EDIPUCRS. <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3710.2015.1.18775>.

COSTA, Vânia Maria Torres da. **“À sombra da floresta”**: Os sujeitos amazônicos entre estereótipo, invisibilidade e colonialidade no telejornalismo da Rede Globo. 2011. 290 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Comunicação, Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

COUTINHO, Laura Maria. **Audiovisuais: arte, técnica e linguagem**. Brasília: Profuncionário - Curso Técnico de Formação Para Os Funcionários da Educação, 2006.

FRANÇA, Vera Veiga. Interações comunicativas: a matriz conceitual de GH Mead. In: PRIMO, A et al. **Comunicação e Interações** - Livro da Compós. Porto Alegre: Sulina, 2008, p. 71-92.

JOLY, Martine (1994). **Introdução à Análise da Imagem**. Lisboa: Edições 70, 2007.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. Tradução de Albert Christophe Migueis Stuckenbruck.

MOTA, Márcio Hofmann. **Video mapping / projeção mapeada: espaços e imaginários deslocáveis**. 2014. 165 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Artes, Instituto de

Artes da Universidade de Brasília, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

SANTAELLA, Lucia. **Novas Formas do Audiovisual**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

SODRÉ, Muniz. **Sobre a episteme comunicacional**. MATRI-Zes. N.1, São Paulo, outubro de 2007, p. 15-26.

O documentário ‘beneditos’ e a narrativa de devotos na Amazônia paraense

Adison César Sousa dos Santos

Vânia Maria Torres Costa

I QUANDO O RITUAL DE ESMOLAÇÃO VIRA ROTEIRO DE FILME

Este capítulo tem como foco as narrativas dos produtores das comitivas de esmolação de São Benedito, realizada anualmente no município de Bragança, nordeste paraense, exibidas no documentário “Beneditos”, produzido pela TV Cultura do Pará, em 2012. Caracterizada como uma manifestação de resistência da cultura popular na Amazônia, esses grupos se configuram por meio de uma prática conhecida como esmolação do santo, realizada por meio de três cortejos.

Temos como objetivo compreender como o documentário da TV Cultura representa a manifestação bragantina e como insere seus protagonistas na narrativa audiovisual a partir dos relatos dos entrevistados. Desse modo, estaremos observando as estratégias narrativas da equipe de direção e roteiro e as relações que estabelecem com o telespectador a partir das produções de sentido instaladas na tessitura narrativa.

As comitivas de esmolação do Glorioso São Benedito de Bragança se caracterizam por três comissões formadas por devotos do santo, a maioria do gênero masculino, que saem todos os anos entre o final de abril e o início de maio da cidade de Bragança, nordeste

paraense, para peregrinarem por toda a região bragantina até o início da Festividade, em dezembro²⁶. Essas comissões são denominadas de “São Benedito da Colônia”, “São Benedito dos Campos” e “São Benedito da Praia”. Cada qual percorrendo separadamente suas áreas geográficas específicas.

O fato de essas comitivas saírem da cidade nos meses descritos acima obedece a um significado. “É a partir de maio que as águas começam a baixar, bem como o índice de chuvas diminuir na região, facilitando assim a visita dos foliões e do Santo às casas dos ‘irmãos’” (SILVA, 1997, p. 5). Desse modo, toda a peregrinação das esmolações é realizada no período conhecido popularmente como verão amazônico.

Cada comitiva é formada por 10 integrantes, todos homens, que se identificam como devotos de São Benedito. Liderados por um encarregado, pessoa indicada pela Irmandade da Marujada e pela Diocese da Igreja Católica para coordenar cada grupo, essas comissões percorrem os lugares mais remotos da região bragantina durante oito meses, incluindo parte da região litorânea dos estados do Pará e Maranhão. São localidades onde muitas vezes nem a Igreja está presente, como as pequenas ilhas e vilas de pescadores.

Durante o período de peregrinação, as comitivas visitam diariamente as casas de devotos do santo, levando as imagens de São Benedito para dentro de cada lar. Ainda com relação ao espaço da esmolação na cotidianidade dos bragantinos é válido citar aqui o minucioso relato feito por Silva (1997, p. 5) ao descrever o serviço de esmolação:

26 O ápice da Festividade ocorre entre os dias 18 a 26 de dezembro, sendo este último o ponto culminante da festa, dia em que é realizada a procissão de São Benedito pelas ruas da cidade.

O serviço de esmolação, que se caracteriza pelo deslocamento, se inicia diariamente às cinco horas da manhã, com o cantar da folia de alvorada, inaugurando o trabalho cotidiano da Comissão e do grupo doméstico. A saída de cada Comissão das residências que a alojou se dá de forma variada: pode ocorrer de manhã bem cedo ou de tarde. Durante estes períodos, suas tarefas são de “esmolar com o santo”, isto é, recolher de casa-em-casa os donativos e as esmolas ofertados pelos devotos e promesseiros, até chegar àquela que aceitou ficar com o Santo para promover a pernoita d’Ele. Aqui a comissão permanecerá para, no dia seguinte, retomar a sua jornada (SILVA, 1997, p.26).

O simbolismo presente na esmolação é marcado por vários ritos. De acordo com Silva (1997), o momento da reza (figura 11) é o mais importante de todos, pois corresponde ao agradecimento do devoto. Dentre outros cerimoniais estão a sonoridade de tambores, pandeiros e reco-recos e a prática de cantar uma folia, isto é, uma quadra de versos com temas bíblicos, entoados na casa dos devotos em troca de um donativo que pode assumir a forma de dinheiro ou de um gênero alimentício²⁷.

Figura 10 - Comitiva de São Benedito da Praia, no momento da reza



Fonte: Fonte: Reprodução/documentário Beneditos/TV Cultura

27 De acordo com Silva (1997) é muito comum alguns devotos doarem aos membros das comitivas sacas de farinha d'água ou outras monoculturas produzidas em suas terras como feijão, macaxeira, milho.

O ritual, fundamentado na devoção ao santo, é narrado no documentário “Beneditos”, da Rede Cultura de Comunicação, dirigido pela jornalista Lygia Maria. O audiovisual de 52 minutos mostra a Festividade de São Benedito de Bragança, tanto da perspectiva dos produtores da festa como de pesquisadores que estudam a manifestação. O roteiro começa com entrevistas que fazem um levantamento histórico da vida do santo no século XVI na Europa até a chegada da devoção ao nordeste paraense.

Paralelamente à entrevista de um linguista e de um historiador, o documentário exhibe as narrativas de diversos atores sociais da festividade, como os membros da comissão de esmolação, moradores de comunidades rurais de Bragança, moradores da sede do município e integrantes da Igreja Católica, que relatam suas experiências pessoais de devoção com o santo. Além dos depoimentos, o filme também revela os vários episódios e ambientes sociogeográficos que compõem esse ritual de devoção.

Para alcançar nossos objetivos, utilizamos a metodologia de Luiz Gonzaga Motta (2013), que propõe três instâncias de análise narrativas: plano da expressão (discurso); plano da estória (conteúdo) e plano da metanarrativa (tema de fundo). Nossa proposta, neste trabalho, também é refletir sobre a importância de estudar as produções audiovisuais da Amazônia paraense enquanto produção de visibilidade e diálogo com as culturas locais. A partir do recorte de “Beneditos”, podemos constatar o quanto as experiências pessoais de devoção ao santo e as narrativas que tratam dessa manifestação permanecem no cotidiano local como um elo de comunhão.

2. O CENÁRIO DA DEVOÇÃO POPULAR

Fundado no século XVII, o município de Bragança, localizado a 210 quilômetros de Belém, é um dos mais antigos do Pará. Segundo

Nonato da Silva (2006), os franceses foram os primeiros brancos a conhecerem a região habitada no ano de 1613 por índios Tupinambás. Mas é somente anos mais tarde, com a criação do primeiro núcleo populacional no município organizado por portugueses que a cidade passou a se desenvolver, sendo elevada à categoria de vila em 1763.

Situada às margens do rio Caeté e próxima ao litoral, a cidade possui uma rica geografia que lhe permite alicerçar sua economia na exportação de pescado e na agricultura ao mesmo tempo. Com uma área de 2.124,734 Km² e uma população estimada em aproximadamente 129 mil habitantes²⁸, a cidade abriga um leque muito característico de manifestações, adquirido pela miscigenação de indígenas, brancos e negros.

A localização estratégica entre os estados do Pará e Maranhão facilitou durante muitos anos a entrada de vários migrantes na cidade, principalmente nordestinos vindos dos estados do Ceará e Maranhão. Este fato foi determinante para a formação da identidade “Caeteuara”, expressão derivada da palavra Caeté, rio que banha o município e que na língua Tupi significa “mato bom”.

É nesse cenário que nasce a Irmandade do Glorioso São Benedito de Bragança. A identificação de São Benedito com os negros escravizados no Brasil foi imediata, conforme afirma Rosário (2000), ao relatar a carência de socorro e consolação enfrentada pelos negros que viviam em regime de escravidão. O culto a São Benedito chegou às cercanias do Caeté através dos colonizadores leigos, e não do clero. “O santo agigantou-se na identificação de irmão negro. Os negros sentiam a necessidade de irmanarem-se nessa identificação humana e divina do santo” (ROSÁRIO, 2000, p.199).

Os primeiros relatos históricos sobre a fundação da Irmandade do Glorioso São Benedito de Bragança (IGSBB) remontam ao ano de 1798. De acordo com os estudos de Silva (1997), a história desta

Irmandade se divide em dois momentos. O período da Irmandade religiosa, que vai de 3 de setembro de 1798 e se estende até o ano de 1947 e o da Irmandade civil, que começa neste ano e vigora até os dias atuais.

A origem da Marujada é comum à da Irmandade do Glorioso São Benedito de Bragança. A manifestação se caracteriza como um ritual de dança, canto, ritmo e louvor ao santo padroeiro dos negros escravizados. Segundo Bordalo da Silva (1981), a marujada teve início a partir do momento em que os senhores de escravos atenderam aos pedidos de seus servos para fundar uma Irmandade. O aval dos senhores foi muito comemorado pelos escravos que realizaram a primeira festa pública de louvor a São Benedito. Na comemoração, os negros de Bragança foram dançar na frente das casas dos senhores para agradecer a permissão. Um ritual que passou a se repetir todos os anos.

3. A FESTIVIDADE DO SANTO

A Festividade de São Benedito em Bragança começa oficialmente no dia 18 de dezembro, mas os preparativos para a festa começam bem antes, em média com sete meses de antecedência, com a saída das comitivas do santo da igreja. Após peregrinarem por quase um ano pela região, as comitivas retornam para a igreja, iniciando assim um novo ciclo da festa do santo na cidade.

O rito inicial da Festividade é marcado pela alvorada de fogos, momento da abertura oficial da festa, que todos os anos começa às 5h da manhã. Fogos de artifício são estourados para anunciar mais um período festivo na cidade, tempo de louvar e agradecer a São Benedito por mais um ano abençoado de trabalho e lazer. Nesse período, o largo da igreja de São Benedito é tomado por barraquinhas vendendo comidas, brinquedo, artesanatos, comidas e uma variedade

de “lembrancinhas” da Festa como chaveiro, toalhas e camisas com imagens do santo e da marujada.

Durante a semana da Festividade, a prefeitura da cidade, através da Secretária de Cultura organiza uma programação com shows de artistas locais num palco montado ao lado da igreja. O momento de maior expectativa da Festa é a procissão de São Benedito, realizada no dia 26 de dezembro. “Na cidade se costuma dizer que 26 de dezembro é o ‘natal dos bragantinos’. O dia das famílias se confraternizarem e comemorarem a devoção pelo santo preto”, nos conta o historiador Dário Benedito” (SANTOS; GAMBÔA; GONÇALVES, 2010, p. 60), pesquisador e devoto do santo, que todos os anos acompanha a procissão vestido de marujo.

Apesar do início do cortejo ser às 16h, a concentração de devotos ao entorno do largo de São Benedito ou do chamado “arraial” começa bem cedo. Nesse dia o colorido toma conta da cidade, de todos os lados podemos observar marujos e marujos em seus trajes oficiais caminhando para a igreja. De bicicleta, de carro ou a pé, aos poucos os devotos vão chegando à igreja para dar início a mais uma procissão.

Procurando compreender o caráter popular e de resistência cultural presentes nas comitivas de esmolação, esta pesquisa se ancora nos estudos de Canclini (1983), que conceitua as culturas populares como resultantes de um processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte de seus setores minoritários. “Essas culturas são o resultado de uma apropriação desigual do capital cultural, realizam uma elaboração específica das suas condições através de uma interação conflitiva com os setores hegemônicos” (CANCLINI, 1983, p. 44).

Importante também destacar na discussão sobre a abordagem do hegemônico e do subalterno na cultura popular, a partir de Martín-Barbero (2003). De acordo com o autor, nem toda assimilação do hegemônico pelo subalterno representa submissão, assim como a mera

recusa dessa assimilação não significa necessariamente resistência. “Nem tudo que vem ‘de cima’ são valores da classe dominante, pois há coisas que vindo de lá respondem a outras lógicas que não são as da dominação” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p.119).

Um espaço de resistência da cultura popular se estabelece quando há a negação e a oposição à ideologia dominante que busca se apropriar de um determinado espaço, criando assim uma relação de conflito. Essa relação conflituosa fica evidente em alguns pontos que se destacam no ritual da esmolação, como a transmissão oralizada de orações e ladainhas em latim pelos integrantes da comitiva. Muitos membros da comissão de esmolação são analfabetos ou semialfabetizados, mas mesmo assim, conseguem absorver e retransmitir o repertório de mensagens em latim apenas decorando a sonoridade das palavras.

Ainda em relação à abordagem hegemônica, vale citar o conceito de hegemonia defendido por Gramsci (1978). O autor afirma que é muito comum um determinado grupo social, que está num papel de subordinação com relação a outro grupo, adotar a concepção do mundo deste, mesmo que ela esteja em completa contradição com a sua atividade prática. Martín-Barbero (2003) explica que Gramsci liga cultura popular à subalternidade como um vetor espontâneo que pode adquirir um valor político progressista de transformação.

Segundo os estudos de Pinheiro Junior (2016), receber as comitivas de esmolação em casa é motivo de alegria para qualquer devoto de São Benedito. Para muitos promesseiros, os membros das comissões são vistos como mediadores diretos entre o santo e o povo. Ao entrar nas casas com suas ladainhas e orações, as comitivas conseguem estabelecer um sentimento distante do racional, pois, durante sua recorrida observa-se uma transmutação do espaço habitualmente normal em algo sagrado.

Eliade (2018) destaca que esses elementos são essenciais para

a ligação entre o divino e o profano. Ao destinarem um cômodo da casa ornamentado para receber a imagem do santo, os devotos convertem esses espaços em locais sagrados. “As ladainhas, flâmulas e o cortejo da população proporcionam a *cosmização dos territórios*” (ELIADE, 2018, p.35). Isso faz com que esses recintos guardem, mesmo para o homem mais francamente não-religioso, uma qualidade excepcional, única: são os ‘lugares sagrados’ do seu universo privado, “como se neles um ser não-religioso tivesse tido a revelação de uma outra realidade, diferente daquela de que participa em sua existência cotidiana”. (ELIADE, 2018, p. 28).

Neste sentido, é válido ressaltar aqui o conceito de “lugares sagrados” proposto por Eliade (2010). Segundo o autor, esses espaços são carregados de significados relativos à divindade, à religião ou aos ritos, onde o mundo profano é transcendido. Portanto, todo espaço sagrado implica uma hierofania, ou seja, uma manifestação reveladora do sagrado, que tem como resultado um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente dos demais espaços. “Manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se outra coisa e, contudo, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente” (ELIADE, 2018, p. 28).

É durante a prática da esmolação que o laço dos devotos com o *santo preto* -como São Benedito é chamado carinhosamente em Bragança - passa do campo espiritual para o campo real. “As pessoas não recebem em casa apenas uma imagem de São Benedito, elas recebem o próprio santo, como se fosse gente, um ente querido” (SANTOS; GAMBÔA; GONÇALVES, 2010, p. 45).

4. DOCUMENTÁRIO, ENCANTO E PODER

Para analisar a construção narrativa do média-metragem²⁹ é preciso entender primeiro o que define o gênero documentário. Segundo Bill Nichols (2005), todo filme é um documentário. Até mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela. Para o teórico, existem dois tipos de filme: (i) documentários de satisfação e desejos e (ii) documentários de representação social. Cada qual com uma narrativa peculiar.

Os documentários de satisfação de desejos são os que normalmente chamamos de ficção. Esses filmes expressam de forma tangível nossos desejos e sonhos (...). Tornam concretos - visíveis e audíveis - os frutos da nossa imaginação. (...) São filmes cujas verdades, cujas ideias e pontos de vista podemos adotar como nossos ou rejeitar. Oferecem-nos mundo a serem explorados e contemplados (NICHOLS, 2005, p. 26).

Nichols (2005) define documentários de representação social, também chamados por ele de “não ficção”, como as narrativas que representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. “Tornam visível e audível de maneira distinta a matéria que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e organização realizadas pelo cineasta” (NICHOLS, 2005, p. 26). Para ele, o documentário ou filme de “não ficção” expressa a nossa compreensão sobre o que a realidade é, foi ou poderá ser.

“Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que a exploremos e compreendamos” (NICHOLS, 2005, p. 27). De acordo com o autor, são

29 No Brasil, a Agência Nacional do Cinema (Ancine), considera média-metragem obras audiovisuais que tenham de 27 a 70 minutos de duração, contando do primeiro segundo até o fim dos créditos.

estas características que proporcionam encanto e poder ao gênero documentário. Pois, a partir de uma visão voltada para as questões sociais e humanas, o documentário acrescenta uma nova dimensão popular à história.

Para Ferreira (2008), o cinema documentário é aquele que apresenta um caráter investigativo que toma como abordagem o mundo real, englobando questões de cunho político, social e intimista, com reflexões referentes à existência humana. A partir das reflexões acima, é possível afirmar que o documentário “Beneditos” insere-se dentro do segmento de documentários de representação social, pois, conforme explica Nichols (2005), o filme expressa a nossa compreensão sobre o que a realidade é, foi ou poderá ser. Além disso, a obra da TV Cultura é construída a partir de uma visão voltada para as questões sociais e humanas, acrescentando, de acordo com o autor, uma nova dimensão popular à história.

Gonçalves (2019) explica que a linguagem audiovisual é fundamentada por diferentes momentos ou atos constitutivos como o planejamento e o roteiro, filmagem, captação de som, a montagem e a exibição do filme. São esses elementos que constroem a narrativa audiovisual. Para Xavier (2005), esses mecanismos, tecidos pela montagem do filme, criam um discurso composto de imagens e sons que é, a rigor, ficcional, em qualquer que seja sua modalidade. Segundo o autor, a linguagem e o discurso produzidos no filme sempre serão controlados, de diferentes formas, por uma fonte produtora.

Bernadet (2000) afirma que o cinema para ser realizado depende de uma sucessão de escolhas, desde seu planejamento inicial até onde será exibido o produto final, sendo basicamente uma expressão de “colagem de cenas”. Isso faz com que a montagem ocorra tanto numa sequência temporal, como procedimento de manipulação, idas e vindas em combinações de imagens, como dentro do próprio plano no ato da filmagem.

A impressão de realidade criada pela montagem do documentário é produzida, segundo Gonçalves (2019), por meio de um efeito de continuidade da narrativa, em que se manipula a atenção do espectador e suas emoções. “Em boa medida, a construção do método clássico significa a inscrição do cinema (como forma de discurso) dentro dos limites definidos por uma estética dominante” (XAVIER, 2005, p. 38). De acordo com Nichols (2005), ao caminhar junto com outros discursos sobre o real, o documentário contribui para descrever e interpretar o mundo em um processo de – construção autêntica da realidade social.

5 A DEVOÇÃO NARRADA EM ‘BENEDITOS’

Para analisar o discurso dos produtores do ritual de esmolação no documentário “Beneditos”, utilizamos os aportes teórico-metodológicos da Análise Crítica da Narrativa, elencados pelo jornalista e professor Luiz Gonzaga Motta (2013). Segundo o autor, todos nós somos seres narrativos e narrar é uma experiência enraizada na existência humana. Portanto, fazer uma análise crítica da narrativa significa “assumir uma atitude analítica aguçada e compreensiva: lançar sobre o objeto um olhar escrutinador, sistemático e rigoroso, através de processos que permitam relacioná-lo ao seu contexto de produção e de recepção” (MOTTA, 2013, p. 19).

Motta defende que toda narrativa possui uma intencionalidade. Seja na modalidade factual ou fictícia, o sujeito narrador dispõe tática e estrategicamente de uma sucessão de fatos com o objetivo de tecer uma totalidade compreensiva. Em outras palavras, toda narrativa se origina em uma estratégia enunciativa. A respeito da intencionalidade dos interlocutores no processo de produção do sentido, o autor escreve:

Ao tomar a decisão de contar uma estória, seja um conto maravilhoso, um filme, uma biografia, ou uma simples piada alguém tem em mente uma intencionalidade (um efeito de sentido pretendido), que é transferida para o ato da fala narrativo e que interfere na configuração da estória. Ninguém conta uma história ingenuamente (MOTTA, 2013, p. 38).

A partir dessas observações sobre a intencionalidade dos interlocutores, podemos afirmar que o documentário “Beneditos” se insere na modalidade narrativa factual e tem como objetivo difundir as narrativas dos diversos atores sociais da festividade de São Benedito em relação à devoção ao santo. O filme, disponível na plataforma do Youtube³⁰, mostra como esses sujeitos produzem e reafirmam suas crenças a partir de suas narrativas.

O roteiro destaca os rituais, os ambientes e a sonoridade presente nas comitivas de esmolação e nas demais manifestações em louvor e devoção a São Benedito, como a Marujada. Os depoimentos de diversos promesseiros e integrantes das comitivas reforçam que a relação com o santo permanece viva no cotidiano dos devotos, independente do seu ciclo festivo. Seja na cidade de Bragança ou nos outros municípios da região, não faltam histórias de graças alcançadas por intermédio do santo:

Decidi seguir São Benedito na comitiva de esmolação após ter uma graça alcançada por intermédio do santo. O meu filho, que hoje também faz parte da comitiva, adoeceu quando era pequeno devido a um inchume muito grande que pareceu no pescoço dele. Na época eu me desesperei, andava com ele no cangote, procurando atendimento médico para que não fosse preciso fazer cirurgia, cortar o pescoço dele para operar. Foi aí que eu me peguei com Deus primeiramente e com São Benedito, dizendo que se meu filho fosse curado, eu ia começar a andar com as comitivas. E graças a Deus, por

30

Link do filme disponível na Referência Bibliográfica.

intercessão de São Benedito, foi isso que aconteceu (BENEDITOS. Depoimento do esmolador Gerson Mescouto para o documentário, 2012).

O relato do senhor Gerson Mescouto, integrante da comitiva das colônias, se assemelha com outros testemunhos narrados ao longo do filme. Um deles é o da aposentada Maria do Socorro. Ela afirma que conseguiu a casa própria e a cura de uma grave enfermidade da filha graças a uma promessa que fez a São Benedito. E desde então, recebe a imagem do santo trazida pela comitiva da colônia todos os anos em sua casa. Esse depoimento se assemelha com o do promesseiro Flavio Neris, que recebe a comitiva de São Benedito da praia todos os anos em casa.

Receber São Benedito em casa tem um significado muito grande para a minha família, pois é a promessa de uma graça alcançada. Eu e a minha mãe passamos por um sofrimento muito grande devido a uma grave doença, vivíamos de hospital em hospital. Por isso fizemos uma promessa para São Benedito pedindo o restabelecimento da nossa saúde e o fim desse sofrimento. Depois dessa graça alcançada nossa vida se transformou (BENEDITOS. Depoimento do promesseiro Flávio Neris para o documentário, 2012).

A humanização do santo, a partir de uma relação que transcende os campos real e espiritual, também está presente nas narrativas do filme. O presidente da Irmandade da Marujada, João Batista Pinheiro, relata um caso de uma promesseira que se recusou a entregar donativos para um encarregado de uma comitiva de esmolação, pois ela queria entregar para a própria imagem do santo. “Ela dizia que o encarregado até poderia pegar a promessa [donativos] depois. Mas ela tinha prometido entregar para o santo e por isso queria entregar para a própria imagem”, conta João Batista. Outro exemplo é a história

narrada pelo encarregado da comitiva das praias, Valdeci Souza Santos. Ele afirma que já viu São Benedito em forma humana

Teve um ano que eu pensei em não ir na caminhada das esmolações, queria ficar um tempo mais em casa, cuidando da minha mãe. Mas na véspera do dia marcado para a saída da comitiva, após eu já ter tomada a decisão de não ir, São Benedito veio em casa, balançou na minha rede me pediu para participar da comitiva. Não podia recusar esse convite (BENEDITOS. Depoimento do encarregado Valdeci Souza Santos para o documentário, 2012).

As descrições acima comprovam a teoria de Motta (2013) sobre as narrativas serem dispositivos de argumentação que produzem significados na forma de relatos ligado a interesses do narrador (individual ou institucional), em uma relação direta com o seu interlocutor, o destinatário ou a audiência. Para o autor, as narrativas nunca podem ser analisadas isoladamente, sob pena de perderem seu objeto determinante. É impossível desconsiderar as manobras e ferramentas discursivas decorrentes das intenções do autor/narrador na análise, sejam elas conscientes ou inconscientes. Motta (2013) afirma que as narrativas criam significações sociais, são produtos culturais inseridos em certos contextos históricos cristalizam as crenças, os valores, as ideologias, a política, a cultura, a sociedade inteira.

Ainda sobre a ótica de dispositivos de argumentação, o autor explica que também cabe ao analista da narrativa evidenciar pistas de efeito de real (veracidade) e contribuir para a constatação dos possíveis efeitos estéticos de sentido (a comoção, a ironia, a esperança, etc.) no receptor da mensagem. “As narrativas realistas utilizam uma linguagem referencial para vincular sempre os fatos ao mundo físico, mas criam efeitos catárticos, como na ficção” (MOTTA, 2013, p. 196). Para ele, a retórica dessas narrativas estimula um permanente jogo entre as intenções do narrador e as interpretações do receptor.

Segundo Motta (2013), as narrativas enquanto observável podem ser analisadas em três instâncias expressivas – que ocorrem de forma superpostas umas às outras, sem hierarquia entre tais divisões. Essas três instâncias de análise são: plano da expressão (linguagem ou discurso); plano da estória (conteúdo) e plano da metanarrativa (tema de fundo). “Podemos, talvez, considerar os dois primeiros planos predominantemente estéticos, enquanto o terceiro seria predominantemente ético (cultural e/ou ideológico)” (MOTTA, 2013, p. 135).

O plano da expressão é apontado por Motta (2013) como o plano de superfície do texto, através do qual o enunciado narrativo é construído pelo narrador. De acordo com o teórico, é neste plano que a intencionalidade do narrador e suas estratégias de linguagem para produzir determinados efeitos de sentido (comoção, medo, riso, etc.) podem ser reveladas.

Com relação documentário audiovisual, é importante contextualizar aqui as estruturas dramática e narrativa que caracterizam esse gênero do cinema. Para Penafria (2001), a estrutura dramática do documentário é composta por personagens, espaço da ação, tempo da ação e conflito. Já a estrutura narrativa implica em saber contar uma história; organizar a estrutura dramática em cenas e sequências, que se sucedem de modo lógico. “A suportar tudo isto deve estar uma ideia a transmitir. Essa ideia a transmitir constitui a visão do realizador sobre determinado assunto” (PENAFRIA, 2001, p. 2).

Com base nessas diretrizes, podemos dizer que o plano de expressão presente nas narrativas dos produtores das comitivas de esmolação, exibidas no documentário “Beneditos”, ocorre tanto nos discursos construídos pelos próprios narradores como pelo *ponto de vista* da diretora do filme, responsável pela escolha de todos os planos exibidos na tela. De acordo com Penafria (2001), o ponto de vista de um plano deve ser compreendido como representando uma visão individual, seja a do documentarista ou de um interveniente.

“O ponto de vista determina com quem o espectador se identifica e o modo como o espectador lê os planos (e o filme) e interpreta a *ação*” (PENAFRIA, 2001, p. 2).

A autora explica que é através do uso da câmera e da montagem que o documentarista define qual o ponto de vista a transmitir e, conseqüentemente, qual o nível de envolvimento do espectador. “A escolha de um ponto de vista é uma escolha estética implica, necessariamente, determinadas escolhas cinematográficas em detrimento de outras” (PENAFRIA, 2001, p. 2). A pesquisadora ressalta ainda que cada plano oferece um determinado nível de envolvimento com o espectador, quer isso tenha sido ou não deliberadamente controlado pelo documentarista.

A segurança na retórica apresentada pelos devotos entrevistados no filme, tanto na linguagem verbal como na linguagem gestual é ampliada pelos planos de câmera e montagem definidos pela diretora. Essa construção, fundamentada no ponto de vista da documentarista, produz efeitos dramáticos de comoção e sentimento de satisfação nos seus interlocutores, se configurando como o plano de expressão do objeto analisado.

A segunda instância, também chamada de plano da estória, concentra a atenção do intérprete no plano de conteúdo da narrativa. Motta (2013) explica que é neste nível que ocorre uma análise centrada na representação dos significados imaginados, evocadas através de sequências de ações cronológicas e causais desempenhadas por personagens, estruturando uma intriga (enredo ou trama). “É o plano de conteúdo da estória, plano dos mundos possíveis da ficção, embora ocorra igualmente, com grau e dimensões diferentes, nas narrativas fáticas” (MOTTA, 2013, p. 137).

A partir dessas afirmações, podemos constatar que o plano da estória está concentrado na ordem cronológica das narrativas, que apresenta um breve panorama do passado, contextualiza o presente e

faz projeções para o futuro. No documentário em questão, observamos o problema, apresentado como a doença que precisa ser curada (passado); a cura, apresentada como a graça alcançada por intercessão do santo (presente) e a devoção em agradecimento a São Benedito que é reafirmada em cada depoimento (futuro). Essa construção de começo, meio e fim relatada na estória é organizada pela própria ordem dos relatos exibidos no filme.

É também neste segundo plano que ocorrem a construção e a solução da intriga/conflicto da trama. A doença (intriga) é solucionada com a cura, graças à intercessão de São Benedito. Assim como a vontade de não participar do ritual de esmolação (intriga), no caso relatado pelo encarregado da comitiva das praias, Valdeci Souza Santos, é resolvido após a aparição do próprio santo que pede para o encarregado repensar essa vontade e o convence a participar da comitiva como um ato de reafirmação de sua fé.

A terceira instância ou plano da metanarrativa está relacionada ao tema de fundo. Segundo Motta (2013), é nesta etapa que os motivos de fundo ético ou moral são encontrados na estória. O autor destaca que a metanarrativa é o plano da realização da fábula, da cosmovisão ou do *mythos* aristotélico. Em outras palavras, são as situações éticas fundamentais constituídas pelo narrador no momento em que ele se dispõe a narrar.

Com base nas afirmações acima, podemos constatar que o plano de metanarrativa do documentário analisado neste artigo propõe ressaltar a forte devoção a São Benedito na cidade de Bragança e região, validada através de depoimentos dos próprios produtores da manifestação cultural.

Figura 11 - Devota em momento de agradecimento ao santo.



Fonte: Reprodução/documentário Beneditos/TV Cultura

Esse discurso é reforçado tanto pelas diversas frases de efeito dos entrevistados como “Receber São Benedito em casa tem um significado muito grande para a minha família”, “Fui curado graças São Benedito”, “Todos os anos eu faço questão de receber São Benedito na minha casa” e “é uma alegria muito grande levar São Benedito para dentro da casa das pessoas”, quanto pelas imagens de devotos em diálogos com o santos (figura 12). Na cena, uma devota de São Benedito, que não tem o nome identificado no filme, conversa baixinho com o santo, em sinal de agradecimento ao padroeiro.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do documentário “Beneditos” mostra como é construída a narrativa da devoção do São Benedito na cidade de Bragança e municípios vizinhos a partir do ritual das comitativas de esmolação do santo. Observamos os depoimentos e narrativas específicas sobre essa manifestação e como as experiências pessoais de devoção ao santo seguem perenes no cotidiano dos moradores.

A análise do documentário nos mostrou que a devoção ao santo segue forte na região porque é reverberada através das narrativas

compartilhadas frequentemente pelos devotos. Seja através das experiências de agradecimento por uma graça alcançada ou de relatos de humanização do santo, essas histórias atravessam as memórias e o imaginário da população bragantina, se reafirmando a cada novo ciclo da festividade.

Outro ponto importante que vale ressaltar é o posicionamento político do filme em defesa da cultura popular da Amazônia Paraense. Mesmo concedendo espaços de esclarecimentos científicos importantes sobre o ritual de esmolação, através dos depoimentos do pesquisador de Letras José Guilherme Fernandes e do historiador Dario Benedito Rodrigues, o documentário é construído majoritariamente a partir das histórias e memórias dos protagonistas da festa, ao selecionar narrativas pela perspectiva dos próprios devotos e produtores do ritual.

A montagem do filme, fundamentada no ponto de vista da documentarista, como destaca Penafria (2001), apresenta todo o ciclo festivo da devoção beneditina em Bragança numa ordem cronológica. Ao exibir a peregrinação das comitivas na área rural da cidade e região litorânea, o momento da reza e da ladainha, o retorno desses grupos para a sede do município e o início oficial da festividade em dezembro, o documentário resume em 52 minutos toda a tessitura narrativa desse ritual.

Esta análise nos permite responder os dois questionamentos levantados no início: Como o documentário representa a devoção do santo? E como insere seus protagonistas na narrativa, a partir dos relatos dos entrevistados? Primeiro, a devoção ao santo, sobretudo através das comitivas de esmolação, é representada no filme como um elo de comunhão na região bragantina. É ela que atravessa e unifica os mais diversos atores sociais da localidade.

Segundo, ao destacar as histórias do ritual pela perspectiva dos protagonistas da festa, o filme os insere na condição de protagonistas

da narrativa audiovisual. São os produtores da festa que ocupam a maior parte de tempo do documentário, compartilhando suas experiências e seus relatos de devoção.

REFERÊNCIAS

ANCINE - Agencia Nacional de Cinema: Ministério da Cultura. Disponível em: <http://sad.ancine.gov.br/consultapublica/manterDocumentoMDAction.do?method=detalhe&idNorma=23> Último acesso em: 02/02/21

BENEDITOS. Direção: Lygia Maria. Produção e roteiro: Felipe Cortez. DVD, Belém: Cultura Rede de Comunicação, colorido, 52 min., PAL, 2012.

BENEDITOS. Direção: Lygia Maria. Produção e roteiro: Felipe Cortez. Brasil, 52 min. <https://www.youtube.com/watch?v=IHRV91wyuN8&t=804s> Último acesso em 02/02/21

BERNARDET, Jean Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BORDALO DA SILVA, Armando. **Contribuição ao estudo e Folclore Amazônico na região bragantina**. Belém: Funarte, 1981.

CANCLINI, Néstor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o Profano: A essência das religiões**; tradução Rogério Fernandes. – 4ª ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

FERREIRA, Lucilene. **O documentário observativo como estratégia da intimidade no discurso político: Uma análise do filme “Primárias”, de Robert Drew.** Artigo apresentado na Sessão Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Natal, 2008.

GONÇALVES, Felipe Canova. **Linguagem audiovisual e Educação do Campo: práxis e consciência política em percursos audiovisuais.** Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília (UnB). Curso de Pós-graduação em Comunicação, Brasília, 2019.

GRAMSCI, A. **Concepção dialética da história.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1978.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Diretoria de Pesquisas, Coordenação de População e Indicadores Sociais, Estimativas da população residente com data de referência 10 de julho de 2019. Rio de Janeiro: IBGE, 2021.

MARTIN BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2003.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise Crítica da Narrativa.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas (SP): Ed. Papirus, 2005.

NONATO DA SILVA, Dário Benedito Rodrigues. **Os Donos de São Benedito: convenções e rebeldias na luta entre o catolicismo tradicional e devocional na cultura de Bragança, século XX.**

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará. Curso de Pós-graduação em História Social, Belém, 2006.

PENAFRIA, Manuela. **O Ponto de Vista no Filme Documentário**. Universidade da Beira Interior. Departamento de Comunicação e Artes, 2001. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf> Acesso: 20 de fevereiro, 2021.

PINHEIRO JÚNIOR, Benedito Ubiratan de Sousa. **Mulheres marujas: a figura feminina na festa de São Benedito na cidade de Bragança/PA**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Campus Universitário de Bragança. Curso de Pós-graduação em Linguagens e Saberes da Amazônia, Bragança, 2016.

ROSÁRIO, Ubiratan. **Saga do Caeté**. Belém: Cejup, 2000.

SANTOS, A. C. S dos; GAMBÔA, A. J.A e GONÇALVES, K. R. **Do Retumbão ao altar: Um estudo cultural sobre a cobertura telejornalística da Festividade do Glorioso São Benedito de Bragança/PA**. Belém, 2010. 202 f. Monografia (Graduação em Jornalismo) Faculdade de Estudos Avançados do Pará, Belém, 2010.

SILVA, Dedival Brandão da. **Os Tambores da Esperança**. Belém: Falangola, 1997.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

A ascensão e queda do herói: análise da configuração narrativa do caso Wallace Souza na série *bandidos* na tv.

Lídia Karolina de Souza Rodarte
Denise Cristina Salomão Corrêa

I. A AÇÃO EM DIREÇÃO AO INFORTÚNIO

Nosso entendimento acerca da narrativa assume que esta se constitui como uma permanente tarefa de configuração do mundo cotidiano. Ela é responsável por conferir sentido a nossa existência e está presente desde os nossos primeiros pensamentos, enquanto sonhamos, nos situamos no tempo e registramos a história. Por isso nos identificamos com a proposta de Paul Ricoeur (1994) sobre a intriga e sua tessitura. Ela está presente em tudo, na forma de imaginação criadora, e a partir dela construímos as estruturas sociais que dão sentido à vida.

Ricoeur (2010) se apropria do conceito de intriga proposto por Aristóteles, que imita a ação no mundo da vida. Essa imitação é ativa, no sentido de agenciamento de fatos para compor uma história. A ação e o tempo são o que dão sentido à narrativa e ambos estão inseridos na atividade mimética de compor uma intriga/narrativa, aqui entendidas como conceitos análogos. A ação precede até mesmo personagens, na perspectiva ricoeuriana, pois todos os sentimentos e representações imputados a personagens são explicitados por meio de

ações, mesmo que essas ações sejam o ato de pensar algo. Assim, tudo o que é sentido e pensado por personagens reside e resultam em ações.

O agir, para Ricoeur (1994, p.89), é sempre da ordem do coletivo, pois toda ação se completa na interação, podendo assumir diversas formas, cooperativas, competitivas e de luta. “As contingências da interação encontram-se então com as das circunstâncias, por seu caráter de ajuda ou de adversidade. Enfim, o resultado da ação pode ser uma mudança de sorte em direção à felicidade ou ao infortúnio”.

A partir desta perspectiva, buscamos compreender a configuração da ascensão e queda do herói no caso Wallace Souza, retratado na série *Bandidos na TV*, lançada em 31 de maio de 2019 na plataforma de *streaming* Netflix e dividida em sete episódios. Cada episódio tem em média uma duração de cinquenta minutos, sendo o primeiro episódio, denominado “A acusação”, selecionado como *corpus* de análise nesta pesquisa.

O caso Wallace Souza ganhou repercussão nacional e internacional após a exibição de uma reportagem no programa “Fantástico”, da Rede Globo, em agosto de 2009. A reportagem exibia a história do deputado estadual do Amazonas Wallace Souza, que também era apresentador do programa policial “Canal Livre”, na tv local. O programa era popularmente conhecido por mostrar vários tipos de crimes que ocorriam na cidade de Manaus.

Contudo, o que tornava Wallace Souza e o programa Canal Livre notícia de grande repercussão foram as denúncias que surgiram contra o apresentador de que alguns dos assassinatos exibidos no programa eram encomendados pelo próprio Wallace Souza. As autoridades policiais que investigavam o caso afirmam no documentário que muitas notícias apresentadas eram fabricadas com o objetivo de gerar audiência para o programa.

Wallace Souza, antes de se tornar apresentador de televisão e deputado estadual foi policial civil, mas foi expulso da corporação

por acusações de desvio de combustível. Entre os anos de 1996 e 2000 apresentou o programa “Canal Livre”, que tinha o viés policial. Com a popularidade do programa, Wallace Souza também se tornou uma figura pública popular em todo o estado do Amazonas. Essa popularidade fez com que o apresentador entrasse para a política, sendo eleito deputado estadual com recordes de votações por três mandatos consecutivos, em 1998, 2002 e 2006.

Foi por meio da repercussão jornalística do caso Wallace Souza que o documentarista britânico, de origem paraguaia, Daniel Bogado, se interessou pela história. Bogado estudou o caso por anos até montar a equipe que iria produzir a série. Após o lançamento, *Bandidos na TV* se tornou uma das produções mais vistas da Netflix ao redor do mundo, em 2019. Os episódios trazem depoimentos de jornalistas que investigaram o caso na época, profissionais que trabalharam no programa “Canal Livre”, de autoridades policiais que investigaram o caso, e de familiares de Wallace Souza. Por conta de um problema grave no sistema digestivo, Wallace Souza morreu em 2010.

2. WALLACE SOUZA E CANAL LIVRE COMO MODELOS MIDIÁTICOS DE ESPETÁCULO

O programa apresentado por Wallace Souza carrega características comuns a outros programas televisivos, inclusive com apresentadores que tiveram uma trajetória política semelhante à de Wallace. Como programas diários de televisão, a figura do apresentador se torna um diferencial, pois é ele que interage diretamente com o público, dentro de um ambiente comunicacional (BAITELLO JUNIOR, 2010), sendo esse ambiente um espaço privilegiado, dotado de disponibilidade das pessoas e intencionalidade direcionada ao estabelecimento de vínculos. Segundo Baitello Júnior (2010, p.83-84), “uma cultura da imagem visual operará igualmente a construção de ambientes

voltados para a hegemonia da visão, com todas as consequências que dela decorrem”. Essa linguagem hegemônica, construída na relação de afeto e confiança com o apresentador, pode ser usada para convencer, atrair, opinar, julgar, e muitas vezes, também condenar aqueles que são apresentados nas notícias como delinquentes, bandidos, criminosos, etc.

Ao analisar os programas televisivos e seus modelos midiáticos de espetáculo, Costa (2011) identifica alguns elementos centrais que demarcam esses modelos, como o apelo popular, a superexposição de imagens de violência, a ironia, os palavrões, as gírias e os estereótipos. Segundo a autora, o grande volume de programas do gênero policial, que têm na violência um tema central, “privilegiam elementos que, com frequência, enveredam pelo esvaziamento da discussão do problema social, tratando a questão como pertencente à cultura do espetáculo televisivo” (COSTA, 2011, p. 188), assim como os apresentadores com um ethos que figuram entre justiceiros e personagens do bem que lutam contra o mal.

Assim, podemos compreender a história de Wallace Souza como parte de um contexto midiático televisivo nacional, em que a espetacularização da morte, da agressão, do crime, e de outros tipos de violência fazem parte da vida cotidiana da população. Nesse contexto, a mídia configura uma realidade em que a excessiva exposição de imagens de violência faz parte do cotidiano da população e, como forma de ordenar essa realidade, que também é espetacularizada, já que a onipresença das imagens culmina na espetacularização da vida cotidiana (DEBORD, 1997), o espetáculo passa a se tornar real, a um ponto que a própria linguagem utilizada para comunicação é a do espetáculo.

Os modos performativos são encarados por Yvana Fachine (2008) como sendo parte de um determinado *ethos* do apresentador. A autora adota a perspectiva em que o *ethos* corresponde à imagem do autor

discursivo, implícito no enunciado, e não ao sujeito da vida real. Nesse sentido, Fachine aponta para dois tipos de *ethos* predominantes, que ao mesmo tempo são opostos entre si: a do apresentador-impessoal e a do apresentador-cumplíce. O apresentador-impessoal é aquele que adota uma postura mais formal e obediente ao roteiro, que mantém certo distanciamento emocional e que se estabelece apenas como um “porta-voz” que medeia outros atores discursivos como os repórteres. Já o apresentador-cumplíce, segundo a autora,

[...] ao contrário, apela à afetividade e passionalidade do telespectador. Para a construção desse tipo oposto de *éthos*, costuma adotar um comportamento mais informal e uma a postura corporal mais relaxada. Seu gestual é mais espontâneo e menos contido, suas expressões faciais são usadas deliberadamente como forma de comentário. Sua entonação varia com frequência, sendo utilizada também para exprimir seus estados de alma, seja de comoção ou indignação (é o tipo de apresentador que “esbraveja” ou fala muito alto, por exemplo). A performance desse tipo de apresentador é comparável, nos termos da retórica aristotélica, a do orador que se utiliza da areté. Seu comportamento tende ao polo do excesso, nos termos de Fiorin. (FECHINE, 2008, p. 74)

Nesse sentido, passamos a observar e compreender a figura performática do apresentador do Canal Livre o estabelecimento de uma *persona* que possui uma identificação extremamente forte com o seu público, o que possibilita a construção de uma representação heroica de Wallace, na qual ele mesmo é o principal provocador. É a consolidação dessa representação heroica e a ascensão de Wallace que podemos identificar quando assistimos ao primeiro episódio de Bandidos na TV, até o momento, no desenvolvimento da intriga, em que se inicia a quebra de sentido na representação, e a imagem do herói é confrontada a partir de uma revelação, com uma imagem simbolicamente oposta, a imagem do bandido.

3. HERÓI E BANDIDO NA ORDEM SOCIAL: AS MUDANÇAS NOS TIPOS ENCARNADOS

A ordem social é um produto da ação humana, inicialmente consciente e posteriormente autogerada, que visa regular tanto a si mesmo quanto o mundo ao seu redor. Ela funciona como uma economia de escolhas, promove um fechamento para as possibilidades do mundo, mas também confere estabilidade e certa previsibilidade à vida cotidiana.

Pensamos no mundo como algo posto, porém a partir de Berger e Luckmann (2014) é possível vislumbrar um olhar diferente sobre nossa realidade. Os autores defendem que “a ordem social não faz parte da ‘natureza das coisas’ e não pode ser derivada das ‘leis da natureza’”. A ordem social existe unicamente como produto da atividade humana” (BERGER; LUCKMANN, 2014, p.74), ou seja, ela está assentada em uma série de convenções e em uma visão de mundo.

Essas convenções se institucionalizaram ao longo do avanço temporal da humanidade, ou seja, são repetidas diversas vezes até se tornarem um padrão (Idem. 2014). Para que institucionalizações sejam possíveis, é necessário primeiro que haja tipificação de ações, que devem ser executadas por determinados tipos de atores. Elas devem ainda ser aceitas e conhecidas pelos membros da sociedade da qual fazem parte, de forma a constituírem um grande acordo social coletivo, em que todas as partes desempenham os papéis e ações que lhes são esperados.

Segundo Berger e Luckmann (2014), os conhecimentos legitimados e os papéis sociais precisam contar com a credulidade dos receptores. Esses papéis se originam nos tipos validados socialmente, figuras inerentes à ordem social, que são também condição para sua existência. “Ao desempenhar papéis, o indivíduo participa do meio social, por meio de suas ações, representando a ordem institucional, e

não a si mesmo. Por isso os papéis são mediações, representações que atuam entre o eu-individual e o eu-social.” (RODARTE, 2017, p.58).

O papel social desempenhado por Wallace muda duas vezes na construção narrativa. Apesar de declarar o estado como incapaz de conter o inimigo público número um, ele decide fazer parte de sua estrutura, ao se candidatar a um cargo político. A figura messiânica de Wallace se fortalece no processo, assim como sua visibilidade e popularidade, o que só torna mais dramática a fissura na sua imagem, que distancia o papel social desempenhado por ele, do tipo social que lhe é imputado a partir da acusação de ligações com uma organização criminosa. Passa então a haver um descompasso entre o papel desempenhado e o tipo percebido socialmente e midiaticamente difundido.

4. A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA - O PERCURSO DE WALLACE SOUZA E O NASCIMENTO DO HERÓI

Buscamos, a partir da análise narrativa proposta por Motta (2013) em sete movimentos, com base na fenomenologia-hermenêutica ricœuriana, compreender os sentidos construídos no primeiro episódio da série *Bandidos na TV*, em torno da figura do personagem Wallace Souza.

Interpretamos como se flexionam as temporalidades e as ações na configuração da intriga. Como esta se articula para compor um personagem complexo, que conjuga afetos e emoções de vários telespectadores ao longo dos anos e tem subitamente sua imagem associada a uma série de sentidos negativos, que ele próprio, por meio de seu programa, ajudou a construir.

De acordo com Motta (2013), o que se pretende descobrir por meio de uma análise pragmática da narrativa é observar de que maneira a comunicação narrativa produz significações através da construção de acontecimentos, tendo em vista a compreensão da narrativa como

um fato cultural e histórico em si mesmo, e não como um produto fechado. Para isso, o autor apresenta procedimentos operacionais capazes de revelar as significações da narrativa analisada.

O primeiro deles é a distinção entre as três instâncias expressivas que conformam as narrativas: o plano da expressão, plano da estória e plano da metanarrativa. O plano da expressão é o plano da linguagem, do discurso propriamente dito; já o plano da estória é o plano da *diegese*, “o plano virtual da estória projetada em nossa mente pelos recursos de linguagem utilizados pelo narrador” (MOTTA, 2013, p. 137); e o plano da metanarrativa é o plano que privilegia os temas de fundo ético ou moral presentes nas ações da narrativa. Motta adverte que essas instâncias do discurso narrativo são divisões metodológicas, apenas para efeito de operacionalização da análise da narrativa e jamais podem ser separadas do ato comunicativo real.

Em nossa análise, privilegamos o plano da estória, sem prescindir, contudo, dos dois outros planos. Pois é no plano da estória que podemos falar em tessitura da intriga, ou seja, como os fatos foram agenciados na narrativa do primeiro episódio em torno do personagem principal, Wallace Souza, e quais os significados que emergem dessa tessitura. Trata-se, portanto, mais de uma construção lógica do que cronológica dos fatos narrados. Para Ricoeur (2010) essa lógica está ligada a uma concordância, a uma noção de “todo”, que possui início, meio e fim. Ou seja, uma inteligibilidade apropriada ao campo da *práxis*, pois “compor a intriga já é fazer surgir o inteligível do acidental, o universal do singular, o necessário ou o verossímil do episódico” (RICOEUR, 2010, p. 74).

Desse modo, nos apropriamos a seguir dos procedimentos operacionais da análise narrativa propostos por Motta (2013), a fim de observar a produção de significados, entre eles, o sentido de herói do personagem Wallace Souza. Para que a análise aqui empreendida seja adequada ao tamanho proposto pelo capítulo do livro, direcionamos

nosso olhar para alguns dos elementos que mais se destacam em cada uma das etapas de análise.

5. COMPREENSÃO DA INTRIGA

O primeiro movimento analítico proposto por Motta (2013, p. 140) é a compreensão da intriga enquanto síntese do heterogêneo, ou seja, “como o enredo funciona como agente organizador das partes”. Essa síntese opera ordenando fragmentos heterogêneos, episódios, agentes, lugares, meios, circunstâncias e resultados (RICOEUR, 1994) que no plano vivencial poderiam parecer aleatórios, porém, quando inseridos na narrativa de forma lógica e ordenada, são dotados de uma coerência, de modo que podemos reconhecer a temática da história, de onde ela está partindo e para onde se encaminha, assim como lembra-los, escrevê-los e reconta-los.

Em diálogo com Ricoeur, Motta (2013) destaca que no movimento de compreensão da intriga devemos buscar compreender como as ações são encadeadas ao longo da narrativa, como os fragmentos heterogêneos se interligam. A narrativa do “caso Wallace”, em *Bandidos na TV* é dividida em sete episódios, em que podemos compreender cada episódio a partir de um encadeamento causal que se ligam uns aos outros, dando à narrativa do documentário sua completude, por meio de um ordenamento contínuo, coerente e coeso (RICOEUR, 2010).

Como dito anteriormente, nosso foco de análise se concentra no primeiro episódio. Nele, observamos no plano da estória, o início da ascensão de Wallace Souza. Com o título “A acusação”, a narrativa do episódio parte de uma contextualização da cidade de Manaus e da violência que afetava a população através da narrativa de Wallace. “Pai de família, quando andava a noite, às vezes era morto por um

cigarro. Eu disse: vou ver se faço um programa pra combater isso. E comecei a fazer o programa de polícia” (Bandidos na Tv, 2019, ep. 1).

Compreendemos como estratégia comunicativa utilizada pelo autor da série que são os próprios personagens que vão tecendo a intriga sobre o caso Wallace. Não há um narrador onipresente que conecta e organiza as falas de maneira lógica, mas a forma como as falas dos personagens foi encadeadas revelam a intencionalidade do autor da série em deixar que a narrativa fosse construída a partir do ponto de vista de quem conhecia Wallace Souza e tinha uma visão familiarizada com o caso.

Assim, as vozes que tecem a intriga no primeiro episódio, além do próprio apresentador Wallace Souza, são dos profissionais que trabalhavam com ele no programa Canal Livre; dos familiares, representados pela irmã e pelo filho de Wallace; dos jornalistas que acompanhavam o caso na época e das autoridades policiais responsáveis pelas investigações. Para reforçar e ilustrar os fatos narrados são inseridas filmagens de arquivo do programa. Podemos dizer que essa construção narrativa cria o efeito de real em toda a série documental.

Observamos então, no plano do discurso, que é nas vozes dos profissionais do programa Canal Livre e dos familiares de Wallace que emerge a narrativa do herói. Wanessa Lima, ex-produtora e diretora do programa, afirma logo no início do episódio que Wallace começou a ser visto como o “defensor da população” por ser um apresentador destemido, corajoso, disposto a solucionar os crimes que aconteciam em Manaus:

Ele começou a ser um herói assim na visibilidade do público. Brigava contra o tráfico, contra a bandidagem, isso foi gerando um boca a boca e o programa foi crescendo cada vez mais e mais e mais. O povo achava que o programa era a própria delegacia. Naquela época quem eram os heróis? Era o Canal Livre (Bandidos na TV, 2019, ep. 1).

Destacamos também alguns recursos de linguagem acionadas durante as falas de personagens para descrever a ascensão de Wallace e do programa Canal Livre, como expressões hiperbólicas, como “fenômeno”, “SOS da comunidade”, “impressionante”, “clamor popular”, “campeão de votos”, “salvador da cidade”, “salvador da pátria”. Outro importante recurso da série é o uso de imagens de flashbacks, misturando realidade e ficção, ou aquilo que reflete o pensamento Ricoeuriano a compreensão na correlação entre o acontecer e o fazer, entre o cumprimento de ações e a construção do sentido da tarefa humana no tempo, por meio de diversas imagens de arquivo do programa, de Wallace na tribuna, depois de ter se tornado deputado, de entrevistas concedidas por ele e de falas de personagens sobre a época do ocorrido.

6. LÓGICA E PARADIGMA NARRATIVO

Neste segundo movimento, são observadas as demandas de articulação interna da intriga. Segundo Motta (2013) o narrador articula o seu discurso de acordo com uma lógica narrativa que pretende empregar, no qual exigem regras e uma ordem discursiva própria. O documentário constrói suas bases sobre uma narrativa da realidade do cotidiano e a violência urbana, ‘algo que aconteceu de fato no mundo da vida’, porém, na construção dessa narrativa há uma transposição do mundo da vida para o mundo do audiovisual, configurado em texto verbal, imagens em movimento e sons, tecendo a intriga e agenciando as ações.

Nesta narrativa em particular, que faz referência à vida de um personagem, que vai de justiceiro a suspeito, apenas no primeiro episódio, somos convidados a ligar os pontos por meio de múltiplas vozes, que olham para esse personagem de diferentes lugares e pontos de vista. Esses lugares muitas vezes são marcados pelo afeto, pela

indiferença, pela suspeita, por algumas emoções que nos ajudam a nos localizarmos e localizar cada um dentro da história de Wallace.

No início da série, há uma contextualização, assim como é apresentado um cenário para a narrativa: a cidade de Manaus e a violência presente nas entranhas da cidade. Do mesmo cenário, emergem cenas de violência, corpos no chão, presentes na própria abertura da série. Os produtores e a narrativa nos convidam a entrar naquela realidade, apresentando as ‘galeras’, como são chamadas as gangues locais (apresentada pelo próprio Wallace). O personagem vai aumentando de tamanho, num fluxo narrativo que abarca quatro unidades temporais, indicadas explicitamente: 16 de outubro de 2000, 9 de novembro de 2005, 20 de outubro de 2008 e 2018, ano que iniciam as filmagens do documentário. Nesses quatro momentos narrativos, misturam-se presente, passado e futuro, apresentando Wallace Souza como um jovem repórter, que por sua ‘ousadia’, ‘carisma’ e relações transforma-se num apresentador-juiz bem-sucedido e querido pela audiência, chegando em seguida, a ser o deputado estadual mais votado para a Assembleia Legislativa, por três vezes e, por fim, torna-se em suspeito ou conivente dos crimes e violências dos fatos em que fazia cobertura jornalística.

7. AS VÁRIAS NARRATIVAS: NOVOS EPISÓDIOS

As unidades básicas do texto se dividem de fato em quatro: o Wallace no contexto de seu aparecimento, o Wallace como personagem consolidado na televisão, o Wallace como deputado eleito e aclamado pela população, e, por último, o Wallace se defendendo das acusações de ser o mandante dos crimes que ele próprio cobria como jornalista.

Essas quatro unidades básicas são identificadas como fases, para efeito de análise. Na primeira narrativa, Wallace se apresenta, diz que

começou o programa para combater a violência, identifica sua construção em dois eixos: as ‘famílias de bem’ para identificar as vítimas da violência; e os “sujeitos do mal” para as ‘gangues’ e ‘galeras’ que cometem a violência. O apresentador evidencia e enuncia o estado de abandono da cidade de Manaus nas mãos de bandidos. Para retratar essa primeira fase, além dos recursos visuais do resgate de imagens dos primeiros programas de Wallace, são intercaladas entrevistas com profissionais que trabalharam com ele.

Esse movimento narrativo nos remete às reflexões de Ricoeur sobre a história, no sentido de que não é reviver o passado, mas recompor e interpretar o acontecer. Ou seja, narrar é acionar sentidos, significações para o mundo, entre explicar e compreender seus valores temporais. Narrar, do ponto de vista da ficção, é redescrever, interpretar a condição humana na sua pluralidade essencial ou heterogeneidade.

Na segunda fase, é apresentado um Wallace bem-sucedido como jornalista consolidado na televisão, líder de audiência, com, segundo o produtor do programa Vitor Hugo de Paula, uma audiência maior do que a da Rede Globo de Televisão. Um dos motivos era a espontaneidade do programa, que era pouco roteirizado e privilegiava o ao vivo.

O primeiro ponto de virada na história de Wallace ocorre da segunda para a terceira fase. Esse personagem que tinha força simbólica, pois tinha credibilidade junto a população mais do que o próprio estado. As pessoas passaram a denunciar crimes para a produção do programa e não para a polícia; as pessoas recorriam ao programa na solicitação de atendimentos, que iam desde pneu de veículos até alimentos ou o que mais precisassem. Com uma popularidade imensa foi assim que Wallace decidiu fazer parte do estado e entrar para a política.

O segundo ponto de virada na história de Wallace acontece da terceira para a quarta fase. De início ele se consolida na política, com

três mandatos como o deputado mais votado do Amazonas. Revoltado com as diversas situações de violência com as quais a população de Manaus tinha que conviver, ele próprio tinha uma história familiar dramática, na qual constava a perda de um irmão dependente químico para as drogas, o que legitimava a sua “raiva de traficantes”, conforme fala de sua irmã, Marlúcia Souza.

O coordenador da campanha eleitoral, Jota Augusto Machado, se refere a ele como um fenômeno, que despertava clamor popular, e o filho Willace Souza, afirma que se emocionou várias vezes ao longo da campanha política do pai para o cargo de deputado, ao ver o carinho com que as pessoas o tratavam, como se ele fosse um herói que iria salvar o povo.

Um episódio importante para a consolidação dessa imagem do herói se deu em novembro de 2005, por ocasião do sequestro de uma família, na qual o sequestrador impôs como condição para se entregar pacificamente à polícia, a presença do deputado Wallace. Este se responsabilizou por mediar a negociação ‘polícia-bandido’, se voluntariou como escudo-humano para garantir a segurança do sequestrador e, assim, conseguiu tirar a família da zona de perigo, entrando no carro junto com o traficante. Tudo, é claro, devidamente registrado pelas câmeras de seus colegas de profissão. Após a resolução do incidente, Wallace foi direto para o estúdio do programa, e este se tornou mais um episódio que impactou positivamente na consolidação de sua imagem como herói “salvador da pátria”, conforme a narração do próprio vídeo.

A segunda virada ocorre na passagem desse personagem heroico, consolidado como figura redentora do povo, para um suspeito, um envolvido em uma história de crime, daquelas que tanto o revoltara diante das câmeras. Essa transformação se inicia no dia 20 de outubro de 2008, e nesse momento a narrativa faz um salto temporal de três anos, partindo do incidente do sequestro para a fala de um

investigador da polícia civil, Paulo Sérgio de Oliveira, que relata ter recebido uma denúncia anônima de tráfico de drogas, que resultou na apreensão de drogas e armas e na descoberta de um “patrão” do crime, que é mencionado acompanhado da imagem de Moacir Jorge da Costa, o Moa, mostrada na tela. O Moa, que era um ex-policial e respondia por nove casos de homicídios, com medo de ser assassinado no presídio, solicita ao secretário de inteligência da polícia, uma cela especial.

Thomas Vasconcelos, secretário de inteligência, anuncia que o depoimento de Moacir tinha um conteúdo que deixou ele e seus colegas perplexos. O delegado responsável, Divanilson Cavalcante, ressaltou que inicialmente o depoimento parecia até fantasia, pois beirava ao absurdo. Moa disse que fazia parte de uma grande organização criminosa, falou de uma reunião na casa de um líder do grupo, que ordenava os homicídios e, por isso mesmo, sempre chegava primeiro a cena do crime. Esse líder e mandante era o deputado Wallace Souza.

Esse depoimento caiu como uma bomba na vida de Wallace e de sua família, conforme relato do filho, que se emociona e chora ao relatar a descoberta do pai nas capas dos jornais. O personagem principal da trama inicia uma campanha em defesa da sua inocência, vai para a tribuna da Assembleia Legislativa do Estado do Amazonas e inicia um discurso sobre “perseguição das mais vis”, “campanha para me anular politicamente”, “não quero ser lembrado como herói morto” e por fim chamando a si mesmo de “guerreiro de luz”, capaz de praticar o bem, mas também o mal, quando atacado, anunciando uma promessa de revanche.

Começa então a última parte do vídeo, com depoimentos de policiais, imagens de redações de jornais e cenas do produtor, Victor Hugo, da irmã, Marlúcia, e do filho Willace, fazendo a defesa de Wallace, dizendo acreditarem na inocência dele e afirmando que isso tudo não passava de uma grande armação para destruir sua figura

política. Seus defensores insistem que ele e Moa não se conheciam e nunca houve encontro os dois, além do fato de que seria um absurdo se a sociedade acreditasse mais em um criminoso do que no deputado Wallace. Até este momento, nós, enquanto telespectadores, não temos de fato nenhuma evidência que aponte para a culpa ou inocência de Wallace Souza, tudo que paira sobre a narrativa é uma enorme dúvida. Porém, a intriga se encaminha para um clímax, que é posto em andamento a partir do depoimento da jornalista Paula Litaiff.

A repórter diz que até então a imprensa estava tratando o caso Wallace como um caso em aberto, pois não tinham nenhuma evidência que comprovasse o depoimento de Moa. Porém, as redações de jornais receberam, não se sabe como, um envelope que fez, a partir daquele momento, tudo mudar no caso Wallace. Simultânea a essa fala é colocada na tela uma foto de Wallace e Moa juntos, descontraídos, em uma piscina. Neste momento, em que a fotografia é colocada em cena, a câmera vai fechando o plano nela cada vez mais, o nome de cada um, Moa e Wallace, são escritos em cima da foto, ao lado de suas respectivas imagens, ao som de uma música que complementa o sentido da trama tecida pela narrativa: “senhor cidadão, eu quero saber com quantos quilos de medo, com quantos quilos de medo se faz uma tradição...”. Assim, se fecha a quarta fase do episódio de acusação de Wallace.

8. A REVELAÇÃO DO CONFLITO DRAMÁTICO

O grande conflito dramático é sem dúvida a narrativa de ascensão e queda da figura pública de Wallace de Sousa. A narrativa começa com a apresentação dele, como jovem repórter investigativo e policial, que, aos poucos, conquista a confiança e o afeto de seus telespectadores, se engaja politicamente ao tocar em pontos sensíveis,

historicamente negligenciados pelo estado, e cresce simbolicamente, ao ponto de se tornar um agente político com forte apelo popular.

Esse mesmo Wallace se vê acuado diante de acusações de diversos crimes graves e torna-se alvo de desconfiança, com risco de perder tudo o que, ao longo do vídeo, percebemos que foi conquistado em uma linha temporal de quase uma década de história jornalística e política.

Observamos a centralidade do drama em torno desse personagem, porém ele próprio tinha dramas paralelos, como a morte do irmão, viciado em drogas. Pelas imagens constatamos os dramas das pessoas acometidas de violência, parentes e amigos de vítimas de assassinatos, pessoas que participaram do programa a procura de alguma assistência social.

Também nos deparamos com os conflitos de personagens-narradores, a Paula, que perdia todos os furos no começo da carreira, porque Wallace chegava primeiro; Vanessa, a diretora do canal, que não tinha “dias normais”, pois vivia para o programa; o cinegrafista Josenilson Guerreiro, que tinha medo de ser baleado; o editor de vídeo, Webster Sena, que “nunca tinha visto corpos”, porém tudo passava por ele, então “o que o povo não podia ver ele era obrigado a ver”, disse nunca ter se acostumado a ver corpos e sangue daquela maneira; também o produtor do programa, Victor Hugo, que disse ter começado como sonoplasta no programa, pois era DJ, ele diz que Wallace pagou sua faculdade; o filho do personagem narra o drama principal de sua própria perspectiva e percebemos que para ele esse drama é particular, diferente do drama principal.

9. PERSONAGENS — A METAMORFOSE DA PESSOA EM PERSONA

A série analisada lida com pessoas reais, que existem fora da história narrada, por isso a metamorfose da pessoa de carne e osso em persona, personagens do drama, com papéis relativamente bem

definidos, é feita a partir dos *frames*, da ordem do que é dito, como é dito, dos sons de fundo, da escolha da sequência de imagens e da relação destes com o personagem principal. Percebemos que, inicialmente, evita-se falar do que de fato se trata a narrativa. O foco é na construção do personagem Wallace, tudo gira em torno de como ele vai crescendo para depois cair. De início não sabemos o que ele fez, nem de que é acusado, só sabemos quem ele é, como é e de onde é. Esses elementos nos são fornecidos pelos personagens que orbitam na história de diferentes formas. Ou seja, perceber pelo discurso de cada um, pela articulação de palavras, os afetos dos personagens, a descrença, a desconfiância e o sofrimento também.

O personagem principal não fala diretamente, ele fala por meio de imagens de arquivo, entrevistas antigas, vídeos do seu programa, ele dá-se a conhecer pelos seus arquivos e pelo que dizem dele. Já os personagens secundários não sabemos muito, sabemos seus nomes e suas profissões e como eles se relacionam com a história narrada.

Para efeito de análise, os personagens foram divididos em cinco perfis, sendo o primeiro, o próprio Wallace, um jornalista investigativo, com ares de justiceiro, que acaba ganhando fama e notoriedade por causa de seus furos de notícia e seu “combate” à violência urbana na cidade de Manaus, possuía elementos que compõe tipo social do herói.

O segundo constitui-se num perfil de apoio ao personagem principal, é composto dos defensores ou simpatizantes. Fica claro que o filho, a irmã e os antigos colegas de trabalho de Wallace se encaixam nesse perfil, pois deixam marcas em seus discursos que denotam algum tipo de afeto e admiração, sempre se utilizam de adjetivos que evocam sentidos positivos para se referir a ele, como “salvador”, “corajoso”, “bom em seu trabalho”, “fenômeno”, “pai muito bom”, “destemido”, “campeão de votos”, entre outros, e sobretudo, acreditavam na inocência de Wallace.

O terceiro perfil é composto por personagens que se mostram desconfiados acerca do personagem, percebemos principalmente essas marcas de desconfiança nas falas da jornalista Paula Litaiff, que apresenta Wallace um pouco como um jornalista-abutre, que capitalizava em cima da desgraça. Notamos que essa variedade de opiniões a respeito do personagem principal não é uma escolha aleatória na narrativa, ela é orientada para deixar que o espectador seja confrontado com pontos de vistas diferentes e que cabe a ele interpretá-los e tirar suas próprias conclusões.

O quarto perfil é o do bandido, ele é construído ao longo de toda a trama como o grande inimigo a ser derrotado por um Wallace justiceiro. Ele se personifica de fato na figura do personagem Moa. O quinto perfil se centra na figura do estado, que é colocado na trama como ineficiente e negligente, incapaz de acabar com a violência na cidade, até Wallace decidir fazer parte dele e mudar as coisas. Esse mesmo estado aparece mais ativamente na figura da polícia, do investigador, secretário de inteligência e do delegado da polícia civil, que acabam por encerrar a trama como personagens ativos, redimindo o estado da participação insípida dentro da narrativa, pois, a partir de uma operação bem sucedida, deu-se o ocorrido e descobriu-se que o herói da nossa trama não era tão heroico assim.

10. ESTRATÉGIAS ARGUMENTATIVAS

A série “Bandidos na TV”, neste primeiro episódio, objetiva principalmente nos engajar emocionalmente na história. Com um hibridismo de gênero (MOTTA, 2013), que mistura elementos do documentário, com jornalismo e ficção. Para conseguir a atenção da audiência, diversos efeitos de sentidos são acessados, por meio da trilha sonora, que se inicia com uma música da cantora Elza Soares, com imagens de cenas da paisagem manauara em tons sépia, intercaladas

com cenas de corpos marcados por violência e sofrimento. Esse jogo de sentido provoca efeitos dramáticos em quem assiste e chama atenção, primeiro para a estética da trama, depois para a história em si, num “jogo de linguagem situado entre a narrativa da história (realista) e a literária (imaginativa)” (MOTTA, 2013, p. 200).

Além desses recursos, utilizados para gerar afetação, também percebemos outros recursos no discurso, nos gestos e nas enunciações dos personagens entrevistados, no choro do filho de Wallace, nos olhos tristes da irmã, na expressão inconformada do produtor do programa e nos olhos arregalados de incredulidade do investigador da polícia ao narrar os fatos. Todas essas nuances fazem parecer que estamos ouvindo uma espécie de fofoca, um disse me disse, um falatório, uma história vista por outros olhos e ouvida por outros ouvidos, por isso formando nossas conclusões também com certa desconfiança.

Em contrapartida, a história é contada com base num acervo de vídeos e imagens que também falam por si só e constituem-se num factual incontestável, que nos ajudam a elaborar dentro de nossa própria interpretação, a figura de Wallace Souza. Esses efeitos de realidade, causados pela marcação temporal, pelas imagens e vídeos de arquivo, servem mais para compor o personagem, que para nos informar a respeito dos fatos, os fatos ficam para livre interpretação até o fim, quando a foto de Wallace com Moa aparece na tela

II. O AFLORAR DA METANARRATIVA

A metanarrativa contém em si o gérmen da associação, de ideias, de textos, de fluxos de pensamento. Por isso, ela também pode ser considerada uma abertura do texto para o mundo, para outros textos, bem como para o processo interpretativo. Diante disto, tomamos a decisão metodológica de fazer deste sétimo movimento também a conclusão de nossa análise, com as considerações finais que dizem

respeito à narrativa analisada e também aos sentidos produzidos fora dessa narrativa, no mundo da vida.

A história constitui-se intrinsecamente de uma ironia, ela descreve um herói que perseguiu histórias de bandidos, de mortos e famílias injustiçadas, e que, por fim, acaba sendo acusado de ser o próprio vilão da história que contava. Ao subverter a lógica dos papéis mocinho-vilão/herói-bandido, é como se o personagem principal “traísse” a todos os demais personagens dentro da história, conquistando sua confiança e simpatia para depois se mostrar o grande causador do sofrimento que fingia combater, desempenhando socialmente um papel contrário aos valores que praticava. Essa inversão da lógica gera uma certa confusão, que inicialmente, para quem assiste, se apresenta na forma de dúvida “será que é possível que ele tenha mesmo feito isso?”, e, após o final, com a evidência factual na forma de uma fotografia, nós, espectadores podemos escolher entre o caminho da confiança ou da incredulidade.

Por ser o primeiro episódio de uma história completa, não temos um vislumbre do que acontecerá com esse personagem, porém o fundo moral da narrativa se assenta na crise de confiança causada pela possibilidade de aquele que apontava os dedos na direção dos criminosos possa ser um criminoso ainda mais brutal, insensível e violento que aqueles que fingia combater. Constatamos, portanto, que o papel social desempenhado por Wallace e o tipo social bandido se mesclam no interior da narrativa, que se apresenta constantemente e propositadamente dúbia e ambivalente. Essa dualidade do primeiro episódio, da série de sete, visa gerar suspense enquanto nos conduz a um clímax que vai se desenhando permanentemente em aberto e sendo alimentado pela dúvida até os últimos minutos do episódio.

REFERÊNCIAS

BAITELLO JÚNIOR, Norval. **A serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma teoria da mídia**. São Paulo: Paulus, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Ambivalência*. Tradução Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. 36. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

COSTA, Alda. (2011). **A violência e os modelos midiáticos de espetáculo**. In M. Malcher et al. (Org.). Comunicação midiaticizada na e da Amazônia (pp.179-204). Belém: Fadesp.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: SENAC, 2000.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Universidade de Brasília, 2013.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa (Tomo I)**. Campinas: Papirus, 1994.

_____. **Tempo e Narrativa**: a intriga e a narrativa histórica. São Paulo; Editora WMF Martins Fontes, 2010.

RODARTE, Lúcia. **A Amazônia codificada: a configuração narrativa da comunicação institucional**. Belém: UFPA, 2017, 149 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de

Pós-Graduação em Comunicação Cultura e Amazônia, Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2017.

Documento Audiovisual

A Acusação (temporada 1, ep. 1). BANDIDOS NA TV [Documentário]. Direção: Daniel Bogado. Produção: Daniel Bogado, Suemay Oram. Reino Unido; Manaus. Produzido por Quicksilver Media; Caravan, 2019. 50 min. Plataforma de streaming Netflix.

Imaginário e mito no programa *catalendas* da tv Cultura-PA: uma análise narratológica do episódio “a pororoca”

Nataly Chaves Pinheiro

I. INTRODUÇÃO OU VAMOS LIGAR A TV

Falar acerca de um Programa como o *Catalendas* com focalização mítico-lendária envolve o reconhecimento de sua estrutura nuclear e criativa. Criado pela TV Cultura do Pará, em 1999, inicialmente, envolvia apenas a contação de histórias sobre a cultura Amazônica e posteriormente foi ampliado para narrativas de outras culturas como a nordestina ou a representação de narrativas clássicas. Este trabalho propõe um recorte analítico voltado à inter-relação possível entre imaginário e mito nesse Programa, especificamente no caso do episódio “A Pororoca”.

O estudo se justifica pela intenção de construir reflexões sobre um construto midiático permeado de traços da cultura amazônica. A *pororoca*, neste caso em especial, constitui um dos fenômenos naturais mais intrigantes da região. Do ponto de vista das narrativas orais, muitos fenômenos ligados à floresta, aos rios e às populações das ribeiras, ganham sentido social a partir de histórias permeadas do imaginário, do encantamento fabulístico, transmitidas e herdadas

pela prática oral. Isto é, o mito, imbuído do imaginário, do ponto de vista da cultura, produz a preservação das tradições, dos costumes, de valores, de crenças religiosas, de posicionamento político e adquire na fluidez dos sentidos históricos dimensão ideológica e social.

Os aportes teóricos e metodológicos utilizados para dar consistência ao estudo foram a narratologia em Motta (2013), como também o conceito de cultura em Geertz (2008) e Homi Bhabha (1998), o imaginário em Laplatine & Trindade (2012) e Paes Loureiro (1994) e o mito em Barthes (2001), Cassier (1992) e Eliade (1978).

Escolheu-se a narratologia em Motta (2013, p. 123),

por ser utilizada não somente para crítica ilustrada de romances, contos e novelas [...], mas também como procedimento analítico para compreender mitos, fábulas, ou seja, valores subjetivos e intersubjetivos, que materializam as ideologias e a cultura política inteira de uma sociedade.

Também foi realizado um estudo da narrativa em três instâncias expressivas de análise: *plano da expressão (linguagem e discurso)*; *plano da estória (ou do conteúdo ou diegese)* e *plano da metanarrativa (tema de fundo)*. MOTTA (2013), distingue três planos que constituem um procedimento técnico para iniciar o mergulho até a essência do objeto e, a partir dele, retirar deduções sobre a relação comunicativa.

No plano da expressão, a análise se concentrou no enunciado narrativo, seja ele visual, sonoro, verbal, gestual, etc, ou seja, no plano do discurso propriamente dito. Em relação ao plano diegético, buscou-se o mundo possível em um espaço-temporal (clima) imaginado no construto mimético e/ou imitativo da vida. Já no plano da metanarrativa, foram evocados os imaginários, firmados nas categorias como temor à morte, castigo, fúria e outros temas.

Assim, buscou-se com o presente estudo perceber as inter-relações

entre imaginário e mito por meio do episódio “A Pororoca” e possíveis interlocuções com a cultura.

2. O PROGRAMA CATALENDAS ESTÁ NO AR PELA TV CULTURA-PA

Essencialmente por meio da contação de histórias sobre a cultura Amazônica, o *Catalendas* da TV Cultura-PA³¹ tem suas ações gravadas em estúdio na estética do teatro de bonecos de vara³². Os primeiros recortes temáticos foram episódios míticos sobre a fauna e a flora ou sobre crenças, costumes, lendas e mitos latentes nas narrativas orais.

Predominaram na seleção das produções, os episódios acerca dos múltiplos saberes e do imaginário amazônico. Na base, estão os dois personagens principais (Figura 12) representados de forma humanizada, a *Dona Preguiça*, que é a contadora de histórias, sempre disposta a narrar mais uma história a *Preguinho*, um macaco curioso e sapeca, que apresenta um perfil infantil.

Figura 12 - Dona Preguiça e Preguinho



Fonte: Portal ORM³³

31 A TV Cultura do Pará integra a Televisão América Latina (TAL) e a Associação Brasileira de Emissoras Educativas e Culturais (ABEPEC), que mantém a Rede Pública de TVs no Brasil (RPTV). Atualmente a Funtelpa que é um organismo público de direito privado, que tem como provedor de recursos diretos o Governo do Estado, facultando-se o ingresso de outros recursos, sob o amparo da lei específica reguladora do caráter das fundações.

32 Os bonecos de vara são figuras manipuladas por baixo, mas de tamanho grande, sustentadas por uma vara que atravessa todo o corpo, até a cabeça. Outras varas mais finas podem ser usadas para movimentar as mãos e, se necessário, as pernas. Disponível em: www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/.../1241403 acesso em: 28/07/2015

33 Disponível em: www.orm.com.br. Acesso em 25/11/2015

O *Catalendas* apresenta em uma macronarrativa uma narradora personagem, *Dona Preguiça* e um narratário-personagem, *Preguinho*. Os dois animais personificados, a preguiça e o macaco-prego, como entidades ficcionais do processo narratológico, representam o espaço-temporal que produz o clima amazônico. Roland Barthes (2001, p. 138) nos lembra que “narrador e personagens são essencialmente seres de papel; o autor (material) de uma narrativa não pode ser confundido em nada com o narrador desse texto”. O espectador (o leitor) não pode também ser confundido com o narratário, que também é uma invenção. O narrador da *diegese* (história) não pode ser confundido com os produtores (roteiristas, cenógrafos, atores, técnicos de som etc).

A produção³⁴ do programa apostou na elaboração das narrativas no quadro de conhecimentos da cultura popular e na representação simbólica das histórias com as quais o público paraense, principalmente o infanto-juvenil, pudesse aprender e reconhecer traços identitários da cultura local.

Quanto à circulação midiática do programa, uma parceria firmada em 2007, entre a TV Cultura e a Associação Brasileira de Emissoras Públicas de Televisão (ABEPEC) possibilitou às emissoras da Rede a veiculação dos episódios em outros estados brasileiros, assim pode atingir milhares de crianças, que se identificaram ou não com o programa a elas endereçado, pois nem todas vivenciavam a experiência de contágio com a estrutura da atração. A ação da contadora se aproxima da concepção das rotinas escolares, a linguagem acessível, descontraída e educativa.

34 A equipe do programa é formada por Adriana Cruz, que manipula o boneco e faz a voz de Dona Preguiça, cria, confecciona cenários e bonecos; Anibal Pancha que é o coordenador visual; Aline Chaves que também confecciona e manipula bonecos, Camila Magno é produtora de TV, Roger Paes, diretor, roteirista e arte; David Matos, manipula e faz a voz de Preguinho, também escreve o roteiro; Josée Fares que é consultora pedagógica e apresenta histórias que podem ser roteirizadas para o Programa. Informações obtidas na entrevista com a Consultora do Programa, Josée Fares em 04/11/2015

As cortinas do Programa Catalendas se abriram para mais um novo episódio: A pororoca. O título dá nome a um dos fenômenos naturais mais intrigantes da região amazônica, como explica Branco (1989, p. 59)

uma grande onda arrasadora que, de tempos em tempos, sobe os rios que desembocam no grande estuário do Amazonas, com grande estrondo e ímpeto devastador, causando o desmoronamento das margens e carregando consigo árvores, embarcações e outros objetos que se interponham à sua passagem violenta. Tal onda é causada pela elevação súbita da maré no oceano, em épocas de sizígia (isto é, nas grandes marés causadas pela conjunção ou oposição da Lua com o Sol, ou seja, marés de “lua nova” e “lua cheia”). A elevação da maré represa os rios no estuário, fazendo com que as águas recuem, formando uma grande corrente em sentido contrário ao seu curso normal.

O próprio programa apresenta um quadro com efeito explicativo, mostra o sentido científico e/ou histórico que resume o fenômeno, antes de apresentar a versão diegética que foi roteirizada a partir de extratos de narrativas orais. Em *Arte Poética*, Aristóteles (1966) já pensava a história na complexidade da verossimilhança. A *diegese* seria uma realidade própria da narrativa, apresenta uma lógica interna que se dá na história contada no mundo suposto em um espaço-temporal próprio. Para o filósofo grego, à narrativa não cabe reproduzir o que existe, mas compor as possibilidades de maneira verossímil dentro da lógica interna do enredo.

Neste episódio do Programa, Dona Preguiça apresentou o mito da pororoca a Preguinho, o narratário-personagem também representa o espectador, ansioso por desvendar mistérios. As narrativas, míticas como

forças que produzem sentidos sociais, movidas pelas tradições populares, pertencem ao campo do imaginário. Na diegese, sucedem-se alguns fatos que produzem um conflito, uma trama.

Em síntese, a complicação da história surge quando roubaram Jacy, a canoa de estimação da família da Mãe d'água. Depois dessa ação (intriga), foram convocados todos os filhos na intenção de a encontram (o que poderia se converter em resolução do conflito). Mesmo depois de passados alguns anos, (elipse temporal) ninguém mais avistou a canoa. Então, Mãe d'água resolveu chamar os parentes mais distantes - Lagos, Lagoas, Igarapés, Rios, Baías, Sangradouros, Enseadas, Angras, Fontes, Golfos, Canais, Estreitos, Córregos e Peraus - para discutir o caso (progressão diegética ou sucessão dos fatos). Na reunião, resolveram criar a Pororoca, umas três ou quatro ondas fortes que entrassem em todos os buracos dos arrebaldes, quebrassem, derrubassem, escangalhassem, destruíssem tudo e apanhassem a desaparecida Jacy e o desconhecido ladrão (clímax da história). Até hoje (pensando hoje como um tempo diegético que se confunde com o tempo discursivo e narratológico) todos os anos, entre janeiro e maio, o fenômeno volta a acontecer, até o dia que encontrarem a canoa Jacy.

3 Inter-relações entre imaginário e mito

O episódio do Programa Catalendas “A Pororoca” suscita uma inter-relação do imaginário mítico com a cultura em modos de representação. Essas interlocuções existem haja vista que o imaginário segundo Laplantine & Trindade (2012, p. 34) prescinde “da imaginação enquanto caminho possível que nos permite não apenas atingir o real, como também vislumbrar as coisas que possam a vir a tornar-se realidade(s)”.

Não pretendemos aqui neste tópico esgotar o conceito de mito, todavia queremos nos ancorar teoricamente a fim de realizamos a análise lucidamente, pois consideramos o mito como próprio da

cultura, não como algo patológico. Adotando essa abordagem, Casirer (2006), estendendo a crítica da razão à cultura, propõe resolver a alteração entre mito e razão em seu estudo simbiótico. Para ele, o mito e a religião são uma forma simbólica, assim como o são a ciência, a história e o trabalho, a arte e qualquer forma de representação simbólica. O mito pode conter falas que incluem qualquer objeto, qualquer realidade. Em outro contexto, Barthes aponta (2001 p. 131):

Já que o mito é uma fala, tudo pode constituir um mito [...] Cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade [...] Em suma [...] um uso social [...] se acrescenta à pura matéria.

Se fizermos um exame da relação entre mito e imaginário, do ponto de vista da cultura, verificaremos como são efusivas as possibilidades de representá-los e como repercutem em estruturas de pensamento em diálogo com costumes, valores morais, crenças e políticas. Para Loureiro (1994, p. 55)

A cultura está mergulhada num ambiente onde predomina a transmissão oralizada. Ela reflete de forma predominante a relação do homem com a natureza e se apresenta imersa numa atmosfera em que o imaginário privilegia o sentido estético dessa realidade cultural.

Mircea Eliade (1977 p. 86) considera que a definição do sagrado é a mais perfeita, porquanto a mais ampla: “O mito conta uma história sagrada, narra um fato importante ocorrido no tempo primordial”. E vai além, apontando três funções do mito: o mito conta, o mito explica, o mito revela. Das três funções apontadas por Eliade, nos interessa: O mito explica. Neste caso, porque a história

que se transmuta na narrativa audiovisual do *Catalendas* explica o fenômeno natural “A pororoca”.

Em relação à cultura amazônica e o efeito estético da criação, Loureiro (1994, p. 58) afirma:

Mergulho na profundidade das coisas por via das aparências, esse é o modo da percepção, do reconhecimento e da criação pela via do imaginário estético-poetizante da cultura amazônica. Modo singular de criação e recriação da vida cultural que se foi desenvolvendo emoldurado por uma espécie de *sfumato* que se instaura como uma zona indistinta entre o real e o surreal.

Há que se levar em conta, portanto, que a palavra relatada no e do mito se constrói no imaginário social, como o *sfumato* de que trata Paes Loureiro, mediante efeitos discursivos de sentido, representações de identidade que permitem ao indivíduo afirmar a sua existência no mundo, além de ser (o mito) o elemento justificador do próprio sentido e existir do mundo.

4. A PRODUÇÃO MIDIÁTICA EM ANÁLISE, NO EPISÓDIO “A POROROCA”

O programa de Televisão *Catalendas*, roteirizado por Roger Paes, extraía lendas e mitos de obras da literatura ou das narrativas orais. Josea Fares, consultora pedagógica do programa, selecionava histórias a partir das contações tradicionais da cultura popular amazônica, como ocorreu no caso da Pororoca. Segundo a narratologia de Motta (2013), existe na construção diegética do mito a tentativa de descrever, conhecer e explicar fatos ligados à realidade social. A onda devastadora, nomeada de pororoca, é um fenômeno puramente natural da Amazônia. Todos os anos entre os meses de janeiro e maio, a população espera este acontecimento. Ribeirinhos reforçam suas

casas, mudam as rotinas para esperar o despontar da grande onda, em uma atitude de encantamento e submissão à força das águas. Todavia, as explicações para esse acontecimento natural estão mergulhadas em variadas versões nas narrativas populares³⁵.

A pororoca do Catalendas é uma versão do mito que é narrada na macronarrativa por Dona Preguiça a Preguinho. No plano da história (diegese), a narradora extradiegética³⁶ (não participa dos fatos narrados no mundo suposto) apresenta o mito que se constrói na complicação “o sumiço inexplicável da canoa Jaci”. O fato narrado causa grande tumulto e revolta, pois Mãe d’água não admite que sua canoa de estimação tenha desaparecido e nenhum dos seus “filhos” a tenham encontrado. Por isso, a personagem principal resolve criar uma onda devastadora que adentre casas, córregos e todos os lugares próximos ao rio, a fim de encontrar a canoa e o suposto ladrão. A grande onda será comandada por sua filha mais nova, Maré de lua. E enquanto a canoa não for encontrada, a pororoca continuará a procurar Jaci no mesmo ciclo de cada ano. A personagem Maré de Lua revela a fusão entre o real e o imaginário, pois na construção mítica o poder relegado à personagem produz uma intersecção. O papel físico da Lua na posição das marés e no movimento de seca e cheia dos rios se conflui ao poder mítico da personagem diegética.

O episódio em análise foi exibido na TV cultura do Pará e nas afiliadas da ABEPEC. O mito narrado por Dona Preguiça explica o surgimento do fenômeno em uma relação de causa e efeito narratológica na recorrência da pororoca como centro do enredo. Além disso, a história também aponta para a cosmovisão da natureza como força consciente, em interação com uma sociedade amazônica humana

35 Ao final do episódio aparece a inscrição: baseado em narrativas populares

36 Conferir conceitos de Narrador em relação à diegese em: GENETTE, Gérard. Discurso da narrativa.

coexistente. A pororoca mítica também sugere um porquê para o fim do fenômeno (resolução total do conflito): o reencontro de Jaci.

O mito, como estrutura diegética, deve possuir uma coerência interior na representação possível que estabelece com uma realidade aparentemente ficcional, simbiótica, e ao mesmo tempo concreta. Neste sentido, a inter-relação do mito com o imaginário se consolida na narrativa como criação e como “verdade possível” em um tempo diegético relacional ao plano da realidade. Por isso, o mito se constrói como explicação emanada do imaginário popular para um fenômeno natural pertencente à percepção humana, neste caso, a pororoca.

O episódio em questão inicia com um barulho e a imagem de uma grande onda. A cena é tomada pelo mistério e expectativa de Dona Preguiça que pede silêncio a Preguinho, pois está “esperando ela...”. Quando o barulho de águas começa, a contadora de histórias chama seu amigo para entrar rapidamente em sua casa. Assustado com a grande onda, sem entender ainda o ocorrido, Dona Preguiça pede para esperar, pois contará uma história.

Com seu livro *Dona Preguiça* dá início a contação da história a Preguinho. Esta narrativa do mito apresentada na Televisão está sendo analisada nesta pesquisa considerando o ato narrativo. Segundo Motta (2013), narrativas produzem significações sociais, isto é, podem ser pensadas como produtos de certos contextos históricos, nelas despontam crenças, valores, ideologias e elementos diversos da sociedade, como a política e a cultura. A lendária Mãe d’água, assim chamada na cultura indígena, está presente em outras tradições, como nas culturas africanas sendo chamada de Iemanjá e, em versões europeias e de outras regiões brasileiras, de Iara. A personagem na história simboliza o poder da natureza sobre os homens, com a força das águas, produz uma consciência sobre as ações de seus filhos e sobre as sociedades ribeirinhas.

O silêncio questionado pelo Narratário-personagem Preguinho gera a ideia de expectativa. Experiência análoga a das pessoas que aguardam à beira do rio o surgimento da Pororoca. Este silenciar reitera a necessidade de ouvir a chegada da onda que produz forte estrondo. Por isso, antes das personagens do mito aparecerem, ouve-se barulho de águas e as imagens da onda são vistas. Assim, é garantido que a chegada da onda/pororoca é anunciada pelo som das águas. Ao narrar o mito, o programa tem a preocupação de apresentar coerentemente o plano diegético seguindo uma sequência de ações, encadeada por cenários plásticos e com o enredo da história construído linearmente no tempo cronológico. Portanto, a pororoca é vista representativamente, e ouvida com recursos de sonoplastia e produzida pela sucessão de ações dramáticas.

O suspense é identificado como recurso de linguagem com a finalidade de produzir efeitos de sentido e desdobra-se como motivação para os espectadores imergirem na narrativa e serem conduzidos ao desenrolar dos fatos. No diálogo abaixo, o mistério parece inspirado no próprio fenômeno que gera curiosidade na população amazônica e que não tem hora exata. O suspense instaurado como estratégia discursiva no programa demonstra a expectativa real dos espectadores que aguardam a vinda súbita da pororoca. Notamos no diálogo entre os dois personagens o uso deste recurso na narrativa, conforme trecho abaixo:

Preguinho: “Nossa tá todo mundo tão estranho hoje. Ah! Lá está Dona Preguiça, eu vou lá falar com ela”.

Preguinho: “Olá, Dona preguiça!”

Dona Preguiça: “Psiiiiiiiii”

Preguinho: “Até a senhora é, eu tentei falar com a dona Anta e ela fez xiiiiiii, tentei falar com seu Tamanduá bandeira e ele também fez xiiiiiii, porque todos fizeram xiiiiiii pra mim.”

Dona Preguiça: “Xiiiiiiiiii, Preguinho, senão a gente não ouve”.

Preguinho: “Mas não ouve o quê, Dona preguiça, se a floresta tá um silêncio só?”.

Dona Preguiça: “É porque estão todos esperando”.

Preguinho: Ah! É? É estão todos esperando o quê?

Dona Preguiça: “A chegada dela”.

Preguinho: “Dela quem, Dona Preguiça?”

Dona Preguiça: “Preguinho entra”

Preguinho: “Agora?”

Dona Preguiça: “É, entra, Preguinho, agora, que lá vem ela”.

Preguinho: “Ela quem, Dona? Nossa que barulho”.

[Então Dona Preguiça puxa o macaco desesperadamente para dentro da casa]

Preguinho: “Nossa, Dona Preguiça, eu não sabia que o rio chegava tão próximo da sua casa, como é que ele veio parar aqui?”.

Dona Preguiça: “Não foi ele Preguinho, foi ela”.

Preguinho: “Ah, a senhora tá falando ela, ela, ela, desde que eu cheguei aqui, e até agora não me disse quem é ela”.

Dona Preguiça: “Ela é A POROROCA”.

A recorrência do pronome “Ela”, referente ao fenômeno, estende-se ao longo do diálogo e cria um suspense no personagem-narratário Preguinho. Provavelmente, isso se estende ao telespectador. Gera a curiosidade de compreender o motivo do silêncio coletivo, à espera de ouvir a chegada “dela”. A renitência em não anunciar quem é “ela” deixa não só Preguinho ansioso, mas prolonga as ações e retém a atenção.

Nesta narrativa do mito, alguns recursos de linguagem podem ser esclarecidos segundo Motta (2013). Há ocorrência de metáfora quando a existência da pororoca se justifica pelo sumiço da personagem Jaci. A onda devastadora resulta de uma explicação mítica: é a tentativa de Mãe d’água encontrar Jaci. A canoa personificada pertencente ao imaginário, revela-se como motivação da narrativa, cujo conflito é o seu desaparecimento.

As interrogações feitas por Preguinho na sequencialidade do

enredo, permite que o conflito seja revelado e os efeitos de sentido se tornem cada vez mais conectados às teias da cultura. Ao construir a poética do mito no Catalendas, os produtores criam o elo entre a ética (o mundo real) e o discurso, produção verbo-visual-sonora com efeitos estéticos. O imaginário se revela na narrativa mítica através de sua composição, materializa-se na história como campo da imaginação. O místico está presente na humanização dos elementos da natureza como os animais Macaco e Preguiça e os Rios, Lagoas entre outros e objetos como barcos (Figura 13) e (Figura 14).

Figura 13 - Barco a vela amigo da maré de lua



Fonte: Site do Youtube³⁷

Para manter o elo entre o real e o imaginário e dar coerência à história narrada no tempo suposto, na figura 13, o barco à vela possui características humanas como olhos e boca. Além disso, como personagem, pode falar e torna-se amigo da Maré de lua.

37 Disponível em :<https://www.youtube.com/watch?v=7kfckLOfXrw> acesso em 09/12/2015

Figura 14 - Mãe d'água e Maré de Lua



Fonte: Site do Youtube³⁸

Na figura 14, aparecem Mãe d'água (primeiro plano) e Maré de lua. As duas sendo representadas também humanamente com rosto, cabelos e expressão facial. Os recursos plásticos identificam o cenário cênico representativo do universo infantil e baseado no teatro de bonecos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas raízes culturais da Amazônia, o mito ecoa nas práticas tradicionais da cultura oral, emana de um imaginário inspirado pelas águas. Os relatos fluem e deságuam em infinitas paisagens, em modos de ser, de viver e de pensar. A ação de narrar um mito está inter-relacionada ao imaginário, pois um precisa do outro para se autoafirmar. Como nos lembra Motta (2013), quando narramos estamos nos produzindo e nos construindo, nossas crenças e religiões, nossos valores morais, nossos mitos pessoais e coletivos. Legitimamos ideias e damos sentido à vida. Na imaginação se constroem as narrativas, as lógicas temporais e as estéticas. Firmamos os pactos com as personagens, buscamos não

38 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7kfckLOfXrw> acesso em 09/12/2015

apenas entender, mas explicar o insólito e o irracional. Para Laplantine & Trindade (2012), o imaginário rompe com as fronteiras do tempo e do espaço e, em sua lógica própria, as divindades são construídas a partir da revelação das qualidades que simbolizam.

Mesmo que a forma de narrar do Catalendas esteja mediada pelo veículo comunicacional televisivo, portanto não pertencente à tradição oral, ainda sim os aspectos de narrar como troca de experiências prevalece. Não no sentido que apresenta Benjamim (1983), daquilo “que anda de boca em boca”, a “boca” é agora a Televisão, cuja projeção é imensurável e gera novos ciclos de transmissão cultural. A Dona Preguiça ao narrar o mito, cuja experiência está relatada em seu livro, transforma em experiência cultural ressignificada a tradicional prática de contação de histórias. O programa permite que os fatos contados sejam dramatizados por meio do teatro de bonecos, ou seja, enquanto o mito é narrado, o espectador pode ver/ouvir por meio da imagem televisiva - a “vida” da história.

Em nossa busca por entender as inter-relações entre o imaginário e o mito no Programa Catalendas da TV cultura do Pará, no caso do episódio “a pororoca”, verificamos que imaginário produz o mítico e ainda assim possui uma interconexão com o real e não com a realidade factual, científica, já que o real também requer um ato interpretativo, focalizado, pois os homens atribuem sentido às coisas e à natureza por meio de diversos conjuntos de representação.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Arte retórica e Arte poética. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966, p. 277-352.

BARTHES, Roland. Mitologias. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BENJAMIM, Walter. O narrador. In: [s.n.]. Os Pensadores (Coleção). 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BRANCO, Samuel Murgel. O desafio amazônico. São Paulo: Moderna, 1989.

CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 1997.

CASSIRER, Ernst. Linguagem e Mito. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 15-32.

ELIADE, Mircea. Mito e Literatura. São. Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. Aspectos do mito. São. Paulo: Perspectiva, 1978.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. 1. ed. 13. reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2008. cap. 2. p. 25-39.

GENETTE, Gérard. Discurso da narrativa. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GONDIN, Neide. A Invenção da Amazônia. São Paulo, SP: Marco Zero, 1994.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). A invenção das tradições. Rio De Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 9-23.

LAPLATINE, François; TRINDADE, Liana. O que é Imaginário?. São Paulo: Brasiliense, 2012.

LOUREIRO, João de Jesus. A cultura amazônica: uma poética do imaginário. Belém, CEJUP, 1994. (p.49-74).
MOTTA, Luiz Gonzaga (Org.). Análise Crítica da Narrativa. Brasília: Editora UnB, 2013.

NARRATIVAS, CIDADES E MEMÓRIAS

O leimismo tinha sido seu melhor espartilho: uma análise da elite belenense em fins do século xx - memória de dona inácia, em *Belém do Grão-Pará*

Thainá Oliveira Chemelo

I. UM INÍCIO DE CONVERSA

Segundo Weber (1988), a mitologia da *belle époque* foi expressiva e enraizada o bastante para construir suas representações e torná-las mundiais. Nesse sentido, Paris emerge, no final do século XIX, na condição de uma grande e poderosa metáfora de uma forma de vida requintada, elegante, culta e civilizada. Os mecanismos e os comportamentos da sociabilidade burguesa produziram, assim, imagens de uma Idade de Ouro da vida social, cujas vias e veias de circulação orgânica eram os *boulevards* de Paris.

Os valores, os códigos e os rituais da cultura da *belle époque*, na condição de teatro da civilização, espalharam-se, em maior ou menos escala, pelas sociedades contemporâneas: saindo de São Petersburgo e Viena, até chegar aqui na Amazônia, em Belém e Manaus. Cidades de topografias sociais e físicas distintas, mas que se integravam ao circuito mundial da cultura burguesa, na medida em que abrigavam elos da cadeia mundial do mercado. Dessa forma, a *belle époque*, entendida como manifestação da Idade de Ouro da cultura da burguesia

contemporânea, e cujos quadros remetem para a Paris do final do século XIX e começo do XX, sempre foi um domínio visitado pela narrativa social brasileira.

Muitos habitantes de Belém nessa época de “surgimento da civilização” realmente acreditavam que os valores essenciais da cultura e da sociabilidade urbana e burguesa da Paris *fin du siècle* haviam sido transpostos para as cidades brasileiras citadas. Segundo o jornalista Figueiredo Pimentel, Rio de Janeiro, Belém ou ainda Manaus “civilizam-se” com a chegada da *belle époque* e do “boom” da borracha, na Amazônia. À medida que a borracha subia de importância e de cotação no mercado internacional, mais a Amazônia se integrava aos centros hegemônicos do capitalismo industrial e financeiro. E as vias de circulação do capital seriam as mesmas de circulação do capital simbólico, ou seja, da cultura burguesa em acelerado e amplo processo de mundialização. Segundo Avé-Lallement *apud* Daou (2000), em seu livro *No Amazonas*, muitos homens e mulheres do Pará vestiam-se à francesa, e cultivavam uma sociabilidade com fortes marcas europeias, como o piano nas casas e o gosto pelo canto e dança. Essa forma e esse modelo de um novo viver transformam-se no ideário da cultura do homem civil no final do século XIX.

É nessa memória nostálgica, de lamentação de um passado dito “civilizado”, de certo “ostracismo” social, tentando se acostumar com a nova rotina de suas vidas, que conhecemos a narrativa da família Alcântara e, mais especificamente, de Dona Inácia. Essa família aparece no quarto romance do Ciclo do Extremo Norte, de Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, publicado em 1960. Nele, Dalcídio Jurandir rememora o período áureo da borracha e do governo de Antônio Lemos (o “Lemismo”) na cidade de Belém, em comparação com a decadência social e a pobreza no momento do “laurismo” (de Lauro Sodré). Jurandir, ao longo da narrativa, opta por problematizar a decadência e o declínio da cidade de Belém, depois do fim do ciclo da

borracha e consequentemente, problematiza também as personagens viventes naquele período. O autor desenvolve sua narrativa a partir de uma classe social “vinda de baixo”, das periferias, dos becos ou dos interiores da nossa capital (como é o caso de Alfredo, personagem principal da obra, vindo de Cachoeira do Arari), levando os leitores a se questionarem: afinal, a *Belle époque* nostálgica, civilizada, saudosa, maravilhosa foi, na verdade, para todos? Ou seria um sentimento compartilhado apenas por uma parte dessa sociedade, aquela mais abastada ou que teve acesso a cargos públicos e de prestígio?

A suposta “chegada da civilização” na Amazônia com a *Belle époque* atravessou décadas do pensamento social brasileiro, da mesma forma como alimentou, no país inteiro, um forte imaginário acerca de um progresso (pra quem?) e de uma civilização que aqui se estabeleceram na condição de universais. Desde os anos finais do Império que a “europeização” e o branqueamento do Brasil assumiram, por força de uma formação de uma identidade, a face divulgada e visível a olho nu da nação brasileira. Nesse contexto, é compreensível que para as mentalidades das elites urbanas do Brasil, a *belle époque* coroasse o empenho histórico para a construção do Brasil real ou da Amazônia real, cujas estruturas fundadoras encontravam-se no país ou na Amazônia imaginária, recriada por esse sentimento de progresso.

O objetivo principal desse presente artigo é buscar narrar a cidade de Belém do final do governo de Antônio Lemos, a partir da memória individual (que é transpassada pela memória coletiva) da personagem Dona Inácia. Busca-se comprovar a possibilidade de entender a memória coletiva do belenense burguês, de classe média ou abastada, do século XX, a partir da memória individual de Dona Inácia, que compartilha suas experiências e saudosismos de uma “Belém do já teve” ao longo da narrativa desenvolvida por Dalcídio Jurandir.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Na narrativa de *Belém do Grão-Pará*, a cidade de Belém vive um período de declínio econômico, o qual pode ser constatado na situação social da família Alcântara, que tinha, no governo de Antônio Lemos, uma posição elevada e de respeito na sociedade, frequentando a “corte” do intendente, e nos anos de 1920, no governo de Lauro Sodré, aparece desprovida de qualquer resquício do status social que antes ostentara. Para fortalecer a nossa hipótese, de que é possível entender a cidade de Belém e o belenense burguês da década de 20, a partir da análise de Dona Inácia, matriarca da família Alcântara, Benedito Nunes afirma:

Quem lê “Belém do Grão-Pará”, como um romance dos Alcântara (o casal Seu Virgílio/Dona Inácia e a filha Emilinha), lê a inteira cidade dos anos 1920, tal como a tinham deixado, após o início da decadência econômica, consequente à crise da borracha, que culminara em 1912, as reformas do intendente (prefeito) Antônio Lemos (NUNES, 2009, p.322).

Na casa dessa família, em uma rua sem prestígio (Gentil Bittencourt, 160) e afastada do centro social da cidade, os Alcântara, por inúmeras vezes, rememoram o passado e lamentam o “ostracismo” social que se encontram, tentando – sem sucesso – se acostumar com a nova rotina de suas vidas.

Segundo Motta (2013), a realidade da vida cotidiana (senso comum partilhado) é admitida pela sociedade como sendo a verdadeira realidade: ela está aí como facticidade evidente por si mesma, compulsória, real. Essa convicção sobre o que é real e o que é realidade é tão determinada, diz o autor, que qualquer suspensão temporária dessa certeza (uma dúvida religiosa, estética ou uma mudança brusca de

padrão de vida), qualquer saída dessa convicção torna-se um campo finito e delimitado de significação diante das certezas confirmadas do cotidiano. Afinal, essa ordem social existe unicamente como produto da atividade humana e as instituições por ela produzidas, enraizadas na cultura transmitida e retransmitida. Poderíamos dizer que a linguagem é um produto da atividade humana. Como diz L. Duch *apud* Motta (2013), não existe vida humana à margem da palavra. Ainda segundo Motta (2013), cresceu nas últimas décadas a consciência de que a linguagem é mediadora entre o homem e o mundo, mediadora das nossas experiências, do nosso conhecimento sobre a realidade, das representações que construímos etc. A linguagem é o veículo de constituição do mundo humano e não há forma mais expressiva de representar a linguagem do que a narrativa.

Dalcídio utiliza-se da linguagem e da sua forma expressiva como instrumento privilegiado que o leva a não aceitar o mundo tal qual ele é, lançando-se na incrível aventura contra a barbárie (ou a favor dela!), narrando a vida e história dos oprimidos, escancarando as mazelas sociais, realçando estereótipos, levando seus leitores a conhecer uma Belém que só se conhece através dos livros, pois muitos deles nem sequer pensavam em nascer quando Belém atingia seu auge, no turbilhão do ciclo da borracha.

O narrar funde suas raízes na nossa ancestral herança cultural de relatar estórias. Os seres humanos tem uma predisposição cultural, primitiva e inata, para organizar e compreender a realidade de modo narrativo, como diz Bruner *apud* Motta (2013). A construção de personagens e ações na narrativa é uma representação de condutas humanas que fornecem ao narrador a matéria prima e os modelos. Ao narrar a estória de Dona Inácia, Jurandir está explorando na sua imaginação possíveis desenvolvimentos das condutas e comportamentos humanos do belenense de classe média da década de 1920, na dita “decadência” do “lemismo”, que os teóricos chamam de atividade

mimética (ou imitação). Essa descrição de comportamentos humanos enraizados na cultura da época nos leva a antecipar que todas – ou grande parte – das famílias belenenses que, no governo de Antônio Lemos, se viam privilegiadas e usufruindo a pleno vapor das maravilhas da *belle époque*, se sentiam também desmotivadas, saudosas e nostálgicas quando essa Idade de Ouro chegou ao fim e Lauro Sodré assumiu o poder.

Alguns psicólogos afirmam que nossa tendência para organizar a experiência de forma narrativa é um impulso humano anterior à aquisição da linguagem mesma. Segundo Bruner *apud* Motta (2013), temos uma predisposição primitiva e inata para a organização narrativa da realidade. Portanto, seguindo os pensamentos de Gergen *apud* Motta (2013), sonhamos narrando, imaginamos narrando, relembramos nossas experiências narrando, acreditamos, duvidamos, construímos, conversamos, aprendemos, amamos e odiamos narrando porque queremos alcançar algum objetivo com as nossas narrativas, alguma meta. Nossas vidas são acontecimentos narrativos, as exposições narrativas estão incrustadas na ação social.

A memória também se traduz em forma de linguagem. Aquilo que vivenciamos e rememoramos no presente só ganha forma quando narrado. Para Sarlo (2007), a linguagem liberta a experiência de sua mudez, transformando-a no que é comunicável, no que é comum. A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer, mas da sua lembrança. As experiências de Dona Inácia, durante o governo de Antônio Lemos, quando narradas, se transformam em lembranças; se transformam em memória que é ao mesmo tempo só da matriarca dos Alcântara e também é coletiva, representando toda uma classe social que conheceu o prestígio naquela época dourada.

Segundo Halbwachs (2013), cada memória individual é um ponto de vista da memória coletiva, e este ponto de vista muda de acordo

com o lugar que eu ocupo. Até mesmo as lembranças que acreditamos ser mais pessoais resultam da fusão de elementos diversos e separados da sociedade em que estamos inseridos. Ao refletir, percebemos que essa suposta unicidade se transforma em multiplicidade. Halbwachs (2013) afirma:

Nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estamos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem. Outros homens têm essas lembranças em comum comigo. Muito mais, eles me ajudam a lembrá-las: para me recordar, eu me volto para eles e encontro em mim muito das ideias e modos de pensar que não teria chegado sozinho (HALBWACHS, 2013, p. 83).

Trazemos conosco sentimentos e ideias que tinham sua origem em outros grupos, reais ou imaginários. A memória individual, quando se opõe à memória coletiva, não se mostra uma condição necessária e suficiente do ato de lembrar e do reconhecimento das lembranças. Para que nossa memória se auxilie com a dos outros não basta que essas testemunhas tragam os seus depoimentos. É necessário que essa reconstrução passe por dados ou noções comuns que se encontrem nos nossos espíritos e dos outros; além de ser necessário que essas pessoas tenham bastante contato entre elas, o que, só é possível se elas, algum dia, fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. Portanto, analisar as experiências narradas em lembranças de Dona Inácia é entender um pouco mais sobre aquela sociedade belenense do final do século XX, a partir dessa relação direta que há entre a memória individual do sujeito e a memória coletiva e compartilhada por esse sujeito, inserido em uma sociedade específica.

3. DONA INÁCIA E SUAS LEMBRANÇAS

Segundo Halbwachs (2013), nossos sentimentos e nossos pensamentos mais pessoais buscam suas fontes nos meios e nas circunstâncias sociais definidas. Dona Inácia é um exemplo disso: tão envolvida com a sociedade da época do “lemismo” que, após a queda do Senador, tem uma mudança significativa de personalidade e certa revolta toma lugar na sua forma de ser e de rememorar os eventos passados nessa época de ouro: “As sextas no recolhimento da Gentil transformavam a senhora. Suas imprecações e sarcasmos viraram, num hábito muito seu, quase cordial, o modo divertido de se vingar do infortúnio político e xingar os novos poderosos” (JURANDIR, 2005, p.67)

Após esses momentos áureos que a família vive durante o “lemismo”, os Alcântara passam a amargar uma vida de pobreza. Dona Inácia, inconformada com essa situação, tenta ainda viver como na época de abundância. Mostra-se sempre muito egoísta, de “natureza má” (o que pra ela, é motivo de orgulho!), querendo sempre tirar vantagem de todas as situações em que se encontra.

As lembranças da personagem perpassam a obra inteira, porém é logo no primeiro capítulo que elas aparecem de forma mais acentuada:

A sessenta mil-réis de aluguel e mais seis de taxa d’água, sem platibanda, meia vidraça, persianas, passeio ralo na frente e algum carapanã, podiam se dar felizes naquele “ostracismo”, como dizia d. Inácia, a senhora de seu Virgílio Alcântara. Longe estavam da sorte dos Resendes, lemistas de cabo a rabo, hoje coitados se acabando numa palhoça dos Covões (JURANDIR, 2005, p.45).

As falas de Dona Inácia, quando comenta sobre a nova vida na Gentil Bittencourt, 160 são sempre carregadas de sarcasmo e de desdém. A vida de agora nunca conseguirá superar a de antes:

Que serra de Guaramiranga, que montanha de Minas, Suíça coisa nenhuma! Basta o ar desta baixa, o origã do lixo e a lama aí dos fundos. Este mormaço que vem das baixas? Nem as águas termais, que é que vocês estão pensando? Que mais desejam, seus Alcântaras, depois desta Avenida Gentil Bittencourt, 160? Avenida! Avenida! (...) Ai matai-me, marido, matai-me, que eu a morte mereci! (JURANDIR, 2005, p.45-46).

(...) Mas é isto, cada qual tem o ostracismo que merece. (...) Ah, meu maridíssimo Virgílio Alcântara, que ostracismo vieste escolher, que cabeça a tua de vir bater com o toutiço nesse 160. Pelo jeito, será também o número da minha cova (JURANDIR, 2005, p.46).

Outra constante que percebemos na narrativa de Dona Inácia é a frequente lembrança dos tempos das “vacas gordas”, de todas as comidas, roupas, eventos, flores etc. que costumava ter naquela época:

Justamente na hora das vacas magras, veio a gordura da família. No tempo da champanhe escorrendo pelos babados, ensopando mangas dos fraques, das pipas rolando pelo corredor, das gardênia que os Alcântaras mandavam para o peito da sobrecasaca do senador Lemos, no tempo em que tínhamos a bem dizer o Mercado [de São Brás] dentro da despensa na Vinte e Dois, gordos não havia na família (JURANDIR, 2005, p.47).

Hein, Alcântara, os figos e o bacalhau que eles nos mandavam? E champanhe? E champanhe? Hein? Tempos! Eram fornecedores do Governo (JURANDIR, 2005, p.64).

Em outras falas, conseguimos observar que Dona Inácia relembra certos costumes da elite belenense, na época da *belle époque*, citando famílias que realmente existiram nesse período, como os Pennafort. Dona Inácia chegava até mesmo a culpa-los em parte pela queda do Senador:

(...) Ah, os Pennafort, os Pennafort, foi com a vossa lata de

lixo que o caldo derramou. Queriam o monopólio da lata de lixo para recolher as imundícies da cidade. Eles que se davam ao luxo de mandar lavar a roupa na Inglaterra. Ganhar à custa da podridão, do que fede... E dentro da lata de lixo lá se foi o Senador (JURANDIR, 2005, p.54-55)

Em outro momento, Dona Inácia relembra com muita melancolia a vez que colocou a sua dentadura postiça, nos melhores dias do “lemismo”: “Foi para eu rir, explicava, que coloquei esta. Justamente no apogeu, para ver depois o fim. Sem ela não podia rir dos políticos, dos tamanduás, dos vira-casacas. É um riso como convém, postiço” (JURANDIR, 2005, p.55).

A matriarca dos Alcântara, em um momento de revolta e devaneio, dialoga com os passarinhos que vem roubar goiaba no seu quintal, como se esses fossem aqueles tais homens que destituíram Antônio Lemos do poder, rememorando esses momentos de sofrimento, com alta carga melancólica em sua fala:

Ah, passarinhos do meu peito. Tivesse leite nessas mamas, eu amamentava vocês todos e não homens. Não foi vocês que traíram o velho, lhe pregando flor na lapela, no peito da sobrecasaca. E com o homem caído, não foi vocês que cuspiram no rosto do homem nem deram pontapé onde antes lambiam. Não foi vocês que assaltam a casa do homem e tudo comem e tudo roubam. Os canalhas, os ladrões, os perjuros estão ali no galho da goiabeira? Estão? (...) Mas e os canalhas? São vocês não (JURANDIR, 2005, p.55-56).

Dona Inácia sempre tratava de relembrar o cargo de prestígio do marido, no Mercado de São Brás, empossado pelo próprio Senador, que brindou à saúde do casal e acariciou o queixo da menina Emília. Nesse dia, Dona Inácia – membro da Liga Feminina – não pôde deixar de exibir a sua admiração pelo Senador e o seu prestígio perante ele, sem algumas lágrimas públicas: “Tu estás te cobrindo de ridículo,

Virgílio. Te desacreditando, homem de Deus. Pois o administrador do Mercado de São Brás...” (JURANDIR, 2005, p.56).

Em outros momentos, ao longo do capítulo 1, muitas vezes percebemos que o narrador toma a palavra da personagem, relembrando a narrativa de Dona Inácia, desde o interior do Ceará, até sua chegada à Belém para o casamento com seu Virgílio:

Era por isso grata ao Senador. Vindo de uma família de retirantes do Ceará, enraizada na Estrada de Ferro de Bragança, onde fora buscar Virgílio Alcântara, Inácia não perdeu tempo quando se viu à porta que lhe abria o leuismo. Eram as festas em Palácio, pagas regaladamente com a borracha e os empréstimos do Estado no estrangeiro, as cerimônias cívicas e escolares do Bosque e do Parque Batista Campos, em que se cobria de flores, discursos e mulheres, o Senador (JURANDIR, 2005, p.58).

O narrador também narra situações vivenciadas por seu Virgílio que são um espelho claro da sociedade belenense do final do século XX. Através da narrativa desenvolvida por Jurandir, podemos estar mais próximos de entender a Belém daquela época, compartilhando da memória coletiva dos belenenses viventes desse período da nossa história:

(...) seu Virgílio foi se convencendo de que tudo aquilo não viera apenas da queda da borracha. Mas de que mal? Ambição? Imprevidência? Castigo de Deus? (...) A cidade exibia os sinais daquele desabamento de preços e fortunas. Fossem ver a Quinze de Novembro com seus sobrados vazios, as ruínas d'*A Província*, os jardins defuntos, a ausência da cal e do brilho nos edifícios públicos e nos atos cívicos. O São Brás era mesmo agora um Partenon. Ingleses haviam levado para o Ceilão as sementes da borracha (...) Para as mulheres, a queda do Senador era a causa de tudo. A borracha subira a tanto, graças ao Senador, em Palácio. Rolara a tão baixo

preço graças ao Senador no chão, traído e espezinhado. E por tudo isso arquejavam as Alcântaras na Gentil, consumiam-se as Veigas na Conselheiro numa casa caindo-lhes por cima, gotejando por todas as telhas e paredes. Que que tinham com a borracha? O importante era ter mantido o Senador, continuasse a reluzir e a gozar, dando-se ao luxo, famoso em todo Norte, até mesmo em Portugal, de instalar em Belém, à sombra da Catedral e da estátua de General Gurjão, a pequena corte (...) (JURANDIR, 2005, p.63).

Existiu na Belém do século XIX/início do século XX, um verdadeiro caleidoscópio de signos e ritos que alimentaram o mito da *belle époque* como representação da Idade de Ouro do progresso de da civilização. Nos quadros dessa *belle époque* elevava-se um constante culto às artes em geral, em particular à literatura, à música e à cena lírica, o cuidado excessivo com a indumentária e o gestual alimentavam esse imaginário e dominavam os cenários urbanos. Também sobressaía um ideal de cidade planejada, limpa e higiênica, o encobrimento da pobreza e da mendicância estavam presentes na realidade daquela elite belenense do século XIX. Por isso o desdém de Dona Inácia perante tudo aquilo que significava uma mudança de hábitos e de sua cotidianidade, o seu desdém perante a nova casa na Gentil Bittencourt, recheada de carapanãs e de infiltrações a lembravam um passado que ela não queria, de forma alguma, invocar de novo. Pobreza não era palavra permitida nesses tempos de ouro. Dona Inácia, exemplificada na citação abaixo, preferia ser traída deliberadamente pelo marido a imaginar que ele poderia estar prestes a perder seu cargo de prestígio no Governo. Melhor a traição do que o retorno à pobreza, ao ostracismo dos tempos anteriores ao “lemismo”: “Me abre teu coração, Virgílio Alcântara. Ou é saia ou rato sentindo que o navio vai afundar? Mede o que te digo, meu marido: prefiro saia” (JURANDIR, 2005, p.57).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS. FINAIS?

Lançar o olhar sobre a *belle époque* em Belém é retomar antigos percursos da memória coletiva dos viventes dessa época e do próprio discurso da história. Diferenças substanciais assinalam as formas e lugares dessas narrativas (jornalísticas, históricas, literárias etc.) ainda que, um mesmo fio condutor pareça conduzir o corpo de muitos discursos construídos sobre a Belém que viveu o “boom” da borracha e conheceu as representações da sociedade burguesa europeia e a mundialização desses padrões culturais na sua própria sociedade belenense. Escolhemos retomar essa memória coletiva dessa elite burguesa belenense através da narrativa literária *Belém do Grão-Pará*, de Dalcídio Jurandir; de maneira mais específica, através das memórias individuais de Dona Inácia, a matriarca dos Alcântara, família que conheceu e usufruiu de todos os louros do ciclo da borracha e que, no momento da narrativa, se encontra em uma situação de “ostracismo social”, de decadência, de readaptação de hábitos.

O impacto das mudanças processadas no cotidiano urbano da Belém que passava no século XIX para XX foi poderoso o bastante para gerar a necessidade de narrá-lo, ser plano de fundo da narrativa dos personagens desenvolvidos por Dalcídio Jurandir. O “Ciclo do Extremo Norte” como um todo foi um projeto literário que objetivava levar hábitos e costumes da Amazônia para o texto literário, sem perder o enfoque na descrição de dramas e intrigas que poderiam estar presentes em qualquer outra obra, possuindo, assim, um caráter universal.

Não há dúvida da importância dessa narrativa para a memória da *belle époque* em Belém, principalmente por ser capaz de levar os leitores a caminhos de registros que factualizavam a sociabilidade urbana, tornando a narrativa o mais crível possível, um verdadeiro espelho daquela sociedade burguesa “decadente” e abandonada às

traças depois da queda de Antônio Lemos. Como disse Nunes (2009), quem tem a oportunidade e o prazer de ler *Belém do Grão-Pará*, lê a cidade inteira de Belém na década de 1920 e é capaz de compreender grande parte dessa sociedade, com todos os problemas e particularidades que a definiam. Nós acrescentaríamos mais à fala de Benedito Nunes: a partir dos estudos de memória coletiva e memória individual discutidos nesse artigo, podemos defender que quem lê a personagem Dona Inácia e todas as suas lembranças é capaz de entender sim todo – ou grande parte – do sentimento que perpassava a burguesia belenense na época da borracha.

REFERÊNCIAS

DAOU, Ana Maria. **A *belle époque* amazônica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2 edição. São Paulo: Centauro, 2013.

JURANDIR, Dalcídio. **Belém do Grão-Pará**. Belém/Rio de Janeiro: Edufpa/Casa de Rui Barbosa, 2005.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

NUNES, Benedito. Conterrâneos. In: _____. **A chave do poético**. São Paulo; Companhia das Letras, 2009.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WEBER, Eugen. **França fin de siècle**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

De Campos Ribeiro e a crônica Pajés da Cobra Grande, um diálogo entre literatura e jornalismo

Alcione do Nascimento Carepa
Paulo Nunes

I. A ‘GOSTOSA BELÉM’ DE DE CAMPOS

De Campos Ribeiro trabalhou como jornalista durante 50 anos na capital paraense, de 1918 a 1968. Maranhense, veio para Belém aos cinco anos de idade, onde permaneceu até sua morte, em setembro de 1980. Começou a trabalhar na imprensa aos 17 anos, passando pelos jornais *A Província do Pará*, *A Ação*, *Folha do Norte*, *Correio do Pará*, *O Estado do Pará* e *O Liberal* (REGO, 2004). Escreveu também em diversas revistas que circularam em Belém a partir da década de 1920.

O jornalista também foi um militante, atuando em instituições de cunho cultural, cívico, beneficente e desportivo, e um escritor modernista, sendo um dos fundadores da “Associação dos Novos”, grupo de intelectuais que se tornaria mais conhecido como Academia do Peixe Frito³⁹ (REGO, 2004). O cotidiano vivido por De Campos o transformou em um artista das letras, visto que fazia literatura como “arte da palavra”, que caracteriza o jornalismo como gênero literário

39 Jovens rapazes nascidos ainda na vigência dos clássicos poetas, mas que, diferentemente de seus pares abastados, originaram-se das periferias e das camadas populares da cidade de Belém. Refere àqueles questionadores; eles que, mais tarde, também serão chamados de “Moços”, jovens intelectuais do Modernismo paraense, inspirados em pensamentos e atitudes renovados, combativos e engajados.

se pensado na literatura como um todo, e “em sentido *lato*, literatura é toda expressão verbal, falada ou escrita” (LIMA, 1990, p. 34).

Diante da experiência do autor nas redações paraenses, o que tornou sua escrita mais clara, sucinta e precisa, somos levados a pensar no conjunto de crônicas escritas por De Campos Ribeiro, inseridas no livro “Gostosa Belém de Outrora” e, desta forma, poderemos entender a expressividade do ato de narrar através de uma categoria narrativa nem sempre prestigiada pelos meios canônicos: a crônica, considerada por Moisés (1978) uma modalidade híbrida, uma vez que ela transita por dois gêneros textuais, o literário e o jornalístico.

A rotina de De Campos e todo o acervo que ele deixou evidenciam ainda mais o surgimento de um literato paraense, vindo das redações dos jornais. Seus textos são o registro desta profunda relação que fez da realidade contada nos jornais, histórias atuais e verídicas, brotar reescrita como literatura, em livro. O cotidiano vivido por De Campos o transformou em um artista das letras, visto que fazia literatura como “arte da palavra”, pensando com Lima, que caracteriza o jornalismo como gênero literário se pensado na literatura como um todo, e “em sentido *lato*, literatura é toda expressão verbal, falada ou escrita” (LIMA, 1990, p. 34).

“Gostosa Belém de Outrora” é a obra de De Campos que consegue representar a tão abordada interface entre o jornalismo e a literatura do profissional que conseguiu retratar a cidade de Belém, os bairros periféricos, principalmente o Umarizal, as festas juninas dos mais pobres e o carnaval de rua. Era um “cronista memorialista”⁴⁰ da cidade de Belém (REGO, 2004, p. 56). Rego aponta que antes da edição em livro, as crônicas foram publicadas nos jornais impressos nos quais De Campos trabalhou. O referido livro nasce de publicações de artigos dominicais no Jornal “Folha do Norte” e que fez do

40 Para a história da nossa literatura, assim Jorge de Sá conceitua, em “A Crônica”, que circunstâncias do descobrimento do Brasil oficializaram o nascimento da literatura brasileira e o surgimento da crônica. Talvez esta afirmação explique o que chamamos de cronista memorialista.

jornalista o poeta “da cidade de Belém”. “São crônicas leves, escritas ao sabor das lembranças, sem pretensões a História, mas também muito longe de serem as chamadas estórias” (RIBEIRO, 2005, p. 7).

O jornalista escrevia contando histórias, dava vida aos seus personagens, figuras captadas de suas memórias, como o “Pae do Campo”, figura surgida na crônica “Oh! Noites de Junho Antigo...”, e que estampava as folhas dos jornais como importante representante das organizações dos campeonatos de Bois Bumbás no bairro do Jurunas⁴¹. Neste sentido, a denominação de ‘cronista memorialista’ é justificada quando encontramos seus personagens das histórias narradas, presentes na vida real. “Gostosa Belém de Outrora”, foi, neste sentido, uma construção da memória do autor (CANDAUI, 2016).

Assim é que será feita uma interpretação da narrativa como forma de entender as representações dos fatos contados por meio das crônicas de De Campos. Ele foi porta voz de um tempo e uma geração que se utilizou de recursos linguísticos que misturam o formal e o informal na escrita de modo intencional. Tal opção expõe sua escolha em manter a realidade dos sujeitos da periferia, pessoas das classes populares, viva nos jornais e nos livros.

A crônica “Pajés da Cobra Grande⁴²”, foco deste ensaio, narra a história de um bloco de carnaval, idealizado por De Campos Ribeiro. A característica conteudística que salta os olhos na crônica em estudo é a ideia de saudade, que a atravessa de modo insistente. De Campos descreve o desfile do “Pajés da Cobra Grande” em meados da década de 1930, período de fundamental importância política e social, afinal ele e seus companheiros pensavam uma forma de superar alguns dos problemas de Belém que vivia a entressafra da Era da Borracha. Os acadêmicos do Peixe Frito, desta forma, organizaram o que hoje

41 Ver Carmem Izabel Rodrigues, em “Vem do Bairro do Jurunas: Sociabilidade e construção de identidades em espaço urbano”.

42 Optamos por fazer aqui a atualização da escrita, conforme as normas ortográficas vigentes na língua portuguesa do Brasil. No original o texto grafou ‘pagés’ com G.

conhecemos como ‘empoderamento’ das periferias em encontros informais lúdico-culturais na feira do Ver o Peso.

2. A CRÔNICA ENQUANTO NARRATIVA

Estudar as narrativas como modo de compreender o sentido da vida é uma das formas que Motta explica a importância delas para entendermos quem somos, sujeitos de nosso processo e inseridos no mundo como *homo narrans*. “As narrativas permeiam toda a nossa existência. Estudá-las é refletir sobre o significado da experiência humana e sobre o que as narrativas realizam enquanto atos de fala” (MOTTA, 2013, p. 27).

Ricoeur, por sua vez, afirma que toda obra narrativa tem caráter temporal voltado à experiência humana para compor a história: “o tempo passará a ter caráter humano na medida em que é articulado de modo narrativo, e os relatos adquirem sentido ao tornarem-se as condições da existência temporal” (RICOEUR, 2012 p. 300).

Se pensarmos a antologia como narrativas das lembranças de De Campos Ribeiro refiguradas a partir de fatos reais que descrevem a cidade de Belém das primeiras décadas do século XX, estaremos diante do que Motta chama de “violação das fronteiras”:

As fronteiras entre essas formas de expressão humana são imprecisas, e culturalmente variáveis. Em inúmeras expressões humanas, a violação das fronteiras entre o fático e o fictício opera nas duas direções: ora é o fictício que penetra na representação realista, ora o contrário” (MOTTA, 2013 p. 35).

Graças a esta violação, podemos afirmar que as crônicas desta antologia tanto divertem quanto ensinam, uma vez que as narrativas nela presentes constituem também um filão para a pesquisa que se põe a investigar a respeito da organização da sociedade belemense

de então. E isto, de algum modo, será reiterado pela forma como é descrita a organização da saída da Boiuna, a cobra grande construída para a brincadeira de rua, contada na crônica em questão.

O cordão da Boiuna que saiu às ruas apenas uma vez e não repetiu a façanha, deixou saudades dentre os admiradores das “festas de Momo”, como se dizia então. Segundo De Campos Ribeiro (2005) – veja-se que a voz do autor empírico coincide com a voz do narrador (a crônica permite esta intersecção) – o cordão causou boa impressão tanto entre os admiradores da festa como no público que assistia a animação do bloco de carnaval nas ruas de Belém, como se lê a seguir:

[A Boiuna foi] tão marcante que, possivelmente, até uns dez anos, era certo ouvirmos a pergunta, aí pela rua, sempre que chegava a quadra momesca: ‘E a Boiuna, não sai?’

Não. A brincadeira fora para uma vez apenas, era a resposta de qualquer de nós: Jaques, Bruno, Paulo, Cotta ou eu mesmo, o grupo que a idealizara... (RIBEIRO, 2005, p. 133)

Um dos aspectos que chama atenção na crônica de De Campos é a enunciação informal, afinada com um estilo de escrita fluente de quem escreve como se estivesse conversando com seu interlocutor, com “marcas bem típicas da oralidade” (COSTA, 2008).

Sérgio Roberto Costa esclarece-nos que “originalmente a crônica limitava-se a relatos verídicos e nobres, memórias, pois tratava-se da compilação de fatos históricos apresentados segundo a ordem da sucessão no tempo”. Observando a evolução histórica desta categoria da narrativa, Costa atualiza a ideia da crônica como forma de escrita jornalística, classificando-a didaticamente. Ele vai além quando afirma que “quanto ao estilo, geralmente, é um texto curto breve, simples, de interlocução direta com o leitor, com marcas bem típicas da oralidade” (COSTA, 2008, 71).

3. O CORDÃO DA COBRA GRANDE

A crônica de De Campos, como texto literário, ao ser desdobrado, desvela um mundo cultural efervescente na Belém da primeira metade do século XX, o que, em síntese, que dizer que, mesmo que o fato “cronicizado” tenha acontecido em 1930, a leitura se torna um passaporte para os leitores conhecerem Belém, suas lendas, suas histórias. O sentido que é dado em relação ao cordão da Cobra Grande se deve, neste caso, ao leitor.

De Campos Ribeiro não se preocupa em explicar de onde nasceu a ideia sobre o tema do bloco, ou a explicar o que significa “Cobra Grande”. Ele deduz que seus leitores, imersos na cultura ribeirinha, conhecem o assunto que está sendo tratado. O cronista não se ausenta de situar o leitor no tempo em que o fato aconteceu e, diante do mundo projetado por sua narrativa, ele narrou o poder autoritário do Estado representado pela polícia sobre os praticantes da pajelança. E o faz em conformidade com a criticidade lúdica do carnaval.

Esta crônica é, então, composta por relatos de experiências pessoais de De Campos Ribeiro. Labov e Waletzky (1967, p. 21-22) reiteram que a narrativa de experiência pessoal é “um método de recapitulação de experiências passadas, combinando uma sequência verbal de orações com a sequência de eventos realmente acontecidos”. Toda experiência narrada por De Campos, mesmo que em nível pessoal, vê-se atravessada pela experiência social da Academia do Peixe Frito (figura 15), que tinha propósitos renovadores da cultura belemense daquele tempo.

Figura 15 - Os moços da Academia do Peixe Frito, quando ainda eram os Vândalos do Apocalipse, década de 1920. De Campos Ribeiro é o quarto em pé



Fonte: <https://bit.ly/2k8KSEC> Acesso em: 09 set. 2019.

3. DE CAMPOS: A CIDADE REPRESENTADA

A década de 1930 foi um período em que a cidade passava por várias mudanças. Período pós-época da borracha, na qual o sonho da europeização havia sido superado, restavam as grandes construções, rastros europeus no centro da cidade, mas que não conseguiam esconder as mazelas da cidade, os problemas da população oriunda do interior do Estado que migravam para os bairros podres como o Jurunas, a Vila da Barca, o Umarizal, bairro que era conhecido como o “bairro dos pretos”. E é neste clima fervilhante de crise que De Campos Ribeiro publica suas crônicas no jornal.

A crônica, conforme sabemos, em relação à forma de enunciação, tem suas especificidades. Por se tratar de uma história baseada em fatos reais, os relatos ganham destaque. Exemplo disso é quando, no início da narrativa, o autor destaca os seus companheiros, idealizadores

do bloco. Esses homens que ele cita, são os mesmos companheiros das produções literárias e jornalísticas que se tornaram relevantes a partir da década de 1920 durante o Modernismo paraense (NUNES; COSTA, 2016).

De Campos Ribeiro destaca Bruno de Menezes, fundador do Modernismo paraense, poeta, jornalista e folclorista. Bruno foi um dos idealizadores do bloco que deu vida à Boiuna, referência ao mito da cobra grande que, segundo as narrativas orais do imaginário amazônico, vive nos rios que banham a cidade de Belém. Sobre o imaginário amazônico, vale lembrar Loureiro, que ressalta que na Amazônia, “quando os mistérios da vida são revelados com naturalidade, quando o maravilhoso acompanha as experiências do cotidiano e quando os homens são ainda eles-mesmos e não outros deles-mesmos” (LOUREIRO, p. 122), a interação homem com a natureza conflui.

Aquilo que o homem urbano vê como mistério e exotismo, se mistura ao cotidiano ribeirinho e toma forma de resistência cultural. O pensamento de Paes Loureiro acaba por reiterar que a criação do cordão carnavalesco Boiuna não se deu de modo lúdico ou aleatório, mas contextualizado com a proposta de reiteração das raízes culturais da Amazônia, bem de acordo com o projeto modernista da Academia do Peixe Frito.

Nesta crônica, o não-dito é um exemplo de parte de uma interpretação do texto como “aquilo que não se manifesta na superfície, no nível da expressão, mas que tem que ser atualizado no nível de atualização do conteúdo” (SANTOS, 2007 p. 98). Isto significa dizer que até mesmo uma aparente brincadeira de carnaval, como a criação de um cordão, funcionava para De Campos e seus companheiros, como forma de reiteração da cultura amazônica. Esta reiteração, no entanto, fica mais efetiva quando a memória se transforma em registro através da crônica.

Queremos com isto desconstruir a ideia de que a crônica é uma

modalidade de escrita lítero-jornalística despretensiosa e simplista, visto que no decorrer do texto é possível encontrar rastros das recordações e memórias de De Campos Ribeiro, o cronista e narrador, em relação ao período histórico da Belém habitada pelos Acadêmicos do Peixe Frito. Ali o caráter engajado do grupo, que lutava, entre outras coisas, contra a intolerância religiosa aos cultos afroindígenas, fica evidenciado no trecho em que o cronista afirma ter usado um folheto para exemplificar as falas dos participantes do cordão durante a passagem do bloco. “Um folheto, impresso com a capa em que figurava em pajé de verdade a que a Polícia deitava a mão, enfeixou as redondilhas por mim escritas, as “falas” de Pajés, Ajudantes e Assistentes” (RIBEIRO, 2005, p. 134).

Eis as falas escritas por De Campos, que identificam cada Pajé carnavalesco e que tem um tom irônico de representação:

Fala do Pajé “Boto Tucuxi”:
Morei mais a lua cheia
na casa de mestre morcego.
Se fico ruim da teia
Demando casa e chamego.
Mulher, só frecho na boca,
Com esporão de mandy:
Desgraça não gosto pouca.
Sou o Boto Tucuxi (DE CAMPOS RIBEIRO, 2005 p. 137).

Ou ainda no trecho a seguir:

Fala do Pajé “Mestre Corvina”:
No remanso do banzeiro
Eu vim, só na brandulina.
Eu sou frechador certo,
Respeitado até na China.
Se estou meio enferrujado,
Meu traço ninguém domina:
Não vejo corpo fechado,
Me chamo Mestre Corvina (RIBEIRO, 2005, p. 137).

Observando essas duas falas, assim como as falas dos demais brincantes, o que percebemos é a sonoridade dos versos e o tom de ironia e o profundo conhecimento da pajelança e das demais crenças populares da Amazônia. É bem verdade que um cordão de carnaval precisa de animação e fantasias para “seguir na brincadeira”, mas é impossível negar que os versos enxertados na crônica estão repletos de ritmo e musicalidade, marcados também de significados de afirmativos, respeitosos, que denotam o pertencimento do cronista à cultura amazônica.

É válido reiterar que um dos propósitos da primeira fase do Modernismo brasileiro enfatizará a Amazônia como destaque temático. E os acadêmicos do Peixe Frito, conhecedores que eram da realidade e da cultura de seu povo, não deixaram por menos no que tange à difusão do imaginário amazônico. E o fizeram acrescentando a denúncia de espancamento de um sacerdote da pajelança pela polícia, quando o lúdico serve de denúncia de maus tratos e preconceitos religiosos.

“Pajés da Cobra Grande” remete ao conjunto de referências da cidade, tais como as ruas, a cidade, o mito da Cobra Grande, o poder dos pajés, enfim, tudo articulado com o intuito de dar sentido ao leitor da crônica, que, diga-se de passagem, foi escrita *a posteriori* dos fatos acontecidos. Dentre as descrições, o cronista parece preocupar-se em localizar o leitor da narrativa. Assim é que ele descreve os lugares como as ruas do centro e da então periferia da cidade, o Arsenal de Marinha, por exemplo, e as ruas por onde o bloco passou:

Eu sabia naquele tempo surrar direitinho um “cavaco” e **no velho Arsenal de Marinha**, viveiro de músicos, fui buscar meu compadre Padilha, mestre modelador [...] Entraram-lhe os Pajés portas a dentro, **ali na São Jerônimo próximo à Piedade** e começaram a “baixar” os “caboclos (RIBEIRO, 2005, p. 134-135, grifos nossos).

Enfim, a análise desta crônica dá conta de um formato de texto narrativo de conformidade híbrida, em conformidade com a caracterização de Massaud Moises (1978). Afinal Pajés da Cobra Grande “namora” a realidade e a recria, graças ao trabalho de linguagem impetrado por De Campos Ribeiro. Uma das virtudes do texto é sem dúvida a informalidade que faz com que o leitor se aproxime do narrado. Aqui não podemos deixar de remeter a uma fala de Paul Ricouer: “é tarefa de uma hermenêutica simplificar as pretensões referenciais de toda obra literária, o tipo de mundo que essa obra desdobra” (RICOEUR, 2012, p. 300).

4 Considerações finais

Em linhas gerais, as narrativas da antologia tratam da experiência de inserção no cotidiano da cidade. Certamente, na hora de serem compostas por De Campos Ribeiro, contaram com a experiência vivida intensamente nas redações dos jornais (onde ele atuou como repórter e editor), bem como na participação dos debates entre os amigos da Academia do Peixe Frito. A experiência pessoal do autor diante da narrativa, para Labov (1997), é como um “relato de uma sequência de eventos que entraram para a biografia do falante por meio de uma sequência de orações que correspondem à ordem dos eventos originais”.

Desta forma, a narrativa deixa de ser vista apenas como uma “contação” de história para ser entendida como relatos que fizeram parte da vivência profunda do autor e que o tocaram socialmente, como experiência de vida, suas memórias, o que foi por ele, graças a seu talento e experiência como jornalista, transformado em linguagem. Entendemos memória como acontecimentos que compõem uma narrativa, como “fatos reais ou imaginários - qualificados de acontecimentos – que presidem a organização cognitiva da experiência

temporal” (CANDAU, 2016 p. 99). São, enfim, informações que dão identidade a seu autor e dão credibilidade à narrativa, credibilidade que será acionada todas as vezes que o leitor adentrar a ‘floresta de palavras’ de De Campos Ribeiro.

A interpretação narrativa foi usada como forma de trabalhar as informações contidas na crônica e o ressoar destas na experiência do leitor. É assim que o circuito da criação literária se completa, como um ciclo da experiência humana enquanto linguagem que se concretiza por meio das narrativas (MOTTA, 2013).

Pajés da “Cobra Grande” é resultado da experiência de seu autor, mas também é a figuração da prática literária, jornalística, enfim, política de uma geração, a dos moços da Academia do Peixe Frito, figuras de proa do Modernismo paraense, sem os quais nosso presente seria subtraído de valores culturais fundamentais da renovação lúdica e social das artes e cultura da Amazônia paraense.

REFERÊNCIAS

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2016.

COSTA, Sérgio Roberto. **Dicionário de Gêneros Textuais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

Labov e Waletzky. “Análise narrativa: versões orais de experiência”, *Jornal de Narrativa e história de Vida*, in: <https://www.jbe-platform.com/content/journals/24059374>. 1967. Acesso: 20 de outubro de 2020.

LIMA, Alceu Amoroso. **O jornalismo como gênero literário**. São Paulo: Com-Arte: EDUSP, 1990.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1995.

MOISES, Massaud. **A Criação Literária**: Prosa. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

MOTTA, Luis Gonzaga. **Análise Crítica da narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

NUNES, Paulo; COSTA, Vânia Maria Torres. **Academia do Peixe Frito**: diálogos e intersecções entre Literatura, jornalismo e Ciências Sociais na Amazônia do século XX. Artigo apresentado 40º Encontro Anual da Anpocs. ST02. Belém: 2016.

PAIVA, V. L. M. O. **A pesquisa narrativa**: Uma introdução. Revista Brasileira de Linguística Aplicada. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rbla/v8n2/01.pdf> . Acesso em: 26 dez. 2017.

REGO, Clóvis de Moraes. **De Campos Ribeiro**: o poeta maior que Belém Perdeu. Belém: L & A Editora, 2004.

RIBEIRO, José S. de Campos. **Gostosa Belém de Outrora**. 2.ed. Belém. Secult, 2005. Série Lendo os Municípios, n. 4

RICOEUR, Paul. **O Tempo e a Narrativa**: a intriga e a narrativa histórica. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. **Entre o tempo e a narrativa**: concordância/discordância. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 53, n 125, p. 299-310, jun. 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2lN2FBy>. Acesso em 22 dez. 2017.

SÁ, Jorge de. **A Crônica**. Serie Principio. São Paulo, Ática. 1998.

SANTOS, Gerson. **O leitor-modelo de Umberto Eco e o debate sobre os limites da interpretação**. São Paulo: Kalíope, ano 3, n. 2, p.94-111, jul./dez., 2007.

O trem como protagonista das narrativas: sujeitos, memórias e identidades na Amazônia paraense⁴³

Vânia Maria Torres Costa

I. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“Ó trem, ó trem, me leva pra Belém⁴⁴...”

Procuro os rastros dos trens da Estrada de Ferro Belém-Bragança (EFB), desativada em 1965, em narrativas que ressignificam, no presente, as interações dessa tecnologia com os sujeitos locais em oito décadas de história no interior do Pará. O trem, enquanto protagonista das narrativas, representa o início da ocupação dessa região, atravessando milhares de famílias que chegam para trabalhar em busca de oportunidades e construir novas relações de afeto, econômicas e políticas, deixando para trás suas cidades de origem.

No final do século XIX, o Governo fazia campanha no exterior para atrair gente interessada em habitar a floresta e trabalhar na agricultura, aproveitando “as riquezas decorrentes da economia da borracha que fizeram da Amazônia o destino temporário ou definitivo de diversas trajetórias migratórias: a ‘terra de encontro’ de emigrantes/

43 Texto apresentado em primeira versão ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura do XXVII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG, 05 a 08 de junho de 2018.

44 Lindanor Celina, em pré-texto do romance *Menina que vem de Itaiana*.

imigrantes de diferentes culturas” (EMMI, 2013, p.19). Era gente necessitada que vinha em busca de negócios, trabalho e renda.

Em que pesem os desafios e os deslocamentos sofridos pelas primeiras famílias que desbravaram os caminhos de Belém a Bragança – estação final do trem – interessa-nos refletir acerca das representações desse trem, dessas viagens guardadas na memória e produzidas enquanto registro e linguagem. Vejo o trem como um meio de comunicação que abria caminhos, novas estradas e que transportava daqui para lá e de lá para cá, sujeitos, histórias e sentimentos. O trem, em seus chegar e partir, aproximava distâncias, promovia encontros, fazia chegar e partir, enfim, estreitava os laços.

Meu objetivo aqui é o de analisar comunicações narrativas (MOTTA, 2013) que resultam de escrituras sobre memórias de si e de outros e demarcam produções identitárias e de diferenças, cruciais para refletir sobre os significados na cultura (HALL, 2003). Entendemos comunicação como fenômeno cultural que ocorre entre seres humanos, como algo que se entrelaça a todas as práticas sociais e simbólicas e como ação humana que faz a história, seguindo as reflexões de Stuart Hall e Jesús Martín-Barbero. Todo texto é sempre resultante de um diálogo cultural, que são as práticas discursivas de uma dada cultura. São inúmeras vozes que interagem e que geram algo além delas próprias.

Reflico sobre as memórias trazidas pela linguagem e suas relações com a busca de si e dos grupos que vivenciaram experiências semelhantes durante a existência da ferrovia. Os trilhos/trilhas do trem nos levarão a descobrir fronteiras étnicas (POUTIGNAT; STREIFF-FERNART, 2011) a partir de narrativas que demarcam lugares de fala e discursos de pertencimento por meio dos sujeitos narradores envolvidos com seu passado ou com memórias ressignificadas por saberes locais.

Tomarei esses textos a partir dos estudos da Análise Crítica da Narrativa, em Luiz Gonzaga Motta (2013), como práticas comunicativas

inseridas na cultura, como produções simbólicas que contam histórias com a intenção de registrar lembranças fragmentadas em delimitações de tempos e datas, ordenadas e classificadas para depois se tornarem públicas. Tratam-se de lembranças de uma época que servem de âncora às memórias (BARBOSA, 2007; CANDAU, 2016) de sujeitos e famílias que tiveram suas vidas atravessadas pelos deslocamentos do trem, visto como tecnologia que simboliza a ação, a interação e as trocas simbólicas no interior do Pará, na configuração oriental da Floresta Amazônica.

2. O TREM COMO MEIO DE COMUNICAÇÃO

A Estrada de Ferro Belém-Bragança começou a ser construída em 1883 e em 1908 o trem atingiria sua extensão máxima. A Maria Fumaça configurava alternativa ao transporte fluvial e facilitaria o acesso entre a capital paraense e os pequenos povoados, nos quais seus habitantes padeciam de muitas dificuldades para fazer escoar seus produtos até Belém. “[...] Para deslocar-se de Belém a Bragança, eram necessários 6 a 8 dias de viagem, com parte dela por terra e parte por água” (ROCHA, 2015, p.35). Com a nova tecnologia, deslizando pelas vias férreas a 35 km por hora, tornava-se possível fazer o mesmo trajeto em oito horas.

Os discursos produzidos sobre a Estrada de Ferro de Bragança – EFB, ora enfatizam as benfeitorias do novo meio de transporte, ora explicitam as contradições entre os interesses econômicos e políticos em questão. Não é minha intenção aprofundar essa temática. Torna-se, no entanto, necessário esclarecer em que contexto surge a EFB.

Belém, no final do século XIX, vivia a *Belle Époque*, a partir de sua inserção no sistema capitalista mundial com a atividade econômica girando em torno da economia da borracha, que alimentava a indústria automobilística internacional. A ‘Paris na América’, como

ficou conhecida, acompanhava a entrada do Brasil na modernização que ocorria no Rio de Janeiro. A urbanização, o embelezamento da cidade, as obras públicas aos moldes europeus e a divisão do trabalho impulsionavam a cidade que enriquecia alguns grupos com a economia gomífera (SARGES, 2010).

São os viajantes nacionais e estrangeiros do século XIX, em expedições pelos rios da Amazônia, que confirmam e detalham à Europa a existência e os potenciais da borracha, há muito utilizada pelos índios e pelos portugueses na região na fabricação de botas e garrafas. Tais informações foram fundamentais diante da alta taxa de demanda internacional do produto. A insurgente mentalidade capitalista exigia uma nova espacialização da sociedade, uma espécie de higienização que facilitasse a comercialização de produtos, por isso a abertura de longas e largas avenidas, como relata Nazaré Sarges.

Nesse contexto, as estradas de ferro representam a possibilidade de ampliação do mercado mundial, atraindo trabalhadores nacionais e estrangeiros para a produção da borracha e pelos avanços que se anunciavam no crescimento das cidades, nos meios de transporte e no aumento da riqueza. Sarges (2010, p. 37) enfatiza o lado obscuro desse cenário: “[...] a implantação das estradas de ferro internacionalizou não somente o capital, mas também a fome, a miséria, as epidemias e a própria morte”. O período de produção da borracha será a marca visível do desenvolvimento e do avanço da região, tendo como face obscura o esquecimento, o empobrecimento, a exploração e as desigualdades consolidadas na região. Essa é a nova fronteira que surge para o Brasil e para o mundo.

Em boa parte dos relatos, a Estrada de Ferro chega alimentando esperanças, como a presença mais forte do Estado nessa região. E isto representava também a possibilidade de ampliação do comércio, do escoamento de produtos de pequenos agricultores que viviam à margem dos trilhos. “O trem trouxe consigo a modernidade e a

grande velocidade, da mesma forma permitiu a expansão das atividades comerciais da colônia, pois passou a contribuir com a circulação cada vez maior de pessoas e mercadorias” (SOUZA; ALCÂNTARA; SANTOS FILHO, 2014).

Figura 16 - Chegada de imigrantes espanhóis no final do século XIX



Fonte: SIQUEIRA (2008, p.45)

A colonização empreendida no Pará no século XIX é inicialmente viabilizada com imigrantes estrangeiros (Figura 16): portugueses, espanhóis, franceses, ingleses, alemães, italianos, austríacos, entre outros (EMMI, 2013). Coincidentemente, entre 1877 e 1879, o sertão do Nordeste brasileiro vive uma de suas piores e mais dramáticas secas. Começa, assim, a transferência dos ‘flagelados’ da seca em direção à Amazônia. Na literatura amazônica, forma de representação de que não podemos abrir mão, da primeira metade do século XX, temos no romance *Candunga*, de Bruno de Menezes, a descrição da saga dos imigrantes recém-chegados:

Na maioria descalços, outros de alpercatas gastas, os imigrantes

continuam a marcha para as terras distantes que irão ocupar. Chegam à noite, à sede do município, acoissados pela chuva, largados na estação da ferrovia, aos cuidados do prefeito, até que o dia amanhecesse.

Desabrigados, friorentos, ficam a espreitar as horas, à espera de quem os receba e acompanhe, levando-os aos terrenos julgados devolutos, ou a um núcleo qualquer, onde terão de ficar. Dispostos à dura caminhada, pouco se modifica a situação em relação ao que sofreram, na fuga dos sertões, nos embarques e transbordos (MENEZES, 1993, p. 113).

Os imigrantes que chegavam já se dirigiam aos locais cortados pelo trem, como Benevides, Santa Isabel, Araripe, Americano e Apeú (LACERDA, 2006). Em 1898 o então governador do Pará, Paes de Carvalho, sancionava a lei nº 583, que buscava legalizar a situação de imigrantes nacionais e estrangeiros, assim como incentivar e disciplinar os que pretendiam permanecer no Pará como agricultores. “[...] A experiência feita para a colonização das grandes áreas marginais à Estrada de Bragança, a chamada Zona Bragantina, não fora em vão. É que ali se estabeleceram as bases de um grande celeiro que devia servir o Estado com o decorrer do tempo” (CRUZ, 1955, p. 55).

Os trilhos da Estrada de Ferro chegaram à Bragança, final da linha, 25 anos depois do início das obras. A EFB, arrendada pelo Governo Federal em 1936, foi desativada em 1965. A partir daí o contato entre as cidades e a capital paraense passou a se dar a partir da BR-316 (RIBEIRO, 2016). Siqueira (2008, p.204) relata que “[...] sua extinção acarretou inúmeros prejuízos ao Estado e provocou um verdadeiro retrocesso nas regiões que dependiam única e exclusivamente desse tipo de transporte, principalmente no setor de cargas”.

Ao todo, no trajeto da EFB, haviam 31 estações, entre os municípios de Belém e Bragança. A nova modalidade de transporte criou novas rotas e roteiros nas entranhas da floresta. O trem (Figura 17), enquanto meio de transporte e de comunicação, possibilitava os diversos deslocamentos e assentamentos próximo aos trilhos. O transporte facilitava a comercialização dos produtos e era um antídoto

contra o isolamento dos imigrantes que chegavam e buscavam se acomodar. “A estrada de ferro funcionava como um ímã, atraindo para as suas margens um grande número de pessoas na medida em que avançava, criando assim novos núcleos agrícolas, transformando-se em vilas, hoje cidades, que formam o conjunto da Zona Bragantina” (SIQUEIRA, 2008, p. 69).

Figura 17 - Estrada de Ferro Belém- Bragança



Fonte: <http://www.estacoesferroviarias.com.br/braganca/saobraz.htm>

O trem, visto como um meio de comunicação, torna-se um elemento simbólico, como metáfora de deslocamentos de sujeitos e desencadeador de novos encontros:

A utilização da expressão ‘meios de comunicação’ para referir transporte e vias de circulação, nos séculos XVIII e XIX, provavelmente decorria da percepção de que aqueles meios viabilizavam a interação cultural entre locais diferentes – em que ‘local’ não se refere apenas ao território, mas também ao que aí acontece em perspectivas de cultura (BRAGA, 2011, p. 14).

Nesta proposta, tomo o trem como um propagador de fluxos, um símbolo de circulação de brasileiros e estrangeiros, etnias, memórias, culturas, emoções, subjetividades e diferenças. É o que Martín-Barbero (2004, p. 231) chama de ritualidade: “[...] é o que na comunicação há de permanente reconstrução do nexo simbólico: ao mesmo tempo repetição e inovação, âncora na memória e horizonte aberto”. São histórias de vida, alegrias e tristezas, experiências e vivências que correram pelos trilhos, atravessaram os vagões, corações e mentes e geraram outras tantas histórias, guardadas em memórias solidificadas e em registros significativos.

Então, vamos começar nossa viagem de trem pensando sobre esses símbolos compartilhados e ressignificados em publicações do passado e do presente. Temos em Ernesto Cruz (1955) um dos estudos mais antigos sobre a EFB, uma das imagens mais simbólicas e recorrentes nas narrativas analisadas. Trata-se de uma planta⁴⁵ (Figura 18) com todas as estações entre os períodos de 1870 e 1908.

Figura 18 - Planta da EFB



Fonte: CRUZ (1955, p. 64-65)

O mapa amarelado, enquanto registro icônico baseado em métricas reais, oferta a realidade do passado. Permite observar a extensão e a grandiosidade da obra com suas estações e ramais. O mapa, enquanto

⁴⁵ O mapa reproduzido por Ernesto Cruz é de 1914, no qual as estações ferroviárias são sobrepostas aos núcleos coloniais ao longo da Estrada de Bragança.

matéria-prima da memória coletiva (HALBWACHS, 2006), também é apropriado pelos discursos institucionais em 2014. O Governo do Pará retoma a imagem antiga das estações e propõe uma nova rota turística (Figura 19).

Figura 19 - Nova rota turística Belém-Bragança



Fonte: <http://setur.pa.gov.br/noticia/braganca-e-tracueteua-aderem-nova-rota-turistica-do-para>

No alto do mapa o título *Antiga Estrada de Ferro Belém-Bragança* e logo abaixo um subtítulo com mais destaque: *Rota turística Belém-Bragança*, ao lado de uma ilustração do trem. O novo mapa, colorido e animado, traz no desenho central a via férrea desenhada com as marcações dos municípios e as fotos das antigas estações, que continuam de pé. A ‘nova rota’, que tem como meta incentivar o turismo local, busca acionar lembranças por meio de associações culturais e simbólicas.

A memória social do trem, que alimenta a memória individual, convoca os viajantes do passado e do presente a fazer planos para o futuro: passear por suas histórias e afetos, refazer a viagem, redescobrir os trajetos, reconhecer os lugares, como nos aponta Hall (2003). Os viajantes do presente são provocados a acessar tradições que os conecta

a seus pais e avós, que viajaram de trem, que viveram as emoções da EFB, sentindo o cheiro da fumaça, ouvindo os apitos do trem e sacolejando nas curvas e nas paradas em cada estação.

As representações das locomotivas e da via férrea ganham outras cores nas lembranças de seus passageiros e descendentes materializadas em linguagens, ancora suas identidades e pertencimentos, não apenas como ‘viagem de redescoberta’ de si ou de retorno arqueológico, mas como trabalho produtivo da cultura, que nos produz a nós mesmos, como novos sujeitos. “Não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições” (HALL, 2003, p.44).

3. NARRATIVAS, MEMÓRIAS E IDENTIDADES NOS RASTROS DO TREM

Minha pesquisa leva em conta que os atores estão sempre posicionados e que os eventos são resultantes de interações sociais, históricas e memoráveis que atravessam as subjetividades. O trem de Bragança também atravessa a minha história. Sim, nunca viajei efetivamente em seus vagões, mas percorri seus trilhos a partir das viagens de minha mãe, de Belém a São Francisco do Pará, narradas oralmente ao longo de minha existência.

Sarlo (2007, p. 19) reconhece o lugar da subjetividade na narrativa histórica. Assim é possível encontrar os ‘novos sujeitos’ do ‘novo passado’: “[...] a história oral e o testemunho restituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada”. A busca da ‘verdade’ torna a reconstituição do passado como uma bandeira de luta na defesa da identidade tanto individual como coletiva. É a busca da reconstrução de si (POLLACK, 1992).

Nesse sentido, o acesso ao passado e as relações com o presente serão alcançados por meio de narrativas que explicitam identidades

e comunidades afins. Marialva Barbosa (2007) nos estimula a pensar a respeito dessas memórias narradas no contemporâneo. Há uma ‘vontade geral de registro e arquivamento’ radicalizada na contemporaneidade. Diante do enfraquecimento das grandes narrativas, da fragmentação e da fluidez das identidades, as produções discursivas sobre o trem apresentam uma unidade que é recorrente e aponta para essa busca dos sujeitos marcados pelas viagens.

Há um ‘novo regime de memória’ que desafia a velocidade do presente em busca de âncoras, espécies de ‘santuários de memórias’, que sacralizam as lembranças como a rogar por arquivos que desafiem o esquecimento. “Sem lembrança o sujeito não existe (...) É a memória que funda as identidades coletivas, constituindo-se como identidade em ato” (BARBOSA, 2007, p. 41). Mas como as narrativas podem se constituir enquanto materialidade que evoca o passado e o traz até o presente? Como ela faz isso, enquanto fenômeno simbólico e comunicativo, que clama por interações?

Motta (2013) nos indica que para analisar as narrativas é interessante manter o foco no ‘plano da estória’, em seu conteúdo, na intriga. Ao mesmo tempo, o analista deve atentar para o plano da expressão (discurso) e o plano da metanarrativa (modelo de mundo), que caminham juntos, de modo a aprofundar a reflexão acerca da narratividade das histórias.

Para observar esses planos de Motta, escolhi três narrativas: o *Memorial da Estrada de Ferro de Bragança*, assim mesmo registrado em sua capa, intitulado *Trilhos: o caminho dos sonhos*, de José Leôncio Ferreira de Siqueira, de 2008. Selecionei ainda o *blog* de Adrielson Furtado⁴⁶ e seus textos intitulados *Memórias da Estrada de Ferro de Bragança (EFB)*. E por último, um vídeo documentário exibido pela TV Cultura do Pará (2012), *Nos trilhos da Belém-Bragança*, no qual o repórter André França, percorre uma por uma, todas as estações

⁴⁶ Disponível em <http://adrielsonfurtado.blogspot.com.br/search?q=estrada+de+ferro+de+bragan%C3%A7a>.

da Estrada de Ferro, mostrando o que há hoje no lugar de cada uma delas ou o que restou delas. Ao longo do percurso entrevistas ex-funcionários e viajantes da Maria Fumaça.

Assim, Motta sugere sete passos operacionais ou movimentos, não cronológicos mas simultâneos, para compreender os textos selecionados em um *corpus* de análise, que tentarei seguir a partir de agora.

4. O ENREDO

O primeiro movimento dos procedimentos para a análise empírica em Motta (2013, p.140) é compreender a intriga como ‘comunicação narrativa’, como expressão, “capaz de colocar compreensivamente junto o que antes estava separado”. Assim teremos cada narrativa como unidade com princípio, meio e fim, como produção de sentido plena de intencionalidades, como ressignificação do tempo. “O tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo [...]” (RICOEUR, 1994, p. 15). Nesse momento, observando os enredos das narrativas, com seus encadeamentos, percebemos suas sequências e seus pontos de virada, sua estória.

Nas três narrativas selecionadas, apesar das diversas linguagens e temporalidades em que foram produzidas, há um fio condutor e um enredo comum que as tece, uma unidade lógica, que inicia com a chegada dos primeiros colonos/imigrantes, a consequente fundação dos núcleos coloniais e a instalação dos primeiros trilhos entre Belém e Benevides⁴⁷. O desenvolvimento se desenrola com a continuidade da obra, que demorou 25 anos até chegar em seu ponto final: Bragança e a nomeação de cada uma das estações. A extinção da Estrada de Ferro e suas consequências são o desfecho da intriga.

47 Esse foi o primeiro trajeto da rodovia a ficar pronto, no que seria hoje a *Região Metropolitana de Belém*.

O enredo comum que compõe as narrativas produz simbolicamente a via férrea: as locomotivas e os acontecimentos que atravessam o ciclo construção–funcionamento–desativação da EFB. Os textos ordenam uma a uma as estações como marco histórico da ocupação da região, comprovado com documentos e datas de um passado marcado pela imigração e pelo descaso do Governo Federal.

Segundo Candau (2016, p. 88), a narrativa ordena o tempo por meio da linguagem, mas a memória ignora a cronologia rigorosa e suas datas precisas. “A consciência do passado não é a consciência da duração; e se nos lembrarmos de acontecimentos passados, não temos a memória de sua dinâmica temporal, do fluxo do tempo cuja percepção, como sabemos, é extremamente variável em função da densidade dos acontecimentos”. Nos textos selecionados, encontramos uma recorrência de datações, que aparecem nas etapas de construção da via férrea, na chegada dos colonos, nas determinações do Governo. Nesses documentos as datas surgem como atestado da referencialidade dos fatos narrados. São também marcos ante o esquecimento.

Nos relatos mais pessoais, como o do escritor José Leôncio e do blogueiro Adrielson Furtado, as narrativas não parecem tão rigorosamente comprometidas com a ordenação das estações e das datas, mas elas estão presentes. A narrativa esvazia a duração do passado, como afirma Candau (2016, p. 88), seleciona os ‘velhos e bons tempos’, compactua com o leitor a ‘nostalgia de um passado idealizado’. A ‘idade de ouro’ revivida pelos narradores evoca um passado comum a milhares de pessoas que habitam hoje os municípios que surgiram ao longo e a partir da via férrea. Essa busca identitária, segundo Candau, pode aparecer como uma eterna e angustiante perda. Um passado que não volta mais. Ou, em outros casos, como uma esperança de experimentar novamente essa ‘idade de ouro’. Temos um exemplo nas provocações do repórter André França ao entrevistar antigos passageiros da EFB:

Repórter: e se um dia a estrada de ferro voltasse?

Entrevistado sem crédito: a mesma alegria que eu tinha ia deixar para os meus... o meu povo que ficam mais novos aí, todos amigos.

Repórter: e se o apito do trem fosse ouvido novamente?

Narciso Santos, aposentado: se eu fosse um grandão e precisasse eu assinar, uma hora eu assinava, mas eu penso que ela vem.⁴⁸

A narrativa presentifica o passado e o transforma em futuro, negocia entre construções do que se foi e não existe mais e um horizonte de espera (CANDAUI, 2016). Por isso, a memória será sempre uma ‘memória viva’, posta em cena como argumento que ressignifica, que dá vida, nomeia e faz existir no aqui e agora real da comunicação narrativa produções simbólicas que resultam de lembranças fragmentadas. Para Ricoeur (1994) a narrativa toma o mundo como referência e o refigura em uma ação mimética, que se utiliza da linguagem para produzir no ‘ser’ do texto o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro.

Os números aparecem com muita frequência nas narrativas. Temos as datas que evocam passo a passo os 25 anos de construção do trajeto Belém-Bragança; os documentos de recursos investidos; as vendas de produtos agrícolas pelos colonos, esses dois últimos principalmente no livro histórico de Ernesto Cruz (1955); e a exatidão dos metros e quilômetros que separavam cada estação, dentre outras informações, como no trecho a seguir:

Com a inauguração da Estrada de Ferro de Bragança, em 3 de abril de 1908, desde o assentamento do primeiro trilho em 24 de junho de 1883 pelo Visconde de Maracaju, presidente da província do Pará, foram 25 anos de muita luta e sacrifício,

48 TV CULTURA DO PARÁ. História da Estrada de Ferro Belém-Bragança. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=N5gQi0OVBbo&t=272s>. Acesso em 26 abr. 2017.

se considerarmos que esse foi o maior tempo gasto no Brasil para a construção de 293 quilômetros de estrada ferroviária, adicionando os ramais de Pinheiro, hoje Icoaraci (26.457,16 metros), Prata (20.777 metros) e Benjamin Constant, hoje Tijoca (19.175 metros) (SIQUEIRA, 2008, p. 39).

Veja-se a quantidade de números e nomes em um único parágrafo. A datação, a localização, os mapas, os documentos, os dados apresentados são ‘estratégias de produção de efeitos de real’ (MOTTA, 2013). Eles são marcadores memoráveis, que ao serem registrados devem evidenciar lembranças que possam ser reconhecidas e reconstruídas, como aponta Halbwachs (2006, p. 39): “[...] não basta reconstituir pedaço a pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstrução funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros”.

5. O PROJETO DRAMÁTICO

No segundo movimento de análise proposto por Motta temos a compreensão da lógica do paradigma narrativo, quando se procura identificar um ‘projeto dramático’: “parto do princípio de que um narrador, ao fazer uso da comunicação narrativa, utiliza estratégica e astuciosamente, os recursos de linguagem para construir um discurso argumentativo na relação com o seu interlocutor” (MOTTA, 2013, p. 147). É nesse momento que identificamos os equilíbrios e desequilíbrios da narrativa, as conexões entre as sequências, a ‘dialética concordante/discordante’ que opera estratégias de tensão ao longo da narrativa. Aqui Motta sugere um diálogo com Ricoeur para entender as relações entre narrador e narratário, tendo como base o verossímil e o inteligível em uma situação de comunicação.

No terceiro movimento, proposto por Motta, listo os episódios como unidades semanticamente demarcadas a partir do projeto dramático identificado: episódio 1: a construção dos trilhos e das estações; episódio 2: a chegada dos colonos/imigrantes e a ocupação ao longo da ferrovia; episódio 3: os descarrilamentos e dificuldades; episódio 4: as lembranças da viagem no trem/os passageiros em cena; episódio 5: as lembranças dos trabalhadores do trem: salário e rotinas; episódio 6: a EFB é encampada pelo Governo do Estado; episódio 7: a EFB é alienada ao Governo Federal; episódio 8: a extinção da EFB e sua destruição (prédios); episódio 9: as consequências do fim da EFB.

A identificação desses episódios, tal qual apresentados acima, não obedece necessariamente uma ordem cronológica de aparição nos textos. Em cada uma das narrativas analisadas há um ordenamento (início, meio e fim) diferenciado, daí a dificuldade de análise. Mas penso que, como os enredos são semelhantes, como mostrei no primeiro movimento, os projetos dramáticos de construção da realidade tendem a girar em torno de estratégias argumentativas comuns, que indicarão a lógica da narrativa, sua essência lógica e não cronológica - a intriga.

O memorial de Siqueira tem início com uma narrativa pessoal, com traços de crônica. Ele está viajando com o pai de ônibus saindo de Belém com destino à Bragança. De repente, “o encantamento tomou conta de todo o meu ser, transportando-me para outro mundo, aonde somente a imaginação seria capaz de determinar os limites” (SIQUEIRA, 2008, p. 28). A partir daí, o narrador segue esmiuçando memórias de viagens na Maria Fumaça: “eu e meus irmãos, abraçados às pernas de nossos pais, aguardávamos o momento de entrar em um dos vagões do trem. Estávamos na Estação Ferroviária Augusto Montenegro, da Estrada de Ferro de Bragança”. Este primeiro capítulo, que se intitula ‘o caminho dos sonhos’, traz uma história datada.

Era o ano de 1959. A viagem do menino, pelo trem, começava em Bragança, em direção a Belém.

No início desse primeiro capítulo, o narrador se desnuda diante do leitor, momento no qual só a imaginação seria capaz de impor limites, ou seja, trata-se de uma ressignificação, de certa forma onírica, que remonta à infância e aos sentimentos mais puros: “aos meus ouvidos, o barulho do comboio parecia uma canção de ninar, repetitiva, mas gostosa de ouvir: café com pão, bolacha não! Café com pão, bolacha não! Café com pão, bolacha não! [...]”

Siqueira, que viveu boa parte da vida em Bragança, admite na introdução de seu livro-memorial, que fará uma ‘declaração de amor à cidade’. Começa a narrar a partir da estação de Benevides, uma das mais próximas a Belém, buscando documentos e datações que atestem a referencialidade do real, e assim percorre cada uma das estações com números, documentos e fotografias, que desafiam a espacialização geográfica. Vez em quando, ele volta ao sonho: “o dragão chinês começou a lançar fogo, deslocando-se em movimentos lentos. A fumaça saída de suas narinas confundia-se com as nuvens” (SIQUEIRA, 2008, p. 93).

As distâncias concretizam-se em números, mas as lembranças o narrador vai ordenando como quem quer tudo registrar, desafiando a ordem cronológica. No último capítulo, intitulado ‘naufrágio’, o narrador/menino desperta do sonho e retoma a viagem de ônibus com o pai, na qual há um acidente e pai e filho são vítimas de um desastre na estrada. Nesse momento observamos o suspense como recurso dramático da linguagem, que visa determinados efeitos de sentido junto ao leitor, afinal como diz Motta: “o clímax não está nos fatos reais, mas na narrativa que criamos a respeito deles” (MOTTA, 2013, p. 157). O narrador se diz acordar no meio de um pesadelo e termina o livro com um desabafo: “um dia, quem sabe, poderemos substituir este pesadelo por uma nova e maravilhosa realidade, ou,

simplesmente, afirmar que tudo é apenas um sonho” (SIQUEIRA, 2008, p. 226).

Os projetos dramáticos das demais narrativas analisadas seguem esse equilíbrio/desequilíbrio entre a instalação da via férrea e os avanços de sua obra, de um lado, e, por outro, as sucessivas tentativas de desestabilizar as viagens da Maria Fumaça: os descarrilamentos acidentais (tensões) sucessivos e, por último, o desmonte final. Adrielson Furtado, em seu *blog*, conta que em 2013 resolveu refazer a rota da Estrada de Ferro de Bragança: “em virtude do abandono de determinados trechos, dificuldade de acesso e de manutenção de diversas pontes existentes ao longo do percurso, não foi possível percorrer a rota na sua íntegra. No entanto, refazer o caminho trilhado pela Maria Fumaça da EFB foi como viajar no tempo”.

O repórter André França também roteiriza o documentário a partir de seu deslocamento entre as estações. Segue em busca do que restou do trem e assim vai coletando depoimentos que referenciem sua narrativa. O jornalista convoca uma historiadora para costurar a demarcação dos acontecimentos ao longo do texto e os demais depoimentos são de ex-trabalhadores e ex-passageiros do trem. No percurso, próximo às estações, encontra restos de trilho, de vagões, ruínas das estações e outras que ainda estão de pé, mas tem outros usos.

A partir da identificação dos episódios e dos projetos dramáticos chego ao quarto movimento, a partir do qual mapeamos os conflitos dramáticos, que são “o frame cognitivo (enquadramento, perspectiva, ponto de vista) através do qual o narrador organiza a difusa e confusa realidade que pretende relatar” (MOTTA, 2013, p. 167). Diante do conflito, as partes e os personagens envolvidos estão em desacordo ou em divergência de interesses. É um processo de tensão em curso gerado por situações reais, com interesses contraditórios, e apropriados pelo narrador, que o enquadra em suas estratégias de sentido. “É o núcleo em torno do qual gravita tudo o mais no plano

da estória” (MOTTA, 2013, p. 170). A partir dessa proposta é que são identificados os conflitos de interesses e as divergências: manutenção do trem X destruição do trem (o que corresponderia, numa narrativa maniqueísta atravessada pela tensão entre Bem X Mal).

6. OS PERSONAGENS E AS ESTRATÉGIAS DO NARRADOR

No quinto movimento da análise, temos os personagens, em torno dos quais se desenrola toda a intriga. Mesmo tratando-se de histórias reais, observamos criações de tipos dentro de um enredo prontos a realizar uma determinada ação - sujeitos do discurso. A categoria personagem está em um lugar central na análise narrativa. O trem, enquanto personagem e protagonista da ação, executa que jogos de ações? Que subjetividades? É ela (ora identificada como trem, ora como Maria Fumaça) quem protagoniza a ação.

O trem é humanizado para permitir ao leitor dialogar com seus sentimentos e os daqueles que ele leva. “O trem começou a mover-se lentamente, a locomotiva parecia ter vida própria, explodindo em faísca para todos os lados” (SIQUEIRA, 2008, p.29). E mais adiante a Maria Fumaça parecia deslizar vitoriosa: “lá em frente, na primeira curva, finalmente ele liberou seu grito de guerra: - Piiiiuuuuuuuuuu! Piiiiuuuuuuuuuu! Piiiiuuuuuuuuuu! Bragança começava a ficar pra trás”. Aqui temos as ‘estratégias de produção de efeitos estéticos’ (MOTTA, 2013), que dizem respeito aos recursos discursivos que propõem surpresa, espanto, perplexidade, medo, compaixão, riso, deboche, ironia, etc.

Trem e passageiros estão de modo simbólico, sempre entrelaçados. O trem não viaja vazio, seu sentido é levar e trazer as gentes. Ele locomove-se com as pessoas e exerce um certo fascínio por seu poder, força, velocidade e beleza que desbrava os lugares e chama a atenção por onde passa: “o trem, como um grande corcel, troteava

esbelto por sobre os trilhos” (SIQUEIRA, 2008, p. 76). Quando o trem se move e chacoalha em cada curva, todos se movem também. Quando o narrador diz “finalmente ele liberou seu grito de guerra”, indica que era o que se esperava: um som alto e forte que se repete e ecoa dando força ao deslocamento e à viagem.

Essas são estratégias argumentativas da narrativa, que aparecem no sexto movimento de Motta. “Toda narrativa é um permanente jogo entre os efeitos de real (veracidade) e outros efeitos de sentido (a comoção, a dor, a compaixão, a ironia, o riso, etc.), mais ou menos exacerbados pela linguagem dramática” (MOTTA, 2013, p. 196). Os textos aqui analisados são baseados em fatos suposta e comprovadamente reais, por isso os efeitos de sentido propostos se dão no nível do verossímil. Para reviver o processo de desativação do trem, as narrativas buscam reconstituir os momentos de morte das locomotivas expondo a tragédia e a tristeza que chegou de surpresa e representou um choque para as comunidades em torno da ferrovia. Vejamos no *blog* de Adrielson o que encontramos:

Em 1964, há exatamente 49 anos, um trecho entre Belém e Bragança deixou de ouvir o apito e o som do maquinário das Maria Fumaças. Do aviso público até a data de extinção, foram 4 dias. A notícia pegou muita gente de surpresa. 13 cidades e 8 localidades descarrilharam num processo de interligação iniciado há exatos 80 anos⁴⁹.

O repórter André França abre o documentário com o depoimento de um senhor não identificado que diz: “foi uma das maiores injustiças que fizeram, foi fechar a Estrada de Ferro de Bragança”. O silêncio do trem parecia o fim da modernidade. Boa parte das estações e equipamentos foram destruídos e levados para outros estados.

49 FURTADO, Adrielson. Cinco décadas sem a EFB. Disponível em <http://adrielsonfurtado.blogspot.com.br/2013/06/nos-rastros-da-maria-fumaca-da-estrada.html>. Acesso em 25 jan. 2017

Pouco restou. Siqueira (2008, p. 203) relata: “o dia mais triste da zona bragantina, infelizmente, chegou. A ‘Maria Fumaça’ conduzia seu próprio funeral pelo caminho dos trilhos, por onde, em 82 anos, transportou sonhos, realidades, esperança, desejos e muitas vidas. Vidas que agora levantam um braço para o último adeus e o outro para enxugar as lágrimas que teimosamente escapam de seus olhos”.

O responsável pelo funeral do trem tem nome e aparece nas três narrativas – Marechal Juarez Távora, ministro da Viação do Governo do presidente Castelo Branco, “cuja mente era uma rota a cultivar seu prato predileto – a vingança – servido 35 anos depois” (SIQUEIRA, 2008, p. 226). O ministro faz o papel do vilão, o antagonista que ‘mata’ o trem e o enterra. Segundo Siqueira, o ministro se vingava da nomeação de Magalhães Barata, indicado pela Força Revolucionária, como interventor do Pará, a contragosto do ministro, que em 1930, época da nomeação, ostentava o título de vice-rei do Norte. Contrariado, ele pune os paraenses com a destruição da EFB.

Os relatos também apontam outros motivos para a decretação do fim do trem, como o surgimento das rodovias e a criação das primeiras linhas de ônibus, o que proporcionou a redução do número de passageiros que utilizavam a via férrea. O déficit da ferrovia teria sido a justificativa para sua extinção em 1964. Adrielson Furtado, em uma narrativa intitulada ‘cinco décadas sem a EFB’, aponta os motivos da extinção: “o maior golpe político que o povo pode sofrer é o esquecimento. Essa era a intenção do Ministro de Transporte e Aviação durante o Governo militar que comandou o país no início da década de 1960⁵⁰”.

No documentário da TV Cultura, por sua vez, o fim trágico é anunciado com o recurso enunciativo do sobe som de música forte, fundo preto e em caracteres, nos quais se inscreve a frase: “31 de

50 FURTADO, Adrielson. Cinco décadas sem a EFB. Disponível em <http://adrielsonfurtado.blogspot.com.br/2013/06/nos-rastros-da-maria-fumaca-da-estrada.html>. Acesso 20 abr. 2017.

dezembro de 1965 o fim da EFB”, intercalada por fotos da Estrada de Ferro. Em seguida o repórter enfatiza: “foram 84 anos de estrada de ferro destruídos em semanas”. E um dos entrevistados vem atestar o que o narrador anunciava:

Raimundo Araújo, aposentado: “foi eles arrancando aí e a máquina puxando”

Repórter: “O povo assistiu tudo?”

R.A.: “Ora, todo mundo via aí! Eu pelo menos via todo dia”

Ao final desse percurso analítico, é possível ‘permitir às metanarrativas aflorar’ (sétimo movimento). Trata-se do fundo moral, ético ao qual a narrativa se conecta e por meio do qual dialoga com o narratário, como produção simbólica da memória coletiva, da cultura. As narrativas sobre a EFB explicitam as tensões culturais amazônicas entre memória e esquecimento. Há uma Amazônia permanente devassada e uma floresta e suas riquezas constantemente exploradas. Os projetos de desenvolvimento, que tem à frente os governos militares, historicamente, ignoram as vozes locais, os anseios das populações ao longo da extensão da Estrada de Ferro.

O trem é representado como algo a ser guardado como positivo, ação que deu certo e que trouxe alegrias para os envolvidos nesta instigante narrativa. Diante da Estação de Castanhal, a única que ainda guarda um dos trens exposto à visitação pública, Siqueira (2008, p.99) divide com o leitor sua angústia: “quantos amanhã lembrarão que ali, um dia, passou uma estrada de ferro?” A apropriação de dados e registros memoráveis é uma permanente luta contra o esquecimento. E este “pode mesmo estar na origem da perda de si mesmo” (CANDA, 2016, p. 125).

A angústia do esquecimento impulsiona o narrador à busca incessante por registros do trem. “A memória é dialógica, uma vez que estabelece uma correlação com o outro e com o tempo, isto é,

com o par presença/ ausência. É a ausência do presente que produz o passado” (BARBOSA, 2007, p. 47). É a dialética lembrança/esquecimento que se faz por meio de sistemas simbólicos que nutrem a memória coletiva.

Segundo Candau, as representações identitárias não são alimentadas apenas por um ponto de origem, mas são consolidadas por uma sucessão de acontecimentos comuns que alimentam a memória dos acontecimentos. “Há um eixo temporal, uma trajetória marcada por essas referências, que são os acontecimentos” (CANDAU, 2016, p. 98). A Estação de Ferro e seus resquícios evocam uma necessidade de guardar para aqueles que a viveram ou que cresceram ouvindo suas histórias.

Isto posto, vale citar Paul Ricoeur (1994, p. 116), que afirma que “toda história do sofrimento clama por vingança e exige narração”. As narrativas aqui selecionadas têm características semelhantes. Ao serem observadas como um conjunto de textos, com suas intenções comunicativas, permitem “compreender a construção da intriga como uma síntese do heterogêneo” (MOTTA, 2013, p. 140), afinal esta seleção reúne o que antes estava separado e, de certo modo, disperso. Todas elas parecem um ato de resistência contra a fragmentação e o esquecimento.

Siqueira (2008, p.205), no final de seu livro, apela a seus interlocutores: “precisamos escavar o tempo em busca de um filamento de luz que nos mostre, pelo menos, fragmentos do que foi a grandiosidade dessa obra e o quanto foi importante para o desenvolvimento e expansão da Zona Bragantina e do Estado do Pará”. O narrador aciona o interlocutor (‘precisamos escavar o tempo’) e ao escrever na primeira pessoa do plural, ele exorta à ação de parcerias. São os testemunhos, de que fala Halbwachs (2006, p. 30), referindo-se às nossas lembranças e a dos outros. A confiança na exatidão da recordação torna-se maior quando há muitas pessoas revivendo as mesmas

experiências. “Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros”.

7. EU NARRO PARA SOBREVIVER

Os narradores analisados convocam ao reconhecimento da ‘grandiosidade’ da EFB e sua importância local. Nesses textos, percebemos claramente a delimitação de uma fronteira étnica, da busca de si por meio dos diálogos propostos que asseguram, como defende Barth (2011), como se constrói o ‘Nós’ em relação ao ‘Eles’. São as fronteiras atribuídas pelos grupos para a separação nós/eles; o modo como são identificados e se identificam; os símbolos identitários que fundam uma origem comum; e os processos pelos quais os traços étnicos são realçados nas interações sociais (POUTIGNAT; STREIFF-FENART, 2011).

Entendo que, como processos culturais e simbólicos, “no decorrer do tempo as fronteiras étnicas podem manter-se, reforçar-se, apagar-se ou desaparecer. Elas podem tornar-se mais flexíveis ou mais rígidas (...) Elas nunca são oclusivas, e sim mais ou menos fluidas, moventes e permeáveis” (POUTIGNAT; STREIFF-FENART, 2011, p. 154). Enquanto fronteira, a zona Bragantina, percurso do trem, pode ser vista como uma ‘região-memória’ (CANDAU, 2016) ou um lugar de memória, porque durável e carregado de história, na qual se disputa a defesa das identidades locais, alimentadas por um passado comum.

Ao investigar sobre as memórias e as histórias surgidas a partir dos deslocamentos do trem, encontramos o ontem como rastro, marca memorável (HALBWACHS, 2006; POLLACK, 1989; 1992) para entender o hoje e as diversas interações promovidas pela ferrovia. Por meio das narrativas que constroem esse trem como protagonista, acionamos suas memórias ou aquilo que no presente faz lembrar, suas

marcas e produções simbólicas por entre trilhos e dormentes, os nós dessa rede comunicativa.

Identificamos a implantação da Ferrovia como o fortalecimento da dignidade e das identidades dos povos situados às margens da EFB. A narrativa se constitui como bandeira contra o esquecimento, contra a fragmentação e, ao lembrar de datas, marcações e acontecimentos, os narradores reconstituem esse lugar de memória que se ancora na ferrovia, como via simbólica de delimitação de fronteiras étnicas.

Foram 25 anos para que a construção da EFB fosse concluída. E ao longo desse período, cidades foram crescendo e se constituindo, não só enquanto centros de comércio e produção agrícola, mas enquanto relações e laços de solidariedade e afetividade que passaram a ancorar as diversas identidades aí constituídas. Em oito décadas de existência, a Maria Fumaça era o único meio de transporte que possibilitava o comércio e todos os encontros de sobrevivência, trabalho e afetos.

O passado é contabilizado em anos, anos passados e agora narrados, o que só é possível, nesse caso, porque a história da Maria Fumaça tem início, meio e fim. A ausência constitui-se enquanto ferida aberta e deixa marcas. A retirada desses elos, ou nós, representados simbolicamente pelas estações, é apontada nas narrativas como injustiça e agressão por dismantelar esse meio de comunicação, esses caminhos de sonhos que fortaleciam os vínculos e as dignidades dos passageiros e trabalhadores da ferrovia.

Por fim, ao dar concretude ao roteiro de análise narrativa de Motta, acabei por construir – baseada na recuperação de meu passado e o de meus ancestrais – eu mesma, a minha própria narrativa. Daí porque eu comungo com o pré-texto do romance de Lindanor Celina, que abre este artigo: Ó trem, o trem, me leva pra Belém...

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Marialva. **Percursos do olhar**: comunicação, narrativa e memória. Niterói: EDUFF, 2007.

BARTH, Fredrik. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000.

BRAGA, José Luis. **Constituição do campo da comunicação**. Verso e Reverso, vol. XXV, n. 58, janeiro-abril 2011. Disponível em <file:///C:/Users/V%C3%A2niaMaria/Documents/Editais/UFPA%202016/constitui%C3%A7%C3%A3o%20do%20campo%20da%20comunica%C3%A7%C3%A3o%20jos%C3%A9%20luis%20braga.pdf>. Acesso em 24 set. 2016.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2016.

CELINA, Lindanor. **Menina que vem de Itaiara**. Rio de Janeiro: Conquista, 1963.

CRUZ, Ernesto. **A Estrada de Ferro de Bragança**: visão social, econômica e política. Belém: SPVEA, 1955.

EMMI, Marília Ferreira. **Um século de imigrações internacionais na Amazônia brasileira (1850-1950)**. Belém: NAEA, 2013.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

LACERDA, Franciane Gama. **Migrantes cearenses no Pará:** faces da sobrevivência (1889-1916). São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em História Social) Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo:** travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004. (Coleção Comunicação Contemporânea, 3).

MENEZES, Bruno. **Obras completas.** Ficção. Belém, SECULT, 1993.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

POLLACK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. In: **Estudos Históricos.** Rio de Janeiro, v. 2, n.3, 1989. p. 3-15.

_____. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos.** Rio de Janeiro, v.5, n. 10, 1992. p. 200-212.

POUTIGNAT, P.; STREIFF-FENART, J. **Teorias da etnicidade.** 2.ed. São PAULO: Unesp, 2011.

RIBEIRO, W. O. Entre a metrópole e a cidade média: a complexidade das interações espaciais e das dinâmicas de centralidade da cidade de Castanhal, no nordeste paraense. **Geousp – Espaço e Tempo** (Online), v. 20, n. 1, p. 115-129, mês. 2016.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa.** Campinas, SP: Papirus, 1994. v.1. 326p.

ROCHA, Antônio Elielson S. da. **São Luis:** a vila Caripi e a colonização da Região Bragantina, Pará. Belém: 4 Cores, 2015.

SARGES, MARIA DE NAZARÉ. **Belém**: riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912). 3.ed. Belém: Pakatatu, 2010.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Cia das Letras, 2007. 136p.

SIQUEIRA, José Leôncio Ferreira de. **Trilhos**: o caminho dos sonhos – Memorial da Estrada de Ferro de Bragança. Bragança, 2008.

SOUZA; ALCÂNTARA; SANTOS FILHO. As redes geográficas e a periodização da formação territorial no município de Benevides-PA. **Anais**. VII Congresso Brasileiro de Geógrafos. 10 a 16 ago. 2014. Vitória-ES.

SIQUEIRA, José Leôncio Ferreira de. **Trilhos**: o caminho dos sonhos (Memorial da Estrada de Ferro de Bragança). Bragança: Prefeitura Municipal de Bragança, 2008.

A publicidade da Belém da belle époque simbolizada nas narrativas no anúncio da Leão da América

Luiz LZ Cezar Silva dos Santos

I. O CENTRO COMERCIAL DA PUBLICIDADE DE BELÉM DO PARÁ

O nome oficial da cidade de Belém, Estado do Pará, surge republicamente em 1889, mas o nome de Santa Maria de Belém do Grão-Pará, dado a cidade, surge da sua fundação em 12 de janeiro de 1616, mas historicamente a cidade teve um dos seus áureos períodos entre os anos de 1870 e 1912, durante o período histórico conhecido como “belle époque”. Termo aqui escrito em caixa baixa para afirmar que de “belle e époque” não teve muita coisa, principalmente, para a maioria da população de Belém e do Estado do Pará, mesmo mudando de província para Estado. Isso porque o período citado trouxe frutos somente para uma elite gomífera que se beneficiou complacentemente das riquezas produzidas na belle époque amazônica.

O movimento do porto da capital do Pará é animado por grande movimento de vapores e embarcações de vela, pertencentes á navegação interna e transatlântica. Belém sustenta activas e importantes relações commerciaes com diversas praças do Império, da América e da Europa (OURIQUE, 1908, p. 30).

Em função dos negócios gerados pelo comércio da borracha (látex) a cidade de Belém na sua geografia urbana passou por diversas mudanças, possibilita, à época, a construção de suntuosas obras públicas, como novas praças, avenidas (ou boulevards), monumentos e edificações, dentre os quais destacamos o Mercado de Ferro do Ver-o-Peso e o Theatro de Nossa Senhora da Paz. O boom do comércio da borracha também favoreceu o aparecimento de prédios e lojas comerciais e suntuosas mansões e casarões particulares. A cidade de Belém mesmo passando a ter ares de cidade europeia com a contundente euforia econômica, política e cultural advinda dos frutos do comércio internacional do látex, a borracha amazônica, um negócio que movimentou bastante a vida social da publiCIDADE de Belém do Grão-Pará.

O Centro Comercial da cidade de Belém era o termômetro do progresso da metrópole da borracha. Diversas lojas abrem suas portas e vendem de um tudo para a população, ostentando em suas vitrines as últimas novidades recém-chegadas de Paris, de Londres, da Alemanha e dos Estados Unidos da América. (SANTOS, 2018, p. 26).

O centro comercial é também a passarela por onde as pessoas elegantes (leia-se endinheiradas) passeavam e frequentavam os lugares chiques da época como os cafés, os restaurantes, os hotéis e as lojas da moda. O ato de passear pelas ruas, avenidas e praças do comércio propiciou à população local, em especial à elite da borracha, uma nova experiência do viver em Belém, pois, além de manter-se em contato com as constantes novidades dos mercados europeu e americano, usufruem das transformações da paisagem urbana e das mudanças sociais ocorridas na cidade entre o final do século XIX até a primeira década do século XX:

Na área do comércio, mais precisamente nas proximidades do Largo das Mercês, as duas ruas João Alfredo e Santo Antonio se encontram e formam uma das principais vias de moda da cidade à época. Era ali que encontrávamos as principais lojas de roupas, confecções e objetos da moda, ou seja, caminhar por essas duas ruas era supor caminhar pelo que se queria fazer crer no comércio local que existia de luxo, de glamour e de chique dentre as novidades vindas da Europa, quase todas elas anunciadas pelos estabelecimentos nos periódicos da época. (SANTOS, 2018, p. 30-31).

Utilizamos neste texto o conceito nosso de publiCIDADE⁵¹ como referência ao estudo das cidades como fenômenos históricos, espaços urbanos e rurais, como signos de consumo e como processos midiáticos. Acrescentando ao estudo as publiCIDADES como produtoras de sentidos e de imagens que circulam pelos e nos espaços urbanos como locus de estudo dos processos socioculturais e políticos, suas representações midiáticas e interpretativas da e pela comunicação (SANTOS, 2018). Portanto a análise da peça publicitária, o anúncio dos Armazéns Leão da América é nosso ponto de pesquisa para percebemos o conjunto de representações que circulavam no espaço urbano da publiCIDADE de Belém na belle époque amazônica.

2. A PUBLI**CIDADE** *FIN DE SIÈCLE* DO ANÚNCIO DA LEÃO NA AMÉRICA

Como forma de exemplificar o uso da publicidade como fonte histórica de análise de uma época, recorreremos à análise publicitária do anúncio dos Armazéns Leão da América (Figura 21), publicado no jornal Diário de Notícias, em 27 de outubro de 1897. Na peça publicitária observamos a paisagem retratada que nos remete a uma

51 Conceito trabalhado na Tese defendida no doutorado em História na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP).

cena da vida moderna na publicidade de Belém do final do século XIX. Numa primeira análise, encontramos a imagem retratada de uma cena do cotidiano do homem cosmopolita. É importante notarmos que o conceito de publiCIDADE que propomos, também faz referência as mudanças ocorridas na imprensa/ jornalismo em conjunto com o processo de metropolização urbana da vida cotidiana nas modernas cidades *fin-de-siècle*.

Figura 20 - Anúncio Armazéns Leão da América

Grandes armazens do
O maior estabelecimento
do PARA
39, Rua de Santo Antonio n. 39

Leão da America
Onde se vende tudo barato!!
Rua de S. Antonio, 39. Para

GRANDE SORTIMENTO
 -- 85 --
 Secção de seda, de algodão em
 grãos, plumas
 e alta novidade!
 Mercadorias baratíssimas
 Brinquedos, livros, flores e estalagem
 Indicações para
 YERBÃO e CIGARETOS

ATELIER
 -- 86 --
 Vestidos e chapéus, bordado por
 mestres franceses
 SAIÃO MODERNO
 Grande variedade de sapatos
 franceses

GRANDE DEPOSITO
 -- 87 --
 Commoças para todos os tempos
 e crochetas
 Flores em todos os gostos para
 Alfaiates
ATELIER
 -- 88 --
 Alfaiates
 Faltas de lã, costuras, botões por
 medida
 SAIÃO MODERNO
 Grande variedade de sapatos
 franceses

Grande adega de vinhos finos e de Collares. -- Importante mercearia de generos de 1ª qualidade
 Indicações para quem precisa: tudo ao de outro Estado mediante remessa de dinheiro, ordem de pagamento ou artigos de primeira mão.
 Telephone n. 377 -- Proprietários: MOURISCA & DELFIM -- Endereço telegraphico -- MOURISCA.

Fonte: Jornal Diário de Notícias, publicado em 27 de outubro de 1897 (BIBLIOTECA PÚBLICA ARTHUR VIANNA, 2006-2009).

No anúncio estão presentes diversos recursos discursivos e imagéticos utilizados até hoje pela comunicação publicitária, como o reforço da eloquência do produto e/ou serviço: “o maior estabelecimento do Pará”, “onde se vende tudo barato”, “grandes armazéns”; “grande sortimento”; “grande depósito”; “grande adega de vinhos”. Temos a repetição incessante da palavra “grande”, como também do nome do estabelecimento comercial, cujo nome/marca aparece quatro vezes na arte do anúncio, uma no topo, ao lado da imagem do leão; uma, na

fachada da loja e, duas vezes, nas carroças da ilustração do reclame. Na fachada da loja, aparece, ainda, em destaque, a palavra “novidades”, uma assertiva bem ao gosto da publiCIDADE *fin-de-siècle*.

Podemos perceber toda a força imagética contida no nome da loja comercial: Armazéns Leão da América. Para Perez (2004), o nome é um designativo, um sinal, que prenuncia um caminho, dá uma ideia, da marca e seus significados e que, segundo a autora, nos leva, muitas vezes, a um entendimento prévio a respeito daquilo a que estamos nos referindo. Portanto, o anúncio publicitário analisado apresenta a figura do Leão que nos remete a toda a simbologia do referido “rei dos animais”, como imagem da nobreza, da imponência selvagem do “rei das selvas”, no caso da peça publicitária, à ilustração do Leão com a pata direita sobre um globo terrestre com destaque para o mapa das Américas, e que metaforicamente, podemos ler como o “Rei das Américas”. O que nos leva a pensar no comércio emergente na publiCIDADE de Belém como o “Rei das ruas e dos boulevards”.

Na peça publicitária em questão, a imagem geral do anúncio remete-nos à movimentação frenética em frente ao estabelecimento comercial (Armazéns Leão da América), mostrando típicas cenas do cotidiano do centro comercial com o ir e vir das carroças, das charretes e dos bondes de tração animal, bem como das pessoas transitando, passeando ou, simplesmente, olhando as vitrines das lojas nas ruas do comércio. Homens e mulheres vestidos com a última moda de Paris, eles de casaca e cartola e elas com seus longos vestidos de renda e tafetá, vestimentas confeccionadas nos alfaiates e nas costureiras, com os tecidos e moldes trazidos pelas embarcações vindas diretamente da Europa que atracavam diariamente no porto de Belém. “Toda essa efervescência urbana do comércio da cidade deu à fisionomia da Belém desse período um ar de modernidade bem ao estilo dos governantes da época, que sonhavam transformar a cidade em uma “Paris nos Trópicos”” (SANTOS, 2018, p. 33).

A partir da análise imagética do anúncio dos Armazéns Leão da América, é lúcido pensarmos no arquétipo do ser moderno jogado no frenesi das ruas, dos grandes boulevards da publiCIDADE de Belém da belle époque, como demonstrado na figura 1. As pessoas ilustradas na peça publicitária como “seres modernos” que vivem cotidianamente o ir e vir na publiCIDADE moderna e que precisam, acima de tudo, aprender a serem modernos, pois, para atravessar o caos, conforme afirma Berman (1986, p. 154), “ele precisa estar em sintonia, precisa adaptar-se aos movimentos do caos, precisa aprender não apenas a pôr-se a salvo dele, mas a estar sempre um passo adiante”. E mais adiante: “o homem moderno arquetípico, como o vemos aqui, é o pedestre lançado no turbilhão do tráfego da cidade moderna, um homem sozinho, lutando contra um aglomerado de massa e energia pesada, velozes e mortíferas”. (BERMAN, 1986, p. 154).

Desse modo, as pessoas que vivem na publiCIDADE de Belém, principalmente se quiserem ser o senhor das ruas, o dono da cidade, terão de aprender a dominar o caos urbano, terão de saber caminhar pelos novos labirintos da publiCIDADE moderna, e aprender velozmente a se acharem e se perderem na multidão frenética das ruas e adaptar-se às mudanças que estão acontecendo cotidianamente na paisagem urbana de Belém do final do século XIX e início do século XX.

A paisagem urbana da publiCIDADE de Belém no período da belle époque amazônica foi registrada em crônicas e livros por diversos viajantes, pesquisadores, escritores. (Pinto Barbosa no Almanak do Pará de 1890; Artur Caccavoni no Album descriptivo amazônico de 1899; Jacques Ourique no álbum O Estado do Pará na Exposição de 1908; Murilo Menezes em A Capital do El Dorado de 1954; Leandro Tocantins no livro Amazônia: natureza, homem e tempo de 1982; e Haroldo Maranhão na obra Pará, Capital: Belém- Memórias, pessoas, coisas e loisas da cidade em 2000). Portanto, essa mesma

paisagem representada no anúncio dos Armazéns Leão na América constrói uma cena cotidiana da vida moderna na qual os novos espaços públicos de sociabilidade da publiCIDADE passam a serem palcos da vida cotidiana em que transcorre a maioria dos acontecimentos diários das pessoas; acontecimentos que são transformados em espetáculo cotidianos pelos jornais e revistas da época. E essas notícias diárias culminam com o aparecimento de um novo personagem da vida moderna: o ser-consumidor, ou seja, as pessoas - mulheres e homens - que vivem, convivem, moram e sobrevivem no dia a dia nas publiCIDADES do mundo moderno.

A imagem publicitária retratada no anúncio (Figura 21), cuja ilustração é assinada pelo artista que a concebeu (FROSE, 1889), constrói uma imagem de um determinado ponto comercial da publiCIDADE de Belém. Uma imagem que retrata um olhar sobre a vida cotidiana com seus passantes, moradores, caminhanes dos espaços públicos. Segundo Benjamin (1989), a cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto. Ou seja, para o passante, vagar pelas ruas da cidade torna-se o mais novo e mais inexplorado dos labirintos, gerando uma torrente de informações, cujo efeito estimulante é inimaginável. É, portanto, nesse cenário urbano, que um prédio se associa a outro prédio, independentes das camadas de tempo às quais pertencem; e assim surge uma rua. E essa rua, independente do ano de sua construção, desemboca noutras ruas, fazendo surgir assim um bairro, que, ao lado de outros bairros que vão surgindo, tecem a fisionomia de uma cidade. Dessa forma, descobrir uma infinidade de possibilidades neste mesmo mundo no qual sempre se morou, viveu.

A publiCIDADE, desse modo, pode ser vista como uma tessitura de sonhos, ou seja, tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado. “As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que

as suas regras sejam obscuras, as duas coisas escondem uma outra”. (CALVINO, 1990, p. 44).

As metrópoles modernas com suas publiCIDADES a partir da abertura dos boulevards, vias públicas que cortam os espaços em todos os sentidos da paisagem urbana da cidade, obrigam as administrações públicas a instalar novos serviços (os esgotos, a iluminação a gás, a rede de transportes públicos com os ônibus/ bondes de tração animal e, posteriormente, bondes elétricos) assim como a incluir novos logradouros públicos (praças e parques). Assim, o movimento frenético das cidades e suas ruas, principalmente na área do comércio, como o da rua Santo Antônio (endereço dos Armazéns Leão da América), nos idos de 1897, é um bom exemplo dessa nova paisagem urbana *fin de siècle*, como a paisagem da publiCIDADE de Belém do Pará:

O resultado desse processo, que contava a seu favor com a crescente modernização, urbanização e internacionalização das sociedades tradicionais, era a transformação das capitais dessas sociedades em centros cosmopolitas, alimentados pela produção cultural e editorial das metrópoles europeias. (SEVCENKO, 2003, p. 101-102).

Percebemos que a imagem da Belém do final do século XIX e da primeira década do século XX representada no anúncio é uma publiCIDADE marcada por estes auspícios modernizadores que tomam conta das cidades europeias no período conhecido como belle époque e, ao mesmo tempo, traçam perfis de seus hábitos de consumo, marcados pelos novos modos de viver e pensar o cotidiano em uma metrópole amazônica moderna. Nesse contexto, segundo Follis (2004, p. 15), “as cidades assumiram redobrado valor como *locus* da atividade civilizatória, espaço privilegiado para usufruir o conforto material e contemplar as inovações introduzidas pela modernidade”. E mais, “as cidades precisavam renovar suas feições de modo a se mostrarem modernas, progressistas e civilizadas”. Segundo o autor,

“As cidades modernizadas constituíram então a maior expressão do progresso material e civilizatório de um período que se convencionou chamar de Belle Époque” (FOLLIS, 2004, p. 15).

A Belém da belle époque começa a ser bombardeada com as novidades tecnológicas como o telégrafo sem fio, o telefone, a bicicleta, o navio a vapor, o automóvel, o avião, o cinema; além das novidades artísticas como os teatros, balés, operetas, cafés-concertos, livrarias e da moda e da alta-costura tecem um retrato da publiCIDADE de uma Belém. Todo esse progresso e esses ares modernizadores são frutos do período do apogeu econômico advindo dos negócios da borracha (látex) e que se refletia na vida social, cultural e política da publiCIDADE de Belém. Assim era preciso ter todo um aparato modernizador para fazer de Belém a Paris nos Trópicos que precisava ser mostrado a todos e divulgado não só para os habitantes da região amazônica e para o Brasil, mas também para os públicos dos grandes centros mundiais.

Na Belém que crescia e se transformava, a imprensa constituía-se como espaço central da divulgação pública e comercial, pois era, principalmente, nas páginas das diversas publicações periódicas (jornais, revistas, álbuns comemorativos) que a atividade de publicidade e propaganda ganhavam visibilidade junto aos comerciantes e homens de negócio de Belém:

Os jornais, enquanto periódicos diários presentes na vida da cidade, além de uma importante fonte de informações e notícias para a sociedade local, eram também uma vitrine de negócios para os produtos e um balcão de negócios para os comerciantes locais. E, portanto, dentro desse contexto histórico é que encontramos diversos anúncios, muitos deles mais no estilo jornalísticos do que publicitário, informando aos seus leitores/ consumidores todas as novidades comerciais, industriais e de moda que apareciam na cidade. (SANTOS, 2018, p. 98).

Desse modo, as publiCIDADES pelo mundo a fora passam a ser como espelhos, principalmente na Europa, de um cenário de mudanças rumo ao progresso, através de espetaculares intervenções urbanísticas com o intuito de modernizar ou renovar a velha paisagem citadina. E, no caso específico da publiCIDADE de Belém, buscava-se realizar os desejos europeizados e os anseios progressistas da burguesia paraense no período da *belle époque* amazônica.

3. PENSAR E VIVER NA *BELLE ÉPOQUE* AMAZÔNICA

Como explicitado anteriormente, pensar e viver o cotidiano de Belém, em plena *belle époque* mais amazônica que europeia, foi fruto de um período de efervescência econômica, material (produtos) e tecnológica (novidades), proveniente da extração e comercialização da borracha (látex), produto comercial conhecido, então, como ouro negro e que marcou profundamente a publiCIDADE de Belém entre a metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Esse olhar nos proporcionou uma perspectiva histórica de “ver” Belém pela publiCIDADE, como se ela mesma fosse um anúncio a partir dos discursos construídos pela publicidade sobre a cidade, assim como de seus lugares e de seus espaços de convivência, na área do comércio local de Belém.

Historicamente, observamos que cotidianamente a publicidade é reconhecida como uma atividade econômica que tem entre as suas funções a de informar e persuadir às pessoas, os consumidores, sobre todas as mudanças no comércio (inauguração de estabelecimentos comerciais), e no âmbito governamental/político as modificações nos espaços urbanos públicos, por meio dos anúncios publicitários; ou seja, propagar todas as novidades e as mudanças presentes na vida cotidiana da publiCIDADE. Portanto, devemos levar em consideração que as mesmas fontes de pesquisa, no nosso caso um anúncio

publicitário, podem ser lidas diferentemente em cada época, por cada pesquisador, de acordo com os seus valores, suas preocupações, seus gostos, suas preferências:

Nem a imagem que pretendeu ser a mais fiel das cópias de uma realidade qualquer jamais o será, assim como acontece com qualquer interpretação historiográfica. Há sempre a arbitrariedade, a parcialidade e as escolhas do observador e do historiador, o que garante, sempre, olhares e versões diferentes sobre um mesmo objeto. (PAIVA, 2004, p. 55).

Nesta perspectiva toda análise histórica depende do contexto de sua reflexão, não como algo definitivo, acabado, absoluto, pelo simples motivo de que as versões históricas são filhas do tempo. Não é à toa que épocas diferentes podem ler a mesma imagem, inclusive a imagem do anúncio que analisamos neste contexto, de maneiras completamente diversas. E a escolha das imagens a serem utilizadas apresenta sempre a parcialidade, fruto das escolhas do pesquisador, o que pode gerar visões diferenciadas e olhares particulares sobre uma mesma imagem/objeto. Isso porque, segundo Paiva (2004, p. 54), “fontes e versões carregam em si temporalidades distintas, porque são construídas e reconstruídas a cada época”. E em outro trecho: “a imagem, bela, simulacro da realidade, não é a realidade histórica em si, mas traz porções dela, traços, aspectos, símbolos, representações, dimensões ocultas, perspectivas, induções, códigos, cores e formas nelas cultivadas”. (PAIVA, 2004, p. 19).

Portanto, apoiados nas palavras de Lefebvre (2001, p. 62), apresentamos uma proposta de uma definição de publiCIDADE “como sendo projeção da sociedade sobre um local” (no nosso caso, o comércio de Belém), isto é, “não apenas sobre o lugar sensível como também sobre o plano específico, percebido e concebido pelo pensamento, que determina a cidade e o urbano”. (LEFEBVRE, 2001: 97). Daí

a utilização de imagens citadinas que nos remetem aos lugares que compõem os espaços urbanos, lugares que representam e tem uma ligação direta com o “modo de viver” na publiCIDADE.

Por fim, não devemos nos esquecer que as representações (signos/ imagens) fazem parte do real, do cotidiano e da história vivida. Assim, a recepção que estes signos terão em cada época e em cada sociedade nos quais estiverem inseridos e, portanto, a maneira pela qual serão utilizadas historicamente devem ser levadas em conta no corpus do estudo imagético das peças publicitárias escolhidas e analisadas. Nosso corpus de análise, o anúncio dos Armazéns Leão da América nos remeteu a uma leitura dos signos (imagens e textos), enfim, das representações observadas levando-se em consideração o contexto histórico no qual as representações (signos: imagens e textos) foram produzidas:

As imagens usadas em publicidade podem auxiliar historiadores do futuro a reconstituir elementos perdidos de cultura material do século 20, de automóveis a vidros de perfume, mas no presente, seja como for, elas são mais úteis como fontes para o estudo de atitudes passadas em relação a mercadorias. (BUKER, 2004, p. 115).

Desse modo, ao analisarmos publicitariamente a publiCIDADE no anúncio dos Armazéns Leão da América, publicado no jornal *Diário de Notícias* na cidade de Belém em 1897, e dessa forma pensar no simbolismo das imagens representadas pelo modo de viver cotidianamente em uma cidade na Amazonia, no período conhecido como belle époque, final do século XIX. Os grandes armazéns e magazines, em razão do enriquecimento provenientes dos negócios da extração e venda da borracha (látex) na região, simbolizam o sonho de transformar a capital Belém em uma metrópole europeizada em plena floresta amazônica. Assim, para compreendermos melhor o

espírito dos tempos (épocas/eras) precisamos perceber as mudanças e as permanências no contexto da história no que concerne aos valores, ideias, conhecimentos, gostos e mentalidade de época, bem como das narrativas das publiCIDADES enunciadas nesses mesmos tempos.

REFERÊNCIAS E FONTES

1.1. Fontes

Diário de Notícias (1880-1898)

1.2. Livros

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar** – a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BUKER, Peter. **Testemunha Ocular**: história e imagem. Bauru, SP: Edusc, 2004.

CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

OURIQUE, Jacques. **O Estado do Pará na Exposição de 1908**. Rio de Janeiro: Leuzinger, 1908.

PAIVA, Eduardo França. **História & imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PEREZ, Clotilde. **Signos da marca**: expressividade e sensorialidade. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

SANTOS, Luiz LZ Cezar S. dos. **publiCIDADE na Belém da belle époque entre os anos de 1870-1912**. 1 ed. Curitiba: Appris, 2018.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NARRATIVAS, SUJEITOS E VOZES

O silêncio conta a história de uma professora surda: a literatura como instrumento de questionamento e enunciação de trabalho intelectual

Carla Georgia Travassos Teixeira Pinto
Katia Regina de Souza da Silva

I. REVISITANDO A MEMÓRIA

A primeira vez que ela desenrodilhou os enovelados de suas lembranças, examinando minuciosamente o momento em que a educação inclusiva entrou em sua vida, foi em 2016 quando recebeu em sua sala de aula, que é o espaço de sala de leitura da Escola Municipal de Ensino Fundamental Gabriel Lage da Silva, em meio a alunos ouvintes, seis alunos surdos.

Nesse momento, em que julgou ter encontrado o fio da meada de suas memórias sobre o encontro com a surdez, perverso silêncio, recordou-se de que, em meados dos anos 70, descobriram, sua mãe e ela, que a menina era deficiente auditiva, na época ainda buscando forças para vencer a falta de seu pai que havia falecido em setembro 1977. Mudaram-se para a casa dos seus avós maternos, já que seu pai era o mantenedor da família e não estava mais entre eles. Dessa forma, na construção deste texto, buscou-se priorizar a análise do discurso segundo Amossy (2008, p. 9), que afirma:

Todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si. Para tanto, não é necessário que o locutor faça seu autorretrato, detalhe suas qualidades nem mesmo que fale explicitamente de si. Seu estilo, suas competências linguísticas e enciclopédicas, suas crenças implícitas são suficientes para construir uma representação de sua pessoa.

Assim, a enunciação ao desenrolar-se nessa narrativa constrói progressivamente seus dispositivos de fala, que segue dando lugar a representatividade, porque ao narrar a professora aciona discursos que permeiam questões coexistentes que representam uma parcela da sociedade.

A professora Carla, personagem principal dessa narrativa, recorre às suas memórias para falar de personagens reais que contribuíram significativamente em sua vida. Inicia sua saga falando de seu pai, um português falador, sempre muito trabalhador ao qual não lhe era dado o costume e demonstrações de carinho, mas segundo a professora, em família, vivenciaram inúmeros momentos de ternura construídos pelas suas narrativas, melhor dizendo por suas histórias contadas. Dessa forma, ela, a professora, teve a oportunidade de ter um pouco de contato com a cultura portuguesa, lhe possibilitando reflexões sobre culturas. Seu pai lhe transmitira ensinamento que nortearam conduta moral, alimentando-a com exemplos de bravura, coragem e dignidade.

Talvez por ter sido única filha mulher, ficou mais próxima dele singularizando sua memória, neste período, como sendo o primeiro encontro com as narrativas. Benedito Nunes (1995, p. 27), ressalta que a narrativa possui três planos:

O da história, do ponto de vista do conteúdo, o do discurso, do ponto de vista da forma de expressão, e o da narração, do ponto de vista do ato de narrar. É, sem dúvida, no plano da história que o tempo na obra literária é outro que não o real.

Seu pai, foi um bravo homem que aos 14 anos de idade foi colocado em um navio na Europa para fugir do terror que o mundo se encontrava naquele momento, a 2ª Guerra Mundial, munido com duas sacolas de pano feitas pela sua avó paterna, as quais tinham quatro bisnagas de pão e outra com sete peças de roupas. Seu pai chegou ao Brasil mais precisamente no Ver-O-Peso, um adolescente sozinho. E a partir de longas conversas com seu herói, pôde ir unindo muitas histórias aos retalhos das suas histórias e assim ela foi recriando a sua própria história e por que não dizer suas memórias.

Maurice Halbwachs (2006), ressalta que as lembranças se elevam, através do jogo invisível de forças psicológicas inconscientes, enfatiza-se que a ação que se reverbera no ato de lembrar, são formados por fatores externos a nós. Neste contexto o meio social ocorre como ato involuntário. Aproveitaríamos, neste sentido, vários estados, aos quais o autor identifica como intuições sensíveis, no momento em que muitas correntes sociais se cruzam e se chocam em nossa consciência.

As lembranças encontram-se espalhadas alheias à nossa vontade, dispersas em vários ambientes os quais transitamos e representam as forças que as tornam vivas. Halbwachs (2006, p. 39), afirma que:

Não basta reconstruir a imagem de um acontecimento passado, pedaço por pedaço, para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstituição funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também nos dos outros, porque estão sempre passando para aqueles e vice-versa, o que será possível se somente tiverem feito e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo.

Assim, quando entraram em sua sala, “sala de leitura” aqueles seis sujeitos surdos, foi como se um clarão acendesse à sua memória e se transportou aos anos setenta, quando ainda era criança, recordando

as inúmeras reincidências de complicações em seu ouvido, ora no esquerdo, ora no direito e por vezes em ambos.

Era certo a rotina, quando seu pai todas as manhãs saía ara o trabalho quando Carla ainda dormia e no retorno para o almoço a notícia dada “a Carla está com dor no ouvido”. Eis que este bravo homem se aproximava de seu leito e perguntava: está doendo muito?” Ela respondia, as vezes entre lágrimas, “está doendo muito papai”. Sua mãe conta que desde seu nascimento já chegou ao mundo com complicações em seu ouvido.

Aquele homem alto, branco, magro e calvo, falava com muita brandura: “vai passar, eu vou levar você ao médico”. Então a pequena Carla olhava para ele e seu coração se acalmava, sabia que seu super-herói havia chegado e ia lhe salvar, percebia isso quando seus solhares se entrecruzavam, e algo que não sabia dizer... ou pelo menos não soube durante algum tempo, acontecia, o amor fraterno.

Desse modo, desde o início de sua história sempre existiu a presença marcante de complicações no ouvido e de frases que sua mãe e avó materna proferiam “a Carla é mau ouvida, a Carla tem o gênio ruim, a gente chama e ela não responde”. Dessa forma, essas palavras compuseram suas memórias que se relaciona à sua história, memórias estas que a cada dia admitem dobras “Essa memória não ocupa posição de prestígio em relação ao presente, ficando, portanto, esquecida até que desapareça ou até que seja lembrada e restaurada” Deleuze (1988, *apud*, PEREIRA; SILVA; AMIN; NUNES, 2019), e assim essas frases adormeceram como as areias que ficam ao fundo do baú, mas que também testemunha sua história.

No final da década de setenta, seu pai faleceu, quando ela tinha apenas seis anos de idade, viveu um grande dilema, estudava em um grande colégio em Belém- PA. A notícia da morte de seu pai chegou ao conhecimento daquela que era sua “professora”. Não se sabe ao certo a razão, mas aquela professora a tirou do seu lugar e costume

na sala de aula, o qual seu pai, que sempre foi atendido em seus pedidos naquela escola, solicitou que ocupasse a cadeira da frente. No entanto, com a morte dele, a respectiva educadora trocou-a de lugar, e a pequena Carla passou da primeira à última carteira da fila, com a seguinte frase “você é uma menina mau educada, a gente fala e você não responde”. Coincidentemente esta foi a frase que mais ouvia em sua infância.

Um dia, precisou ir ao banheiro e ao solicitar a permissão da respectiva educadora, eis que recebeu um não como resposta, acrescido da frase: “agora tu sabes falar, quando te chamo finges que não ouves”. Voltou para o seu cantinho no fim da sala, contudo, sabemos que o corpo humano é repleto de necessidades fisiológicas e não conseguiu segurar por mais tempo, aquela vontade de ir ao banheiro. Era apenas uma criança e infelizmente quando o odor se espalhou pela sala de aula, aquela professora chamou a inspetora para levá-la ao banheiro e assim prosseguir com a devida higiene.

Neste espaço de tempo, é chegada a hora do término da aula, sua mãe veio lhe buscar e não a encontrou em sala de aula, questionou a respectiva professora, que explicou o ocorrido reiterando a seguinte frase: “a Carla não fala, por isso eu não pensei que estivesse tão apertada”. Prosseguindo, a senhora inspetora a entregou a sua mãe e bastante aturdida pegou-a pelo braço e falou: Por que tu fazes isto, você não responde quando te chamamos? Respondeu a pequena Carla: “Eu não ouço”.

Por um momento se estabeleceu um silêncio inaudível. Sua mãe olhou sério e perguntou: você está falando a verdade?”. Respondeu: “Eu não ouço direito quando as pessoas falam comigo”.

Então, sua mãe segurou em suas mãos e naquele momento assumiu a história dela e começou fazer parte ativa nesta narrativa. E neste prólogo remissivo que a partir da definição de Benedito Nunes “remissivo, porque se refere ao que sucedera antes, e antecipatório

porque o que anuncia que isso vai ser contado” (1995, p. 29), verifica-se, portanto, que o tempo do discurso prevalece sobre o tempo da história e entendemos que a ordem não é regamente cronológica e que estas seguirão paralelas, manifestando-se por uma singular inversão.

Entre médicos, exames é chegado o momento de entender, podemos dizer até esclarecer, a perpétua desatenção, que por reiteradas vezes foi considerada por muitos como falta de educação. O seu laudo conclui sendo surdez severa no ouvido direito e surdez moderada no ouvido esquerdo.

Pode-se afirmar que sua infância é algo muito vivo em sua memória, entendemos que seja pela dor insuportável da ausência de seu grande herói aqui na terra.

Na tessitura dessa narrativa a “frequência” que segundo Benedito Nunes (1995, p. 36) caracteriza a temporalidade “para “Genette ([197-], p. 113- 114) é a capacidade do discurso de ‘reproduzir’ os acontecimentos recorrentes”. Descrever a guerra contra o silêncio representa uma luta corpórea travada diariamente contra a famosa normalidade. Três cirurgias e nenhum sucesso, não podendo mais mudar o destino e sem recursos financeiros para qualquer tipo de aparelho auditivo, sua mãe lhe ensinou ser forte, não desistir e acima de tudo não demonstrar a ninguém a sua deficiência. Pois, tinha receio da tão famosa e perversa discriminação.

2. SILÊNCIO: O FAZER E O REFAZER

Na década de 90 conseguiu concluir o chamado segundo grau na Escola Estadual Paes de Carvalho, sempre sentada na primeira cadeira bem próximo dos professores, só assim para poder compreender a beleza e o encantamento que o conhecimento desperta no homem.

Aprendeu muito no silêncio, o que não compreendia foi buscar nos livros, o receio assombrava seus pensamentos na certeza da

descoberta da sua deficiência a consequente exclusão. Momentos que ficaram guardados em sua memória e fizeram crescer o desejo de ser professora e, para isso, não poderia permitir que qualquer obstáculo impedisse o meu sonho, precisava estudar, para poder encantar os seus alunos com a suave melodia do desabrochar do conhecimento em cada ser. O desejo dela era desenhar o sublime elo entre o lúdico e o racional.

Sendo assim, buscou o curso de Licenciatura em Pedagogia (de 1992 a 1996) e ali reafirmou meu desejo, foram anos de estudos, aprendizados e muita paixão, além da certeza que estava onde realmente desejava estar.

Em 1996, foi aprovada e nomeada em concurso público da P.M.B, momento o qual tornou-se divisor de águas em sua vida. Assumiu a coordenação pedagógica de uma grande escola municipal, teve a responsabilidade de auxiliar e conduzir o processo de aprendizagem de grande número de discentes, somada a isso a parceria com o corpo docente.

Porém, sentia que faltava algo, não estava completa e questionava o que estaria faltando? Um belo dia do mês de julho do ano 2010, sonhou que era professora de literatura, contou a sua prima que retrucou dizendo: “Carla faz o vestibular para letras, você possui alma de professora”. Aquelas palavras foram fundamentais para ela. No ano de 2011 foi aprovada para o curso de letras na Escola de Ensino Superior Madre Celeste, e mergulhou no mundo da narrativa, literatura e outros.

A partir desta experiência, ela reviveu o gosto pela literatura e foi mais longe ao acionar suas memórias dobradas, desenrolando-as e trazendo para o presente as narrativas da infância em Portugal, contada por seu pai, o seu herói. Seu pai era, na verdade, um exímio contador, pois suas narrativas eram versadas em lutas heroicas, repletas de cores e sons, e, dessa maneira, mergulhou em suas lembranças que

lhe trouxera as doces palavras que seu pai dizia todas as vezes que a olhava: Está doendo? Mas vai passar!

O prazer ressurgido, despertou o desejo de comunicar-se com as pessoas, a partir das narrativas, singularizar possibilidades múltiplas de sonhos, transportar os discentes a revisitar lugares da memória e de suas emoções.

Em seu caminhar foi construindo seu “eu” como professora, descobriu que era necessário ouvir muito, mas aprendeu também que era necessário deixar-se conduzir e revisitar lugares da memória e de suas emoções.

Estudou e aprendeu que o contar histórias permite que entremos em um novo mundo, cheio de magia e descobertas, e que nesse mundo nos transformamos em heróis, princesas, lutamos contra os dragões e sempre vencemos o mal. Pois, como nos chama atenção Benedito Nunes “Independente dos marcos cronológicos, o eixo do tempo linguístico, que atravessa o discurso, garante a mobilidade do tempo interno”. (NUNES, 1995, p.43). Desta forma, o ato de ler, contar histórias permite revisitar inúmeros lugares, imagens, memórias, reencontrar cores, cheiros, sentimentos e sensações adormecidos em nosso subconsciente.

Sempre acreditou que ensinar pela experiência representa contribuição que se reverbera pela utilização dos sentimentos e vivências a partir da observação do mundo e das pessoas, a fim de conduzir a verdade das histórias, traspassado pela sua experiência para o seu aluno.

Diante deste fato Benedito Nunes (1995, p. 75) explica magistralmente que:

Seria errôneo entender a leitura, o ato de ler, como uma travessia puramente linear do texto. O percurso nas palavras, de linha a linha, não se limita a reproduzir, aditivamente, o enunciado das frases, dispostas em sequência. De frase a frase se opera uma síntese memorial, que retém os significados

anteriores, e que, com base neles, propende aos seguintes. Uma reserva de “experiência conteudista e estilística” vai se acumulando à medida que se exerce, em cada nova frase, o mecanismo da experiência linguística.

Sendo assim, narrar histórias auxiliam na ampliação da coletânea de imagens internas do ser humano. Então, naquele ambiente de leitura, a pequena professora pensou grande e começou a desenvolver com os seus alunos as experiências vividas nas e pelas histórias, contos, fábulas, para quem sabe, um dia ou talvez não, estas experiências seguissem com eles auxiliando-os de alguma forma em suas vidas.

3. SALA DE LEITURA LUGAR DE INCLUSÃO

A audição desempenha papel primordial no processo de desenvolvimento da linguagem, por conseguinte, o discente surdo possui atraso de aquisição e desenvolvimento de fala e linguagem oral.

Quanto maior o grau de perda auditiva, maiores poderão ser os prejuízos para a aquisição da linguagem oral e do processo de aprendizagem. Importante avaliar dentro de um contexto maior o grau de perda auditiva, a idade que foi feito o diagnóstico e analisar o contexto familiar e social em que o sujeito está incluído e como se sucede o seu processo educacional.

Importante ressaltar, que há maior dificuldade para o discente surdo tomar posse da linguagem escrita. Desta forma, enfatiza Buffa (2002), que os sujeitos surdos possuem maior defasagem linguística no contexto da Língua Portuguesa (escrita), em razão de sua perda auditiva, interferindo em todos os níveis: fonológico, semântico, morfossintático e pragmático. Soma-se a isso algumas dificuldades que os discentes surdos encontram no processo de aprendizagem da linguagem escrita: A difícil tarefa de exprimir por escrito em Língua

Portuguesa está descrita à dificuldade de compreensão dos textos lidos (conteúdo semântico).

Alguns teóricos como Ruegg, Stefani e Cárnio (1999), afirmam que a maioria dos discentes surdos apresentam impedimentos para a compreensão do texto escrito tendo como razão principal a ausência de domínio da linguagem oral, são impedidos da experimentação linguística apropriada durante o período de desenvolvimento da linguagem.

Refletir o mundo e a maneira como inventamos os espaços e a comunicação de modo a incluir todos os seres humanos, é o convite que nos faz a Convenção sobre os Direitos das pessoas com deficiência da ONU, que consolida a acessibilidade como princípio e direito humano fundamentais. Neste sentido, reconhecer a acessibilidade como conteúdo é forma de garantia de seus demais direitos humanos universais.

Sendo assim, o ato de ensinar não deve ser restrito em nenhum segmento, mas reconhecido em seu contexto e suas condições, almejando extinguir e não criar obstáculos. Consideramos oportuno, portanto, falar que a educação dos surdos não fracassou, mas persiste na luta árdua para alcançar resultados memoráveis e que se confrontam com resultados previstos por mecanismos e relações de poderes e de saberes atuais.

A luz dos princípios teóricos acerca da inclusão e sendo a professora Carla, deficiente auditiva parcial, sentiu na pele as dificuldades que o surdo possui para adquirir o domínio da leitura e escrita.

Importante ressaltar que em sua infância teve o privilégio de ter a melhor alfabetizadora que poderia ter tido, sua mãe, esta não desistiu dela em nenhum momento, lhe ensinou a lutar não permitindo que a deficiência a colocasse no plano inferior em relação aos ditos “normais” ouvintes. Instrumentalizou sua personalidade para esconder do mundo exterior a sua deficiência auditiva.

Dessa maneira, quando recebeu aqueles seis alunos surdos, em meio aos alunos ouvintes, pensou que não poderia e nem queria apenas recebê-los em sua sala de aula, mas queria ir além, desenvolver um trabalho com eles, assim como fazer parte de suas vidas, significando o ensino e aprendizagem da mesma forma como foi com os alunos ouvintes, contando histórias e mergulhando em mundos diversos.

Sua primeira atitude foi pesquisar bibliografias infantis traduzidas para Língua Brasileira de Sinais (libras), para sua surpresa encontrou um restrito número, o que já configura um problema a exigir reflexão por parte das editoras.

Escolheu o livro “*Os Ecopiratas: uma aventura em Fernando de Noronha*”, autor: Berto Junqueira, da Editora Planeta, 2011. O qual conta uma história de dois primos que não se suportavam e vão passar férias em Fernando de Noronha. O menino não gosta da prima porque ela é surda. A menina oferece um livreto com sinais de libras. Ao final da história de mistério em Fernando de Noronha, será esse alfabeto que vai salvar o menino num submarino que está afundando. Abordou também questão ambiental, na turma por meio da leitura do “*Os Ecopiratas*”.

Para o desenvolvimento do trabalho, foi realizado a interação mediada pela respectiva obra utilizando a Língua Brasileira de Sinais (libras) e a leitura oral, foi usado também auxílio da exposição em transparência e sequencialmente a dramatização que contou com o uso de materiais concretos para a caracterização dos personagens. Alunos surdos e ouvintes escolheram personagens e utilizaram materiais concretos para caracterização, e então, o respectivo texto foi interpretado e vivenciado de maneira prática por cada participante. O objetivo central era fazer com que os alunos ouvintes e surdos pudessem desfrutar de maneira concreta o texto proposto.

A professora formulou um questionário, com perguntas objetivas e interpretativas relacionadas ao texto supracitado. As perguntas

objetivas, as quais precisariam marcar apenas “C” ou “E”, teve resultado expressivo de acertos. Na categoria interpretativa foi solicitado que os alunos formulassem respostas.

Evidenciou-se, dessa forma, como retorno de seu trabalho, principalmente dos alunos surdos, a formulação de frases com palavras (substantivos e verbos) que indicaria a compreensão do texto, todavia, por causa da deficiência auditiva, a estrutura de suas frases possuíam alguns desvios sintáticos e gramaticais. O que nos levou a certeza de que a utilização da Língua Brasileira de Sinais (libras) associada com a dramatização formam um excelente par para aprimorar a compreensão de textos tanto para discentes surdos como para ouvintes.

4. CONCLUSÃO

A luz dos fatos narrados percebemos a importância de acreditar no potencial do sujeito surdo, rompendo com conceitos de que a surdez interfere no processo cognitivo, o que não é verdade. Precisamos urgentemente, romper como esse paradigma hegemônico de normalidade. É necessário possibilitar o desenvolvimento da autonomia e independência destes, para que compreendam o significado de sua existência e para que ouçam a voz que emana de dentro da sua alma a fim de que possam encontrar seus pares e viver uma vida plena.

Precisamos olhar a escola para além do espaço físico e da educação formal, englobando um debate que envolve as relações com os diversos agentes da sociedade para a realização dos saberes.

O fundamento da comunicação é o diálogo que nem sempre ocorre de maneira pacífica, mas que por meio da “experiência do conviver” liberta os homens das relações de produção do saber.

É necessário que se compreenda que a deficiência não foi um obstáculo para a professora, objeto desse artigo, que seguiu a vida lutando contra diversos tipos de preconceitos, sem precisar esconder

sua deficiência. A memória é algo vivo na realidade dela que comparada a uma borboleta ganhou asas e voou redescobrimdo e fazendo a diferença na vida de seus alunos.

Diante do exposto, ratificamos aqui nossa luta pela inclusão, dito pela professora em momento de reflexão “Enquanto tiver um sopro de vida a sair dos meus pulmões e passar pelo meu coração lutarei pela inclusão”. Iremos atrás de ouvidos generosos dispostos a ouvir e reconhecer a importância que possui a educação na vida daqueles que não conseguem ouvir o cântico dos pássaros e a melodia de sons das gotas da chuva caindo no chão.

Sua gratidão, não poderia ficar de fora desse desfecho assim: *Re-tribuo com toda a gratidão do coração a oportunidade oferecida pela vida a cada nascer do sol contando histórias, pois acredito que estas libertam, criam asas e nos melhora como pessoas, nos tornando mais humanas, acreditando no espetáculo partilhado por meio da palavra. Quando narro histórias, olho para os meus alunos e percebo o quão bela é a vida.*

O que a pequena grande professora Carla quis dizer é que narrar histórias não se resume apenas em proferir palavras bonitas, contar histórias é ter ciência do valor do outro, é partilhar, é comunhão e, acima de tudo, é um encontro de almas.

Portanto, a prática de contar história reflete o acreditar no potencial da literatura e das crianças e, definitivamente, crer que existe sempre uma nova chance, uma nova oportunidade e a esperança de que tudo pode ser diferente, basta acreditarmos. Em todo esse processo é relevante ressaltar que necessitamos proporcionar diversas possibilidades para esses discentes, que carregam sobre si o julgo de incapazes, mas que nesta narrativa revelaram ser sujeitos letrados, reflexivos, criativos e ativos. Pretendemos prosseguir com nossas histórias sinalizando para novas formas de aprendizagens.

REFERÊNCIAS

AMOSSY, Ruth. **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. 1. Ed., 1ª reimpressão- São Paulo: Contexto, 2008.

BUFFA, Maria José M. B. **A inclusão da criança deficiente auditiva no ensino regular: uma visão do professor de classe comum**. 2002. Dissertação (Mestrado em Ciências). Hospital de Reabilitação de Anomalias Craniofaciais, Universidade de São Paulo. Bauru, 2002.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Trad. Beatriz Sideau. São Paulo. Centauro, 2006.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2. São Paulo. Ed. Ática, 1995.

PEREIRA, Carla; SILVA, Kátia; AMIN, Vanda; NUNES, Paulo. Belém e a Academia do Peixe Frito: fisiognomias em Bruno de Menezes e Dalcídio Jurandir. **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi**. Cienc. Hum., Belém, v. 14, n. 3, p. 1025-1043, set.- dez. 2019.

RUEGG, Danielle; STEFANI, Fabiana Miron; CÁRNIO, Maria Sílvia. Compreensão da leitura através de interpretação oral e/ou sinalizada de surdos inseridos no contexto de educação especial. **Pró-Fono: Revista de Atualização Científica**, Carapicuíba, v.11, n.2, p. 31-37, 1999.

As trocas comunicativas testemunhais da dor: uma experiência narrativa da memória

Ana Paula de Mesquita Azevedo

I. MEMÓRIA E NARRATIVA

O presente trabalho visa analisar as narrativas de testemunho como trocas comunicativas do Movimento Pela Vida (Movida). Atendendo a questão de como é feita essa troca comunicativa com as integrantes do grupo Movida a partir da narrativa do testemunho.

Assim, foi necessário identificar como essa narrativa do testemunho está presente no grupo Movida, bem como, analisar como esse testemunho acontece no processo comunicativo do grupo entre as integrantes e as pessoas que não frequentam o grupo. Perceber que essa narrativa do testemunho é uma forma de divulgação da violência, lembrança e da dor devido a perda de seu ente querido. Contudo, buscamos em Ricoeur (2008) e (2007) o nosso aporte teórico para a compreensão da hermenêutica do testemunho e como essas experiências vivenciadas pelas integrantes podem ser percebidas em suas narrativas testemunhais. Buscamos em Motta (2012) a compreensão sobre narrativas nas relações do dia a dia do grupo Movimento Pela Vida.

Este trabalho é parte da dissertação⁵² que pesquisou as trocas comunicativas a partir de uma perspectiva fenomenológica com o objetivo de entender como a violência tipificou-se nos indivíduos e nas relações vividas das integrantes do Movimento Pela Vida⁵³.

Dessa forma, o testemunho é lembrança, é memória. É o tempo sustentado na linguagem. Sobre as aporias do ser e do não ser do tempo, Ricoeur (2010) explica que o tempo não tem de ser “porque o futuro ainda não é, porque o passado já não é e o presente não permanece” (Ricoeur, 2010, p. 17). Desse modo, é no uso da linguagem que o tempo se sustenta. “quando dele falamos, compreendemos o que dizemos; compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam” (Idem, 2010, p. 17).

É por intermédio da memória que o passado e o futuro se encontram no presente. Desse modo, para Ricoeur a narração são experiências vividas fixadas durante o tempo, e que em algum momento vem à tona. “Narração, diremos, implica memória, [...]. Porém, o que é lembrar? É ter uma imagem do passado. Como isso é possível? Porque essa imagem é um vestígio deixado pelos acontecimentos que permanece fixado na mente” (RICOEUR, 2010, p. 22).

A narração observada no grupo Movimento Pela vida, é permeada pela memória, pois essas mulheres, em suas manifestações em locais públicos, além de lutarem pela impunidade e justiça, lutam para que a história de seus entes queridos vítimas de violência não sejam esquecidas. A memória do ente querido é a memória da violência sofrida por esse ente querido. As duas têm objetivos distintos, a primeira da lembrança e a segunda de não esquecer a injustiça.

52 Dissertação “TROCAS COMUNICATIVAS SOBRE A VIOLÊNCIA: Experiências intersubjetivas do Movimento pela Vida” defendida em março de 2018

53 Alguns resultados nos trouxeram a este trabalho, como o estudo da hermenêutica do testemunho defendido por Ricoeur (2008). Durante nossa pesquisa de campo, foi possível observar a necessidade das integrantes em ser ouvida e vista. A dor por elas relatada não faria sentido se ficassem guardadas. A memória dos entes queridos deveria torna-se pública e jamais esquecida. Nesse processo de pesquisa, o estudo sobre o testemunho tornou-se necessário para entender as experiências da dor e da violência nas integrantes do Movida.

É nesse contexto que este trabalho se centra. De entender a partir do estudo das narrativas do testemunho as trocas comunicativas das integrantes do Movimento pela vida a partir das suas narrativas da dor e violência. Entender que suas manifestações em locais públicos tem por objetivo, também, lembrar os casos de violência, e, ser o testemunho da dor.

2. O MOVIMENTO PELA VIDA

O Movida é uma organização não governamental que tem por objetivo acompanhar os casos de violência que são registrados na justiça pelas integrantes do movimento. Embora o Movida tenha iniciado em 2005, com a luta de Iranilde Russo (presidente do Movida), ano em que o filho Gustavo Russo foi assassinado por policiais durante uma perseguição a assaltantes, o instituto Movida foi legalmente criado em 2010.

As integrantes reúnem-se uma vez por mês na praça da República, em Belém do Pará para discutir assuntos diversos, seja para discutir sobre o andamento dos casos na justiça ou sobre assuntos do cotidiano, da vida familiar. A ideia, também, é interagir umas com as outras e compartilhar amizade e afeto. Esse encontro se configura como importante espaço de reforço de luta, com objetivo de ‘lembrar’ as perdas e cobrar ações mais efetivas contra a violência.

Na praça as integrantes do Movida apresentam-se em círculos, vestidas com camisetas da imagem do ente querido, estendendo em volta os banners com as narrativas sobre as vítimas de violência.

3. AS TROCAS COMUNICATIVAS NARRADAS

Quando narramos algo, narramos com a intenção de que alguém nos escute e preste atenção no que temos a narrar. Motta

(2012) diz que estudar as narrativas é compreender o sentido da vida e interpretar as ações dos indivíduos e suas relações sociais no mundo da vida. “Estudá-las é refletir sobre o significado da experiência humana e sobre o que as narrativas realizam enquanto atos de fala” (MOTTA, 2012, p. 23).

As narrativas nos permitem uma interação com outro. O nosso dia a dia se torna uma narrativa pessoal, individual. Estamos sempre contando histórias de nós para os outros. Contamos nossas experiências e testemunhos de nossa dor ou sonhos. Vivemos em uma narrativa e somos a própria narrativa. Como nos diz Sá Martino (2016, p. 42), as narrativas são um encontro com outro:

[...] as histórias que contamos são um dos principais fatores na formação dos vínculos entre pessoas e, por conta disso, fundamentais na origem de comunidades e sociedades. O ato de contar uma história, para além de qualquer consideração como simples relato, está ligado a uma considerável série de fatores, das questões de estilo aos problemas de texto, dos pontos de vista narrativos às visões de mundo presentes em qualquer narrativa. Mais do que isso, o ato de contar histórias está ligado, em boa parte dos casos, a um sentido de compartilhar algo com outras pessoas; histórias são contadas para o outro; mesmo quando a narrativa é feita para si mesmo, no sentido de um solilóquio, os fatos narrados e o modo de narrar se interpelam em termos da recordação do que outros contaram. O ato narrativo, o momento de contar uma história, parece ser um momento privilegiado para se pensar e entender o ato comunicacional como uma forma de encontro com o outro.

As integrantes do Movimento pela Vida (Movida) têm como hábito e estratégia narrar suas dores. Marcadamente, a dor da perda. Na pesquisa de observação que foi realizada durante o período um ano e quatro meses (maio de 2016 à setembro 2017) em visitas

ao grupo, que se reúne na praça da República uma vez ao mês, constatou-se a dor dessas pessoas que tiveram a experiência com a violência, relatada nas narrativas presentes nos banners e nas falas dos integrantes em reunião na Praça da República. As suas histórias de sofrimento, dor e perda são escutadas por outros integrantes do movimento. Quando as pessoas querem integrar o grupo, elas narram suas histórias. Além das dores, narra-se também o andamento dos processos; o que fizeram, como estão acompanhando, quais os resultados desse processo, quem são os juízes, promotores, delegados, entre outras autoridades envolvidas, etc.

As narrativas no Movida unem as integrantes pelo fato de terem vivido as mesmas experiências, por saberem que existe um outro igual a “mim” e pelo movimento de solidariedade, porque supõem que serão entendidas e compreendidas. Conforme afirma Motta (2012, p. 24): “Nossas narrativas nos instituem e constituem. Por isso, os psicanalistas, no divã, nos solicitam sempre contar a eles estórias de nossas vidas”. Compartilhar, interagir com e pelas histórias é terapia, aproxima e faz bem. Motta diz que as narrativas revelam, também, nossos estados intencionais e o que pretendemos ser, “os scripts que projetamos para nós mesmo”.

Esse script pessoal poderá influenciar nas relações e na vida humana. Principalmente, porque são acumuladas tantas experiências agradáveis e desagradáveis que conceitos são construídos a partir desse script pessoal. “A compreensão da ação humana, concluem os psicólogos culturais, só pode proceder através de razões narrativas (scripts programados)” (Idem, 2012 p. 25).

É nessa linha de pensamento que Motta (2012) defende que as narrativas são mais presentes nas práxis da interação social do que na aquisição da linguagem. Para narrar, existe um outro que escuta os relatos. As interações podem ocorrer nesse momento em que o outro escuta a minha história, experiência e vivência. As narrativas

nos ajudam a compreender o mundo e o ser humano, considerado como indivíduo que está no mundo da vida, atuando de diversas formas em comunicação com outro. Nessa interação, significados e conceitos são compartilhados e depois, ressignificados.

[...] o Movida posso te dizer que ele me ajudou muito. [...]. Vocês sabem que eu poderia nunca mais ir para o Movida. Está resolvido o caso do meu filho, não é? Já foram julgados, condenados, já foram julgados no TJ. Então não tem mais nada para eles. Mas aí eu digo: não. Eu vou. Eles (Movida) me ajudaram. Então eu tento que ajudar as outras pessoas. Chegam mães lá iguais a mim. [...]. Tenho esse compromisso, porque olha realmente a gente é Sei lá. É uma troca. Uma mãe entende a outra (informação verbal)⁵⁴

Para D.^a Andrelina é possível perceber o sentimento de identificação e solidariedade entre as integrantes do Movimento Pela vida em relação a outras mães e mulheres que chegam com a mesma dor ao movimento. Além da troca, interação que as narrativas oferecem aos integrantes, as narrativas unem as pessoas, unem forças e histórias. A experiência de uma pessoa é compartilhada com as das outras. Encontrar um outro com a mesma experiência faz bem, e relatar ao outro que já experienciou a dor, também faz bem. Em Motta (2012, p. 32), as narrativas ajudam a dar sentido à vida humana na medida em que contamos ou recitamos nossas histórias. Isso reflete e condiciona nossas crenças, valores, costumes, histórias, nossas leis e culturas.

Narrar nos dá significações. Significações de como queremos parecer perante ao outro. Nas narrativas, construímos nossos valores morais, políticos, nossas crenças e religiões. Representamo-nos nas narrativas, nos nossos relatos, porque queremos sempre comunicar um valor, uma imagem. Motta (2013, p. 18) diz que, através das

54 PEREIRA, Andrelina. Entrevistas concedida as pesquisadoras (Ana Paula, Alda e Denise). Belém: 11, maio, 2017.

narrativas, recobrimos nossas significações. As significações no relato de D.^a Andreлина, quando fala da dor, demarcam o sentimento de solidariedade e compromisso que ela tem com o Movida. É importante para ela relatar o Movida como relevante na sua vida, ainda que continue primariamente a ser uma instituição fundamental para a sociedade.

Percebeu-se que o Movida é uma entidade pela qual ela tem um apreço, além do compromisso, já que ela se envolve com as dores das outras integrantes, bem como assume a função de vice-presidente do Movida. Tal é a responsabilidade e compromisso que D.^a Andreлина tem com o movimento.

Sobre as representações que as narrativas “ajudam” a fortalecer, Motta (2013, p. 19) afirma que “todo o discurso é um poder, um poder que se exerce na relação entre quem fala e quem escuta”. O Movida de alguma forma quer se legitimar na vida social para fortalecer sua luta e chamar a atenção das pessoas para a violência através da sua dor. As narrativas, além de muitos outros recursos de que o Movida se utiliza, são também uma forma de estabelecer essa relação com o outro. Um outro que potencialmente escuta os relatos dos integrantes ou vê os banners que são expostos durante os eventos que o Movimento pela Vida realiza ou dos quais participa.

O próprio grupo é uma narrativa – pois a representação que as integrantes construíram é uma narrativa do testemunho. As narrativas nos banners, nas falas e nas manifestações em públicos são os recursos que elas utilizam para formar a sua imagem enquanto grupo. Essas foram formas comunicativas que o grupo encontrou para se firmar na sociedade. Para se tornar visível diante do outro.

O poder do Movida está presente na sua narrativa, enquanto entidade que luta por justiça social. Um grupo não existe e nem se institui pelo simples fato de existir. Tem uma intencionalidade e uma razão de ser. Torna-se mais visível quando detém um determinado

poder sobre o outro; ainda que seja somente o poder da imagem e visibilidade. No discurso, as narrativas constituem essas ideias: intencionalidade, poder e visibilidade.

4. O TESTEMUNHO DA DOR

Ricoeur (2008, p. 109-110) problematiza a questão do testemunho, afirmando estar além de uma questão histórica, de memória, de algo que aconteceu que foi testemunhado e temos como lembrança. O testemunho na hermenêutica de Ricoeur (2008) é uma questão de significado. São experiências vividas que produzem inspirações, intenções, ideias e que superam a experiência histórica. Não somente se refere ao que se viu, o testemunho para autor é uma questão do absoluto, do significado. O absoluto cria um significado na consciência. Abordamos o absoluto em três condições pensadas pelo autor, a partir da interpretação de Teixeira (1991).

Desse modo, Teixeira (1991, p. 30-31) diz que a primeira condição defendida por Ricoeur é o problema do testemunho absoluto, o absoluto do absoluto. Quando a palavra se designa a somente relatar um testemunho de alguém, seja esse testemunho no contexto histórico seja no jurídico, o testemunho torna-se problema filosófico quando a palavra da testemunha se refere a um discurso, ideia, obras e ações que atestem uma intencionalidade. Isto é, que ultrapasse apenas a questão da experiência vivida por quem testemunhou ou pela questão histórica. Há, portanto, nesse testemunho uma intenção, um objetivo a ser relatado. Uma intencionalidade absoluta de algo absoluto.

É evidente que esta questão só tem, sentido para uma consciência em que o absoluto faz sentido. Que tipo de consciência é esta? Não basta uma consciência puramente crítica, que se quede na denúncia do argumento ontológico, das provas racionais da existência de Deus, de toda a

onto-teologia; exige-se que a reflexão seja capaz de, através de um esforço intelectual e moral, elevar a consciência de si até uma “afirmação originária” tal que se identifique com uma afirmação absoluta do absoluto (TEIXEIRA, 1991, p. 30).

Seria uma afirmação absoluta do absoluto porque teria de atingir uma interpretação ou sentido amplo da palavra. Além da consciência crítica ou científica, exige-se uma consciência moral, de experiência vivida para compreender e fazer sentido – de fato, o testemunho do absoluto do absoluto. As experiências vividas do indivíduo, que são carregadas pelas experiências intelectuais e morais, trarão à consciência o “entendimento” absoluto do testemunho. É como se compreendesse o testemunho não apenas pelo seu relato ou sentido histórico, mas pela amplitude do significado do discurso defendido ou relatado existente no testemunho a ser dito ou intencionalmente a ser dito. Não é, portanto, um mero testemunho.

A outra condição, proposta por Teixeira (1991, p. 30), seria de que a filosofia reflexiva não teria uma “*afirmação originária*” (grifo do autor) restritamente calcada na experiência, mas sim, como o autor o chama, um “despojamento” ético e especulativo que é onde se encontrará a reflexão do absoluto. Não será apenas uma interpretação a partir das experiências vividas, mas da bagagem ética que esse indivíduo tem e pode parecer com uma experiência do absoluto no testemunho. Desse modo, a “afirmação originária” não tem limites quando se destina ao indivíduo. Isto é, não há limites para o sentido do testemunho absoluto. É algo que vai muito além da esfera de um relato histórico, de experiências, pois é algo da esfera da ética e da consciência ética.

A terceira condição interpretada por Teixeira (1991, p. 31) é uma filosofia que não se encontra na densidade da experiência do absoluto nem no *exemplo* e nem no *símbolo* (grifo do autor). No caso dos heróis, não podem cumprir o papel da experiência do absoluto, pois

não há um reconhecimento nem a confissão do mal que se exige nas palavras e ações absolutas. Os heróis, como exemplos, não cumprirão essa experiência do absoluto, por serem figuras fora da realidade, distante do real e do individual. Assim como o exemplo, o símbolo também não está inserido no testemunho absoluto. Teixeira diz que Ricoeur (2008) defende que os símbolos têm dupla interpretação e fazem parte da imaginação criadora. No símbolo é mais importante o sentido do que a historicidade. Já o testemunho absoluto “confere a sanção da realidade a ideias, ideais, modos de ser, que o símbolo apenas nos traça e descobre como os nossos possíveis mais próprios” (TEIXEIRA, 1991, p. 31).

Dadas as condições defendidas por Ricoeur (2008) sobre o testemunho, conforme interpretadas por Teixeira (1991), tomou-se a discussão sobre testemunho a partir do primeiro. Desse modo, Ricoeur (2008) define semanticamente a palavra testemunho da seguinte forma:

El testimonio posee ante todo un sentido cuasi empírico: designa la acción de testimoniar, es decir, de contar lo visto u oído. El testigo es el autor de dicha acción: es él quien, habiendo visto u oído, cuenta el acontecimiento. Se habla así de testigo ocular (o auricular). Ese primer rasgo ancla todas las otras significaciones en una esfera cuasi empírica. Decimos cuasi empírica, porque el testimonio no es la percepción misma sino lo contado, es decir, el relato, la narración del acontecimiento. Transporta por lo tanto las cosas vistas al plano de las cosas dichas. Tal transferencia tiene una implicación importante en el plano de la comunicación: el testimonio es una relación dual, está el que testimonia y el que recibe el testimonio. El testigo ha visto, pero el que recibe su testimonio no ha visto sino que escucha. Sólo por la audición del testimonio puede él creer o no creer en la realidad de los hechos contados por el testigo. De tal manera, el testimonio en tanto relato se encuentra en una posición intermedia entre una comprobación realizada por un sujeto

y un crédito asumido por otro sujeto acerca de la fe del testimonio del primero. No es sólo de un sentido a otro, del ver al oír, que el testimonio transporta el acontecimiento; dicho testimonio está al servicio del juicio; la comprobación y el relato constituyen sendas informaciones con las cuales uno se forma una opinión sobre la secuencia de los acontecimientos, sobre el encadenamiento de una acción, sobre los motivos de un acto, sobre el carácter de una persona, en suma, sobre el sentido de lo que ha sucedido. El testimonio es aquello en lo que uno se apoya para pensar que..., para estimar que..., en fin, para juzgar. El testimonio quiere justificar, probar lo bien fundado de una aserción que, más allá del hecho, busca alcanzar su sentido (RICOEUR, 2008, p. 112-113)⁵⁵

Para o autor, quando o testemunho passa do plano das coisas ditas, narradas, implica uma relação dual entre quem testemunha e quem recebe o testemunho. Assim, Ricoeur (2008) diz que o testemunho não é somente de um nível sensorial ao outro, mas ao plano do juízo, pois o relato emitido é constituído por alguém com opinião sobre o acontecimento, sobre o que viu. “El testimonio es aquello en lo que uno se apoya para pensar que..., para estimar que..., en fin, para

55 O testemunho tem, acima de tudo, um significado quase empírico: designa a ação do testemunho, isto é, dizer o que foi visto ou ouvido. A testemunha é o autor desta ação: é ele quem, tendo visto ou ouvido, conta a história. É assim falado de testemunho ocular (ou auricular). Essa primeira característica ancora todos os outros significados em uma esfera quase empírica. Dizemos quase-empírico, porque o testemunho não é a própria percepção, mas a história, isto é, a história, a narração do evento. Transporta, portanto, as coisas vistas no plano das coisas ditas. Essa transferência tem uma implicação importante no plano da comunicação: o testemunho é uma dupla relação, é a que testifica e a que recebe o testemunho. A testemunha viu, mas aquele que recebe seu testemunho não viu, mas escuta. Somente ao ouvir o testemunho, ele pode acreditar ou não acreditar na realidade dos fatos contados pela testemunha. Desta forma, o testemunho como uma história está em uma posição intermediária entre um *witz* cheque feito por um sujeito e um crédito assumido por outro assunto sobre a fé do testemunho do primeiro. Não é só de um sentido para outro, de ver quando ouvir, que o testemunho transporta o evento; Este testemunho está ao serviço do julgamento; a comprovação e a história constituem uma informação separada com a qual se forma uma opinião sobre a sequência de eventos, sobre a cadeia de uma ação, sobre os motivos de um ato, sobre o caráter de uma pessoa, em suma, sobre a sensação do que ultrapassou. O testemunho é o que você confia para pensar que ..., para estimar que ..., em suma, para julgar. O testemunho quer justificar, provar a fundação de uma afirmação de que, além do fato, procura alcançar seu significado

juzgar” (Ricoeur, 2008, p. 113)⁵⁶. Assim, diz que o caráter ocular do testemunho nunca é o suficiente para constituir senso de testemunho, pois este é realizado por alguém que tem suas experiências e ponto de vista sobre o mundo da vida.

Fundamentou-se essa discussão no Movimento pela Vida, pois a cada ação e aparição do grupo, em locais públicos, emerge a narrativa da dor. É um testemunho da dor e da violência sofridas pelos entes queridos, já que é possível aos indivíduos que estão de fora do grupo presenciar essas narrativas. Assim, entendemos que as integrantes do Movida relatam a sua dor e a violência sofrida pelo seu ente querido a esse outro imbuído de suas próprias experiências vividas. Cada testemunho narrado por elas tem sua opinião, o seu juízo de valor. Nesse sentido, de acordo com o pensamento de Ricoeur, esse testemunho passa a ser o testemunho dos sentidos.

No sentido quase jurídico, o testemunho é dado e recebido em uma situação de discurso – o processo. Nesse sentido, a ação de testemunhar, segundo Ricoeur (2008, p. 113) está relacionada com uma “institución: la justicia, – un lugar: el tribunal; -una función social: el abogado, el juez; -una acción: litigar, es decir, ser acusador o defensor en un proceso”⁵⁷. O testemunho no âmbito jurídico, na maioria das vezes, tem a intenção de persuadir, de influenciar a decisão do juiz.

Ricoeur (2008) explica que o testemunho pode ter características e funções documentais. Como prova de algo que ocorreu em um debate ou reunião, a função de registrar algo. Nesse caso, o testemunho ganha esse valor documental. Assim, o testemunho deixa de ter um sentido jurídico para ganhar sentido histórico; ou os dois juntos, com as características legais e históricas do acontecimento.

56 O testemunho é o que você confia para pensar que ..., para estimar que ..., em suma, para julgar

57 Justiça, - um lugar: o tribunal; - uma função social: o advogado, o juiz; - Uma ação: litigar, isto é, ser um acusador ou defensor em um processo

Completando seu pensamento, Ricoeur (2008, p. 114) afirma que o testemunho “no es aquí una categoría específica del método histórico, sino que constituye una transposición característica e instructiva de un concepto eminente-mente jurídico que atestigua así su poder de generalización”⁵⁸.

O autor se apropria do âmbito jurídico para explicar o significado da palavra testemunho, porque ele é utilizado como argumentação nas audiências jurídicas, como se tivesse a função de atestar algo, a veracidade de algo. Atribuindo este pensamento de Ricoeur (2008) para a realidade do Movimento pela Vida, o testemunho nos banners e nos relatos das integrantes do Movimento de alguma forma ganha o sentido de atestar algo, tornar verdadeiras e vivas as histórias e dor das mães e esposas que perderam seus entes queridos. É uma forma de troca de experiência da dor, de tornar legítima a dor, a perda e a violência. Como se fosse necessário utilizar da retórica para ‘convencer’ o outro sobre a dor e a violência presentes na luta do Movimento pela Vida.

Além de tornar algo verdadeiro, confiável ou legitimador, Ricoeur (2007, p. 170) ainda defende que o testemunho nos leva em salto ao passado (*praeterita*). Segundo ele, por tratar do passado, o testemunho passa por um processo epistemológico, iniciando na memória declarada, arquivo, documentos, e terminando na prova documental. Para o autor, o testemunho tem várias utilidades, já que ele pode ser organizado por arquivamento, como objetivo de consulta dos historiadores e no uso judicial.

Mas o testemunho não assume apenas a utilidade de constituição de arquivos, pois na representação do passado por narrativas, artifícios retóricos e colocação de imagens, “[...] ele resiste não somente à explicação e à representação, mas até à colocação em reservas nos arquivos, a ponto de manter-se deliberadamente à margem da historiografia

58 Não é aqui uma categoria específica do método histórico, mas constitui uma transposição característica e instrutiva de um conceito eminentemente jurídico que atesta seu poder de generalização.

e de despertar dúvidas sobre sua intenção veritativa” (RICOEUR, 2007, p. 170).

Para o autor, quem define a confiabilidade do testemunho é de quem vai contar, narrar esse testemunho. Quanto à forma como esse testemunho irá ser contado e repassado a quem vai ouvir, é possível perguntar-se: Quais estratégias, recursos utilizados por esses que estão a contar o fato? Quem registrou o acontecimento? No caso dos integrantes do Movida, a utilização dos banners é um dos recursos para tornar verdade o testemunho da dor da perda a partir do relato sobre como as vítimas foram assassinadas.

Mas o testemunho não se esgota no sentido quase empírico e quase jurídico. Ricoeur (2008) diz que o testemunho também é presente na dimensão ética. O testemunho verdadeiro não se limita apenas a contar os fatos, a narrar algo. O testemunho não se limita ao relato de algo, na medida em que tem a ver com testemunhar por alguma coisa ou causa. Tem-se um objetivo, uma ideia a defender.

Por esas expresiones nuestro lenguaje entiende que el testigo sella su vínculo a la causa que defiende por una profesión pública de su convicción, por un celo propagador, por una consagración personal que puede ir hasta el sacrificio de la propia vida. El testigo es capaz de sufrir y morir por lo que cree. Cuando la prueba de la convicción se paga con la vida, el testigo cambia de nombre: se llama mártir. Pero ¿cambia realmente de nombre? Mártir, en griego, es testigo (RICOEUR, 2008, p. 117)⁵⁹.

Nessa situação, o testemunho ganha um sentido de causa a ser defendida. Tendo convicção e devotamento à causa defendida, o

59 Por essas expressões, nossa linguagem entende que a testemunha junta seu vínculo com a causa que ele defende por uma profissão pública de sua convicção, por um zelo de propagação, por uma consagração pessoal que pode ir até o sacrifício da própria vida. A testemunha é capaz de sofrer e morrer pelo que ele acredita. Quando a prova da condenação é paga com a vida, a testemunha muda seu nome: é chamado de mártir. Mas isso realmente muda seu nome? Mártir, em grego, é uma testemunha

sentido do testemunho se inverte. Deixa de ser apenas o ato da palavra. Não é mais um relato oral de um fato investigado. Torna-se uma ação atestadora do que existe interiormente no homem. “Se habla así de ‘testimonio de la conciencia’. Pero, sobre todo, se denomina testimonio a una acción, una obra, al movimiento de una vida, en tanto constituyen la señal, la prueba viviente de la convicción y la consagración de un hombre a una causa” (Idem, 2008, p. 118)⁶⁰. Para o autor, esse compromisso é o que distingue o testemunho falso do verdadeiro.

Para Ricoeur (2008, p. 127), interpretar um testemunho é um ato duplo, ou seja, “un acto de la conciencia de sí sobre sí mismo y un acto de comprensión histórica sobre los signos que el absoluto da de sí mismo” (Idem, 2008, p. 127-128)⁶¹. Ainda segundo o filósofo, partindo da interpretação histórica, o testemunho oferece algo a interpretar e exige uma interpretação.

Em Ricoeur (2008, p. 128) quando o testemunho oferece algo a interpretar, existe uma imediatidade do absoluto, como se fosse a primeira interpretação. É o que o autor chama de *manifestação* (grifo do autor) é onde o absoluto declara-se aqui e agora. O testemunho aqui é a própria manifestação. Como se a aparição de algo ou alguém fosse o testemunho do acontecimento. A aparição do Movimento pela Vida em local público é uma manifestação. Assim pode-se dizer que é um testemunho da manifestação, pois naquele momento o grupo está manifestando a sua luta e sua dor.

Existe, en el testimonio, una inmediatez de lo absoluto sin la cual no habría nada a interpretar. Dicha inmediatez opera como origen, como initium, más acá del cual no es posible

60 É assim que se fala “testemunho de consciência”. Mas, acima de tudo, é chamado de testemunho de uma ação, uma obra, o movimento de uma vida, na medida em que constituem o sinal, a prova viva da convicção e a consagração de um homem a uma causa.

61 Um ato de autoconsciência sobre si mesmo e um ato de compreensão histórica sobre os sinais que o absoluto dá de si mesmo.

retroceder. A partir de allí, la interpretación será la interminable mediación de esa inmediatez. Pero sin ella, la interpretación será siempre sólo una interpretación de la interpretación (RICOEUR, 2008, p. 128)⁶²

Mas o autor diz que nesse testemunho, como manifestação, não há nada o que interpretar. A interpretação será feita imediatamente, no imediatismo. Sem que exija muita reflexão ao interpretar. Segundo Ricoeur (2008), a manifestação do absoluto também ocorre na situação em que o testemunho é interpretado. Ou seja, quando se tem uma prévia capacidade do universo de significar. O autor exemplifica da seguinte forma: “Los primeros testigos del Evangelio confiesan la significación Cristo directamente sobre el acontecimiento Jesús: ‘Tú eres el Cristo’. No hay ninguna distancia entre el Jesús de la historia y el Cristo de la fe. La unidad se escribe: Jesús-Cristo” (RICOEUR, 2008, p. 129)⁶³. Interpretando o pensamento do autor, Cristo vai ser Cristo em qualquer momento. Independentemente do espaço e do tempo, Cristo sempre será o homem de fé, aquele que os indivíduos conhecem como uma figura religiosa.

Mas Paul Ricoeur atenta para a reflexão de que o testemunho vem do outro. Portanto, esse testemunho pode vir com impressões e experiências alheias. Isto é, já pode vir interpretado e significado por um outro indivíduo. O autor diz que “Se pone a girar un extraño círculo hermenéutico: el círculo de la Manifestación y de la Pasión. El martirio no prueba nada, decíamos, pero una verdad que na captura al hombre hasta el sacrificio carece de prueba” (RICOEUR, 2008, p. 131)⁶⁴.

62 Há, no testemunho, um imediatismo do absoluto sem o qual não haveria nada para interpretar. Esse imediatismo funciona como uma origem, como iniciado, além do qual não é possível voltar. A partir daí, a interpretação será a interminável mediação desse imediatismo. Mas sem ele, a interpretação sempre será apenas uma interpretação da interpretação

63 As primeiras testemunhas do Evangelho confessam o significado de Cristo diretamente no evento Jesus: “Você é o Cristo”. Não há distância entre o Jesus da história e o Cristo da fé. A unidade está escrita: Jesus-Christ

64 Um círculo hermenéutico estranho começa a girar: o círculo da Manifestação e da Paixão. O martírio não provou nada, dissemos, mas uma verdade que não captura o homem até o sacrifício não possuir provas

Dessa forma, o testemunho parte da consciência de um indivíduo. Nele podemos identificar as experiências do indivíduo que emitiu o testemunho. Porém, pode-se pôr em dúvida os acontecimentos desse testemunho. Dessa forma, podemos concluir que o testemunho não é mais uma manifestação relativa absoluta. A manifestação só vai ser absoluta quando houver a manifestação do si mesmo “y esta manifestación absoluta de lo absoluto confiere a un acto de reconocimiento finito y revocable el sello de su propio absoluto” (Ibidem, 2008, p. 134)⁶⁵. O pensamento do autor fundamentando para a realidade do grupo Movida, o testemunho apresentado pelas integrantes tem suas próprias impressões e interpretações.

Esse pensamento de Ricoeur (2008) para a realidade do movimento, observou-se que o testemunho defendido pelas integrantes é uma causa defendida com convicção por elas. Narrar a sua dor para o outro testemunhar é a causa principal do grupo. Além de narrar a história do ente querido, também é um ato de testemunho defendido por elas. Elas estão nas manifestações mostrando seu sofrimento e como seu ente querido sofreu ao morrer. Ainda em observação durante a pesquisa, cada relato exposto por elas é um ato de testemunho, seja nas conversas que tivemos, seja nas manifestações públicas, seja nos banners. É um ato de testemunho porque elas contam as histórias ao outro que quer escutá-las.

A utilização dos banners (expõe às histórias das vítimas de violência) é o maior recurso que elas utilizam para relatar o acontecimento da perda dos entes queridos para a violência. É com esses recursos (banners e exposição em locais públicos) que as integrantes do Movida podem afirmar e validar as suas histórias, sobretudo, não as deixando ser esquecidas. É como se fosse um arquivo que precisa ser lembrado, pois os casos do Movida não podem cair no esquecimento.

65 E esta manifestação absoluta do absoluto confere a um ato de reconhecimento finito e revogável o selo de seu próprio absoluto

Desse modo, elas mantêm as histórias e os relatos vivos tanto para os próprios integrantes quanto para quem não participa do movimento e desconhece sua luta. Manter vivas a história, a causa e a dor dessas mulheres e mães é uma questão de honra e protesto.

O testemunho acrescenta traços específicos ligados à estrutura de troca entre aquele que o dá e aquele que o recebe: em virtude do caráter reiterável que lhe confere o estatuto da instituição, o testemunho pode ser tomado por escrito, prestado. O depoimento é por sua vez a condição de possibilidade de instituições específicas dedicadas à coleta, à conservação, à classificação de uma massa documental tendo em vista a consulta por pessoas habilitadas (RICOEUR, 2007, p. 177).

Os banners do Movida são arquivos nos quais constam as histórias e com a imagem da vítima, para que saibamos os detalhes dos acontecimentos que vitimaram seus entes. Algo tem de ser documentado para tornar vivas as histórias de dor defendidas pelas mulheres do Movida. Ricoeur (2007, p. 177) diz que o arquivo é um lugar físico que abriga lembranças, fatos de rastros cerebral e afetivo; rastros documentais. Para ele, assumem um lugar que vai para além desses lugares físico e espacial, porque assumem um lugar social. Social porque o conhecimento histórico que foi arquivado irá se tornar relevante e marcante para outras gerações. Outras gerações vão tomar conhecimento sobre o que aconteceu, em que época, lugar e contexto. Estão explícitas no enunciado do testemunho as informações que o outro deve saber. De qualquer forma, defende Ricoeur (2007), o cotidiano será retratado e lembrado no testemunho que foi enunciado por alguém que vivenciou o fato. Por isso, os testemunhos são utilizados pelo historiador, pois é preciso ter o registro documental para tornar visível a todos a história do nosso passado.

5. AS NARRATIVAS DE TESTEMUNHO NO MOVIMENTO PELA VIDA

Dialogando com o Movida analisou-se que os testemunhos da violência, do fato, não são testemunhos vistos por enunciações ou textos escritos. Mas são o testemunho da dor, presentes em recursos comunicativos, como os banners e a própria presença dos integrantes nos locais públicos, tornando-se peças fundamentais desse testemunho da dor, impunidade e violência. Observou-se que o testemunho é pertinente à reflexão sobre a comunicação e as trocas de experiências vividas, já que o relato da experiência vivida por um indivíduo é repassado a outro indivíduo, que se responsabiliza em transmitir o relato a outras pessoas.

Se pensarmos na ação do Movimento pela Vida, de fato as integrantes não são vítimas diretas da violência, mas suas experiências com esse problema social ocorreram na forma de perda de um ente querido. Assim, o fato que vitimou aqueles que eram próximos das integrantes não foi por elas diretamente vivenciado nem foram elas as testemunhas oculares do acontecimento. Alguém lhes contou o que aconteceu. Alguém que pode ter presenciado o fato, de modo que elas mesmas foram testemunhas do fato narrado e não do fato em si.

A narrativa do testemunho tem o propósito de tornar visível uma determinada história de sofrimento. Quem conta, quer ser ouvido e falar a todos sobre a sua experiência de trauma, dor ou violência. Isso 'exige' do outro uma escuta com bastante sensibilidade, pois a narrativa traumática sempre é muito dolorosa e carregada de lembranças. Márcio Seligmann-Silva (2008) diz que, na narrativa testemunhal, o passado é presente, pois ao se testemunhar uma dor, tudo em torno dela volta à tona; todas as lembranças são revividas. Há um reencontro com aquela dor, com aquela lembrança. Percebeu-se que o Movida faz essas narrativas do testemunho, pois uma história com experiência de violência ou traumática é contada.

Por quantas Nirvanas ainda temos que chorar?

“...Muitas vezes, me expulsava de casa e trancava a porta me deixando ao relento. Isso aconteceu várias vezes. Ele não me dava escolha de separação.”

“...Dizia que me amava, mas me impedia de crescer, pois, todos os meus incentivos eram cortados por escândalos e palavras de baixo calão”

“...Fui ameaçada com uma arma, jogada brutalmente do carro em movimento na Pratinha num local deserto e de difícil acesso de um transporte.”

“... Escrevi-me num concurso público e quando faltava uma semana para a prova. Ele trancou meus documentos inclusive comprovante de inscrição, apostila e meus pertences pessoais. Tudo para que eu não tivesse acesso a uma oportunidade de trabalho garantido.

“... Fui cuspidada no rosto e espancada na frente dos meus colegas de trabalho e clientes. Cheguei até a perder meu emprego.”

Como se tudo não bastasse, ou não satisfizesse seu ego, tirou minha vida no dia 05/07/07, com três tiros, sendo um na cabeça, um no coração e um no abdômen.

Fui morta de forma covarde, sem chance de defesa e abandonada dentro de carro fechado, sem direito nem mesmo a socorro.

Essa foi minha vida!

Este trecho é um relato póstumo sobre Nirvana Evangelista, que foi assassinada em 5 de julho de 2007, pelo namorado. Por ciúmes. Na narrativa, há o relato da violência que a vítima sofreu durante todo o seu relacionamento com o assassino. De fato, não é a Nirvana quem conta, mas essas informações foram relatadas a alguém por ela. Alguém a escutou, ouviu suas amarguras e aflições. Apenas o relato foi reproduzido no banner, como se ela estivesse contando o seu próprio sofrimento e morte. É uma forma de tornar presente alguém ausente ou de entender o sofrimento da jovem, ou seja, o sentido da violência sofrida por Nirvana em vida.

A narrativa testemunhal tem em sua essência esse “ar” de justiça.

Como bem define Felman (2000, p. 21-22), o testemunho tem por função registrar eventos e relatar fatos de um acontecimento histórico. O narrador testemunhal sente-se obrigado a relatar, escrever os acontecimentos, catástrofes às quais sobreviveu, para fazer perdurar na memória alguma injustiça que possa ter sido vivenciada no tempo passado, para que essa injustiça jamais possa ser esquecida.

Em comparação ao Movimento pela Vida, memória, esquecer e lembrar são palavras que estão na ideia e na essência do grupo. As mães e mulheres, ao se encontrarem na Praça da República com os banners expostos para o outro, têm também a vontade de não tornar suas dores e casos dos seus entes queridos vitimados pela violência esquecidos. D.^a Iranilde (presidente do Movida) relata que as narrativas escritas nos banners servem para elas mesmas, integrantes do grupo, não esquecerem as histórias, e para as outras pessoas lembrarem dos casos. “[...] O banner faz te lembrar dos casos. [...] E também as pessoas quando vão perguntar”, disse Iranilde. É lógico pensar que ninguém narra sobre a dor para ser esquecido. Se essa dor vier atrelada a injustiças, o desejo da memória e lembrança deve ser aguçado.

6. O TESTEMUNHO DE D.^a ANDRELINA

A conversa foi iniciada com a “presença” de Bruno. D.^a Andreлина fez questão de espalhar em torno do sofá e da mesa de centro, álbuns de fotografias do filho Bruno por toda parte. Essa mãe falava todo tempo com carinho do filho. Pediu as pesquisadoras, primeiro, para falar de Bruno. Quem era, o que fazia, como se relacionava, isto é, contar um pouco de sua vida. Segundo ela, isso era importante para entendermos quem era Bruno. Também entendemos como um desejo de uma mãe em não apagar a presença do filho. Relatou a nós que ele sempre foi uma criança precoce. Começou a ler e a escrever muito cedo, com 3 anos de idade. Aos 16 anos, entrou na faculdade e cursou

Processamentos de Dados na Universidade da Amazônia (Unama). Foi tenente do Exército e por isso não tinha moradia fixa. Foi num desses lugares que Bruno conheceu Bruna, namorada que estava com ele durante sua morte. Andreлина fala com muito carinho de Bruna. Eles viveram durante 5 anos, mas não tiveram nenhum filho. Como Bruno sabia falar inglês e queria exercitar a língua, ele foi trabalhar à época na empresa de aviação TAM, hoje LATAM Airlines. Bruno foi assassinado na porta de casa, em 24 de março de 2008.

Nas narrativas, Andreлина lembra que, no dia em que ele se foi, Bruno saiu do trabalho e passou na casa dela para pegar a chave da casa e a esposa. “Foi bem... meu Deus só de falar... na última vez que vi meu filho foi aqui na porta de casa com a roupa da TAM. Pegou um cesto de roupa que nós trouxemos do carro e guardou aqui em casa” relata a mãe, emocionada e chorando. Nesse momento, a conversa teve uma grande pausa, Andreлина chorou muito e, com a emoção, as palavras lhe faltaram.

Volta à narrativa. Relata que insistiu para que Bruno e Bruna dormissem em sua casa, pois o filho estava muito cansado e com dor de cabeça. Andreлина disse a eles que iria tomar um banho e pediu para que aguardassem. Subiu para o segundo pavimento da casa, mas Bruno e a namorada foram embora. Quando retornou do banho, Andreлина chamou por Bruna, mas ela não respondeu. Os dois tinham saído rumo à residência localizada no bairro do Telegrafo para buscar alguns pertences. Chegando em casa, relata a mãe, Bruno viu alguns e-mails, arrumou as coisas, colocou o cachorro dentro do carro e começou a tirar o carro da garagem. Bruna estava saindo da casa e trancando o portão. Bruno, de dentro do carro, já fora da garagem, pediu para ela entrar novamente em casa. Ela não atendeu ao pedido dele e entrou correndo no carro. Bruno fechou os vidros ao perceber a aproximação de três homens. Ele ligou o carro e a luz, com Bruna já dentro do carro, e os homens atiraram.

Antes de acontecer tudo isso ele falou para Bruna: “*Não reage que eles estão armados*”, e os dois levantaram os braços. As

fotos da perícia aparecem os dois, ele de braço levantado. Aí ele disse: “*Não reage que eles estão armados*”, só que a Bruna não está sabendo. Aí ele falou para ela assim: “*amor, eu vou morrer*”. Quando ela tocou aqui (no peito) nele parecia que fervilhava aqui dentro (informação verbal)⁶⁶

Segundo o relato de Andrelina, Bruno foi morto por engano. Os homens confundiram o carro dele, pela cor semelhante, com o de um traficante que eles estavam procurando, marcado para morrer e que morava ali por perto. Chegaram disparando em direção ao carro de Bruno achando que seria o carro dessa outra pessoa. Andrelina narra que, no momento do que estava acontecendo isso, ‘sentiu’ uma angústia muito grande:

Até então, sinceramente, eu não sabia quando tudo isso estava acontecendo. Antes que eu soubesse qualquer coisa, acho que as nossas ligações de mãe são muito fortes. Eu dei-tei, vi-rei, segurei a minha perna, vi-rei assim e senti tanta dor, tanta dor no meu corpo. Eu acho que era na hora que estava acontecendo. Eram dez e meia da noite. Estava com muita dor no meu corpo. Passou um pedacinho, um pedaço, logo após ligaram: “Alô”, meu marido atende o telefone. Pensa num homem que vai mudando completamente, ... ele foi ficando todo pálido: perguntei: Ribamar o que foi que aconteceu?” “*Não...*” “*Ribamar, o que aconteceu com o Bruno que o Victor Hugo está lá embaixo?*”. Ele estava aqui em Belém porque nessa época o Victor Hugo fazia mestrado. Aí eu disse: “*O que foi que aconteceu com ele? Ribamar não mente para mim, porque eu estou sentindo que aconteceu alguma coisa, se tu mentir é pior*”, Ribamar disse: “*Não, Andrelina, foi um assalto que teve e atiraram nele*”. Aí eu gritei nessa casa inteira que vocês nem imaginam. Gritei... gritei... gritei... parecia uma louca (informação verbal)⁶⁷

66 PEREIRA, Andrelina. Entrevista concedida as pesquisadoras Ana Paula Mesquita, Alda Costa e Denise Salomão. Belém: 11. Mai.2017.

67 PEREIRA, Andrelina. Entrevista concedida as pesquisadoras Ana Paula Mesquita, Alda Costa e Denise Salomão. Belém: 11. Mai.2017.

Nesse momento, as pesquisadoras, foram tomadas por uma emoção muito grande ao ouvir o relato de desespero dessa mãe. Identificou-se nesse testemunho a experiência de Andrelina com a dor e com a violência. Relatou em seguida todas as suas sensações ao saber da morte do filho. A sua experiência com a violência em um primeiro momento a fez ficar desesperada. Num relato visceral, fala de seu desespero e de sua dor, a dor da perda. Andrelina consegue na narrativa nos transportar para o momento narrado, construindo as cenas do acontecimento. Atribuímos a esse relato o caráter de testemunho.

Identificou-se, enquanto pesquisadoras, o testemunho da dor e do desespero de uma pessoa afetada pela violência. Da dor, porque o relato de Andrelina, desde quando começa a falar do filho, observou os sentimentos de saudade, de dor da perda, pela forma trágica e violenta de como o filho foi tirado do seu convívio. Quando ela narra que sentia dor no corpo, associamos à mesma dor que o filho estava sentindo ao ser morto. Essa dor se configura em violência. Testemunhou-se também a dor e a violência sentidas na narrativa de Andrelina, a partir dos seus gestos, olhares, lágrimas, expressões da face e das mãos, evidentes durante a troca de experiência entre pesquisado e pesquisadores.

O segundo momento de dor veio revestido pelo sentimento de justiça. Da^a. Andrelina ficou um ano, como ela mesma relatou: “sem viver a minha vida”. Foi um ano que não saía do Ministério Público do Estado procurando os promotores. Ligava todos os dias para o gabinete do juiz. Segundo ela, tinha que de alguma forma correr atrás da justiça. “A gente faz essas coisas assim, porque no momento que você vê a justiça ser feita, olha, eu lhe juro, sabe? Deus sabe que não é vingança, parece que tiraram um peso dos meus ombros, das minhas costas”, desabafou.⁶⁸

68 Os dois assassinos de Bruno foram condenados um a 41 anos e o outro a 42 anos de prisão. O terceiro envolvido foi assassinado com 17 tiros, um ano depois da morte de Bruno.

A experiência com a violência, afirma Da. Andrelina, foi de fato com a morte do filho. Antes, relata que nunca tinha tido contato e nem se ‘interessava’ pelo tema violência. Nunca tinha tido experiência com violência. Contou que nunca viu nem o pai e a mãe brigarem. Inclusive um dia perguntou à mãe em que local eles brigavam. Narrou que não tinha preocupação, antes, com o problema violência, e muito menos de que um dia a violência pudesse fazer parte de sua vida. Relatou que achava que a violência acontecia com os outros, não fazia parte de sua realidade. “Eu tinha uma vida completamente diferente da que tenho hoje. Meus filhos cresceram no Cassazum, domingo a gente ia para lá fizesse chuva ou sol, sábado ou domingo jogávamos vôlei. Então assim, nunca me dei conta, sabes, nunca. Eu passava lá na Praça da República, olhava o Movida, mas nunca pensei que um dia eu estaria ali naquele lugar”.

7. ALGUMAS REFLEXÕES

O tema violência é delicado de se pesquisar. Não é fácil. Lidar com a dor do outro requer cuidado e detalhes que precisam ser refletidos para a compreensão da problemática.

O primeiro contato com as integrantes do grupo Movimento Pela Vida foi tímido. Fomos bem recebidos pela presidente Iranilde Russo que nos relatou um pouco da rotina do grupo naquele espaço público em que elas se encontram uma vez ao mês para relatar os andamentos dos processos e conversar amenidades.

Na pesquisa percebeu-se que algumas integrantes não se sentiam à vontade em conversar sobre sua dor. Sobre sua perda. Sobre sua história. Alguns olhares desconfiados e atentos eram direcionados a nós, mas com o tempo essa relação tornou-se estreita e próxima.

No nosso dia a dia foi possível observar por meses as manifestações delas na praça da República, e notamos como elas se apresentam em

público. Sempre com blusas brancas e fotos do ente querido e com banners estendidos no chão. Nesses banners a foto do ente querido é um resumo do caso de violência sofrido por esse ente querido.

Diante disso, percebemos a necessidade em que o grupo tem de manifestar sua dor. Contar a sua história para o outro ouvir, ver. Entendemos que eles narram sua dor pelos banners e pela própria manifestação em locais públicos. Querem ser vistos. Querem contar a nós a sua dor e sua perda. Essas manifestações do grupo Movida, são formas para clamar por justiça e não deixar morrer a imagem, a história e a memória do ente querido.

É pela narrativa contida nos banners e na presença do grupo Movida em locais públicos que somos testemunhas da sua dor. Testemunhamos suas histórias, seus sentimentos de justiça, a violência sofrida, a perda. É nessa narrativa do testemunho que o Movida se comunica com outro, para relatar sua dor, para tornar-se visível às instituições e trocas de experiências com quem é semelhante a eles.

O testemunho da dor e da luta no grupo Movida não se centra apenas em quem não pertence ao grupo, mas aos que chegam pedindo auxílio, orientação e socorro. Esses que chegam contam suas histórias de dor, mas também, escutam. O que fazem ser testemunha um dos outros, e, assim, fortalecerem suas ideias e suas lutas.

Assim, essas trocas testemunhais no grupo Movimento Pela Vida se estabelecem na relação de afeto, de empatia, cumplicidade e justiça. A memória dessas histórias de dor e do ente querido, para elas, não podem ser apagadas, esquecidas. É uma forma de lembrar que a violência existe e não está distante. Que a violência é do cotidiano e todo dia ela faz uma vítima. É clamar por justiça e compaixão.

REFERÊNCIAS

FELMAN, S. Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). Catástrofe e representação: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000. p. 13-72.

MARTINO, L. M. S. De um eu ao outro: narrativa, identidade e comunicação com alteridade. Revista Parágrafo, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 40-49, jan./jun. 2016.

MOTTA, L. G. Por que estudar narrativas? In: MOTA, C. L.; MOTTA, L. G.; CUNHA, M. J. (Org.). Narrativas midiáticas. Florianópolis: Insular, 2012. p. 23-32.

_____. Análise crítica da narrativa. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

RICOEUR, P. A memória, a história, o esquecimento. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. Fe y filosofía: problemas del lenguaje religioso. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.

_____. Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica. Tradução: Cláudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, p.14-29, 2010.

SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. Revista de Psicologia Clínica, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. _____. “Zeugnis” e

“Testemuniu”: um caso de intraduzibilidade entre os conceitos. Revista *Pandaemonium germanicum*, v. 6, p. 67-83, 2002.

TEIXEIRA, J. S. Hermenêutica do testemunho. *Didaskália*, Lisboa, v. 21, n. 1, p. 29-61, 1991.

Narrativa dos trançados masculinos do povo Asurini do Xingu

Reliane Pinho de Oliveira

I. PARA INÍCIO DE CONVERSA

O presente trabalho analisa os trançados masculinos realizados pelos índios Asurini do Xingu, nas flechas, arcos e capacetes. Esta etnia localiza-se na terra indígena Koatinemo, na margem direita do rio Xingu, no município Senador José Porfírio, com acesso também por São Félix do Xingu e pela Rodovia Transamazônica (BR-230). A terra indígena do Koatinemo foi demarcada em 1986 e homologada em 1993, com uma área territorial de 387.839.250 km², estando mais ligada por proximidade geográfica e decisão política das lideranças desse grupo ao município de Altamira, no Estado do Pará, que abriga um dos maiores projetos hidroelétricos do país, a usina de Belo Monte.

Os Asurini do Xingu ou Asurini do Koatinemo foram contactados no “Século XX”, após o início da década de 70, com a construção da Rodovia Transamazônica. Antes, esse povo, desde 1972, até o ano de 1985, habitava a margem do igarapé Ipiaçava, com acesso pelo rio Xingu.

Os trançados são uma vivência cultural, que estabelece informações

simbólicas, imaginárias e mitológicas dessa etnia, através da construção estabelecida pelos ancestrais, em uma perspectiva de aprendizagem e de manifestação cultural desse povo. Essas formas de cultura são construídas pelos membros do grupo, utilizando das narrativas e do imaginário, que permeia os trançados com seus símbolos e significados, no processo artesanal, simbólico e mitológico da produção artística desse povo da Amazônia.

Desvendar os trançados realizados pelos índios dessa etnia, realizados nas flechas, nos arcos e nos capacetes, é o que norteia o nosso estudo. Esses objetos fazem parte do cotidiano e de cerimoniais ritualísticos, que remetem às narrativas míticas, ao imaginário e à identidade do povo indígena Asurini do Xingu.

No que tange os índios Asurini do Xingu⁶⁹, o interesse foi pelo fato da configuração geográfica, territorial e de contato ainda recente, além de terem muitas fontes ainda não pesquisadas para serem estudadas, como é o caso dos trançados, objeto principal desta pesquisa.

Esse povo se autodenomina Awaeté etimologicamente significa “gente de verdade” (Awa = gente, eté = sufixo que dá ênfase como “verdadeiro”, “muito”).

Outro fator preponderante foi o fato da etnia Asurini do Xingu ter entre eles a presença da língua materna, pois fazem uso da oralidade como construção social. Assim, todos os membros falam Asurini, língua oriunda do tronco Tupi-Guarani, subgrupo V, sendo que os mais jovens são bilíngues.

A população do povo Asurini é de 170 índios, de acordo com o último censo populacional da terra indígena do Koatinemo, realizado pela Fonte: SIASI (Sistema de Informação de Atenção à Saúde Indígena, outubro de 2014).

69 Existem dois grupos Asurini, um que pertence à região do baixo Tocantins, município de Tucuruí, denominados Asurini do Tocantins ou Trocará e os Asurini do Xingu, que estão localizados na região do médio rio Xingu, pertencente ao município de Senador José Porfírio. Os mesmos possuem características específicas como: língua e cultura e não possuem contato entre eles.

O estudo dos trançados realizados nos arcos, nas flechas e nos capacetes, do povo Asurini é importante na sociedade indígena, pois representa uma amplitude que envolve a organização social, a partir das representações sociais, mesmo sendo uma expressão material, perpassa pela identidade mítica o que nos confirma o contexto de integração com a Amazônia.

Os trançados têm sua feitura através dos desenhos geométricos decifrados no viés cosmológico daquilo que significam, tendo em seu objetivo transmitir informações, num aspecto espacial figurativo de seus objetos materiais. São gestos, palavras, falas, sentimentos, relações trançadas em tiras de samambaia, que têm em seu produto a exuberância estilística em dimensões, além dos desenhos. São referências simbólicas e funcionais, um conjunto de feitos, que tem a ver com a crença, com o mito: a origem dos trançados.

A pesquisa analisou os trançados masculinos Asurini, realizados nas flechas, nos arcos e nos capacetes, como vivência oral do imaginário, do mito e da identidade e enquanto manifestação cultural e de relações sociais estabelecidas junto à coletividade. A arte dos trançados masculinos é uma possibilidade destes se destacarem na comunidade, ao serem reconhecidos pelas suas habilidades, transformando-se numa referência na aldeia.

De tudo que é repassado como conteúdo cultural de geração à geração desse povo, o trançado masculino é o elemento simbólico de maior importância e significado para o grupo⁷⁰. (BARTH, 2000, p.125). Havendo a necessidade de ser priorizado como elemento fundamental para a manutenção do repertório cultural da etnia e,

70 Desse modo, devemos ser capazes de identificar as partes envolvidas nos discursos que se dão, e o segmento do processo do mundo infinito e sem sentido sobre os quais elas conferem significado e sentido. Geertz (1989 p.103). Denota um padrão de significados transmitidos historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida.

ainda, reconhecido enquanto saber cultural, praticado pelos mais velhos e que seja continuado pelos mais novos.

A aprendizagem dos trançados se torna essencial e significativa, enquanto manifestação cultural que relaciona o passado, o presente e o futuro, tanto para os que os realizam, como também para o seu povo.

2. METODOLOGIA, TEORIAS

Para realizar a pesquisa foi empregada a seguinte metodologia: utilizei a etnografia, com uso das falas dos interlocutores, como também, o entendimento que os Asurini possuem sobre o mundo. Portanto, foram utilizados dois roteiros de perguntas semiestruturados.

Faz-se necessários aportes teóricos como o de Claude Lévi-Strauss, para o qual a etnografia seria como aos primeiros estágios da pesquisa, estando inseridos o trabalho de campo e a observação.

Segundo Geertz (1989), a interpretação dos sistemas simbólicos dos nativos é um elemento central para a produção etnográfica, dada a complexidade que os sujeitos apresentam, na medida em que inventam e renegociam os papéis que desempenham em sua cultura. Nesse sentido, a descrição etnográfica apresenta como princípio a interpretação dos discursos sociais e a análise deles.

A pesquisa de campo foi realizada através de visitas à aldeia no período de dois anos, correspondendo a três visitas, nos meses de janeiro e julho de 2014 e janeiro de 2015, com duração de dez dias cada visita. Utilizou-se da técnica de observação participativa na produção dos trançados realizados nas flechas, nos arcos e capacetes.

A coleta e análise dos dados se deu a partir de um recorte da realidade existente no território do povo Asurini do Koatinemo, por meio de fotografias, registros dos diálogos e conversas entre os interlocutores participantes do estudo e a pesquisadora.

Os quinze interlocutores que são registrados na pesquisa, foram escolhidos de acordo com a representatividade junto aos objetos pesquisados e com a coletividade. A pesquisa de dados considerou pontos quantitativos como qualitativos.

3. TRANÇADOS, ARTES E GRÁFICAS

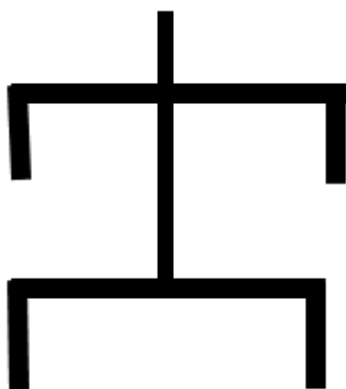
No que concerne aos trançados realizados pelos índios Asurini do Xingu, os mesmos estão relacionados ao mito que em seu processo de construção direciona o fazer, pois dá sentido à criação, ressoando no Koatinemo, cada vez que os objetos são trançados. O mito que descreve os trançados fala de um ser sobrenatural Ajykwasara, que é visto por um índio Asurini Ajygawu' i no momento em ele estava embrenhado na mata, caçando.

A feitura dos trançados é uma atividade masculina, por esta ligada à cosmologia mítica do trançado, que tem sua estrutura estabelecida sobre a figura do ser mitológico Ajykwasara, no qual o homem Asurini se inspira e trança, com fibra de vegetais, em seus objetos de uso diários e exclusivamente masculinos, como as flechas, os arcos e os capacetes. O fato de ter sido o índio, figura masculina, o primeiro a ver o ser mitológico e ele ter reproduzido as pinturas em trançados, lhe garante a exclusividade, como também o fato desses trançados serem realizados em objetos de uso apenas masculinos.

Dessa forma, a arte gráfica do mundo Asurini corresponde a um tripé composto pela cultura, a natureza e o sobrenatural. Partindo do estudo de Müller (1993), o grafismo corporal do povo Asurini está dividido em três grupos: o primeiro ecológico, pertence ao domínio da natureza; o segundo cosmológico ou domínio sobrenatural, são traços usados nos rituais e representam a figura humana; o terceiro o domínio da cultura material.

Ao analisar os trançados realizados pelos índios Asurini do Xingu, priorizou-se a gênese dessa arte enquanto facilitador simbólico, como o Ajdkwasara, ser mítico que deu o desenho aos homens e o Tayngawa. Como forma de melhor entendimento, dispõe-se abaixo a forma do Tayngawa (boneco usado nos rituais xamanísticos e que significa também “imagem, modelo, réplica do ser humano”).

Figura 21 - Boneco Tayngawa



Fonte: Müller, 1993, p. 243.

Temos nos desenhos Asurini simetria e assimetria, o jogo de relação entre o igual e o diferente, presente em outro sistema cognitivo da cultura como a cosmologia, o ritual e a mitologia. *Tayngawa* significa imagem, réplica do ser humano e é o nome do boneco feito de taboquinha encapada de algodão. Seu conteúdo e significado é aprendido e produzido por todos. Através da arte gráfica originada na mitologia surgiram os trançados desse Povo.

4. O MITO

A análise do mito deve ser tal qual a leitura de uma partitura musical: deve-se separar as partes e depois verificá-las de forma completa. É importante que essa leitura seja feita de cima pra baixo, da esquerda para direita, simultaneamente para poder entender a totalidade do mito e extrair seu significado. E para tal, enfatiza o uso da linguagem como a forma preponderante de perpetuação da cultura, em que:

A mitologia, por outro, têm origem na linguagem, mas que ambas as formas se desenvolveram separadamente e em diferentes direções: a música destaca os aspectos do som já presentes na linguagem, enquanto a mitologia sublinha o aspecto do sentido, o aspecto do significado, que também está profundamente presente na linguagem (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 75).

O mito tem a função de despertar no homem o pensamento, através das formas que encontra para explicar o desconhecido e, pra isso, a linguagem é fundamental, pois de acordo com Lévi-Strauss (1978, p.14) “vivemos em uma espécie de encruzilhada onde acontecem as coisas”. Cada um de nós é uma espécie de encruzilhada, não há o Eu ou o MIM, somos frutos das experiências vividas.

A cultura proporciona a possibilidade de idealizar a unidade humana na diversidade. Os debates em torno do conceito de cultura têm a ver com a unidade ou com a diversidade, porque há diversas direções a percorrer e, desse modo, é indispensável escolher. Para Geertz (1989, p.15) o conceito de cultura estabelece análises a partir de seus significados e estes se relacionam com as possibilidades dinâmicas que a cultura apresenta construindo suas teias:

O conceito de cultura que eu defendo, e cuja utilidade os ensaios abaixo tentam demonstrar, é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal

amarrados a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência interpretativa, à procura do significado. É justamente uma explicação que eu procuro, ao construir expressões sociais enigmáticas na sua superfície. Todavia, essa afirmativa, uma doutrina numa cláusula, requer por si mesma uma explicação (GEERTZ, 1989, p.15).

Na concepção do índio Asurini, o trançado tem uma importância muito forte, pois estabelece uma ligação com a cultura que se faz representante na construção da identidade dessa etnia. A análise dessa cultura, com base na materialidade, que se faz através da feitura de seus objetos que refletem o mundo social em que vivem.

O lugar que o homem encontra na Amazônia, proporciona tanto à oralidade, quanto ao imaginário e às várias formas refletidas nos objetos produzidos, segundo uma estética peculiar entre os índios Asurini. Para este povo, o arco e a flecha traçam, dentro de seus processos ritualísticos, o caminho para o céu. Ao mesmo tempo, representam a morte, pois estão ligados a um instrumento, utilizados em caso de luta, como uma forma de proteger os membros de seu grupo, assim como, empregados na caça de animais.

Já os capacetes, além de ornamentarem a cabeça dos índios, representam a imponência e a beleza, não sendo apenas um adereço de cabeça, mas sim, a extensão de seu corpo, pois em sua construção há a evocação dos seres mitológicos, que trazem suas representações na arte do trançado, demarcando a característica de cada índio em realizar esse processo artesanal e de extrema representatividade dentro dos significados simbólicos de sua cultura. Neste sentido, Eliade (2013, p. 124), partindo da etnologia e da história afirma que:

A etnologia não conhece um único povo que não se tenha modificado no curso dos tempos, que não tenha tido uma 'história'. A primeira vista, o homem das sociedades arcaicas parece repetir indefinidamente o mesmo gesto arquetípico.

Na realidade, ele conquista infatigavelmente o mundo, organiza-o, transforma a paisagem natural em meio cultural. Graças ao modelo exemplar revelado pelo mito cosmogônico, o homem se torna por sua vez um criador.

Esta análise proporciona uma nova percepção do índio que compõe este mundo amazônico, não sendo visualizado como um ser estático, em suas formas sociais, mas sim, como um produtor de cultura, com modelos diferenciados, usando sempre da criatividade que é peculiar aos seres humanos. Sua ação é constante. Relaciona as ideias, com as histórias narradas na maioria das vezes pelos índios mais velhos, cria o imaginário, busca sua matéria prima, recorre ao mito e concretiza sua identidade na estruturação dos trançados realizados em seus objetos.

O cerne dos trançados está no mito e os índios Asurini do Xingu referem à produção artesanal ao 'belo', ficar bonito, bem-feito, como a pintura vista no corpo do Ajykwasara, o ser mitológico que deu origem aos trançados a partir do momento que o índio tenta reproduzir a beleza das pinturas vista no corpo do ser mitológico, tecendo tiras de vegetais que ocasionaram o surgimento dos trançados.

Os trançados são renovados a partir das pessoas que reproduzem, de forma oral a base mitológica evocando a ancestralidade em cada membro do grupo que aprende a tecer. É uma arte constante de renovação cada vez que é confeccionado dentro da dialética da criação.

A função dos trançados é ligar o homem Asurini à sua ancestralidade e este precisa também ser analisado com ênfase ao seu contexto social que se imagina.

A intenção dos homens do Koatinemo ao tecer é se conectar com o sobrenatural, aproximando do irreal o que lhe traz força, beleza, equiparando-se ao ser mitológico. A bela pintura no corpo do Ajykwasara encanta o índio Ajygawu' i Asurini que busca uma maneira de reproduzi-la. Seu propósito era ficar, de alguma forma, parecido ao

ser mitológico que tem qualidades que fogem à expectativa de seu mundo como agilidade, força, beleza. Mas, apesar de todos esses atributos, o índio Asurini consegue demonstrar astúcia quando grava através dos trançados os modelos de pinturas existentes no corpo do Ajykwasara e assim consegue repassar tamanha beleza para seu povo.

5. O PERPETUAR DE TÉCNICAS: QUANDO A TRADIÇÃO SE FAZ

Os processos de ensino e aprendizagem dos trançados ocorrem por meio da observação, de maneira informal e contínua, através da oralidade e da repetição. Os índios mais velhos, que são os detentores desses saberes, transmitem seus conhecimentos para as novas gerações.

A respeito do repasse dos trançados, obtivemos informações por meio de conversas e por observações. Uma delas junto ao índio Yru Asurini, de 22 anos de idade, filho do pajé Mureyra, jovem que confecciona os trançados, pedi autorização para gravar a conversa:

P- Yru como você aprendeu a fazer o trançado?

R- Foi assim né, eu fico lá né, fico olhando ele vai fazendo e eu vejo.

P- E como você sabe que aprendeu?

R- Depois quando eu tenho vontade eu pego o material e ai eu faço, quando não acerto ai eu vou e pergunto pro Mureyra que me fala do mito, ai já sei como é que eu faço, ai ele me mostra, ai eu faço. (informação verbal).

Essas informações que são repassadas nos diálogos, entre os índios, vão se entrelaçando com seu cotidiano, com seus membros e com os objetos construídos. Percebemos a importância dessa linguagem artística quando analisamos os trançados do povo Asurini e o quanto se faz necessário o uso da oralidade, para que estes se realizem e se tornem uma das características de produção cultural dessa comunidade.

Para Lévi-Strauss (1989), ocorre uma comunicação nas sociedades tradicionais por meio da arte e funciona como um sistema de signos. Daí, a forma existente de diálogos, o que resulta em uma produção coletiva com base nos cânones e códigos culturais. Dessa maneira, cada indivíduo é parte de um todo ligado ao cosmo, à procura de uma consonância. Há uma participação individual baseada no respeito que cada membro tem os atores não se confundem.

A oralidade é iniciada sempre pelos mais velhos detentores de um saber que o tempo lhes concede. As narrativas míticas embalam os fazeres e a arte está embrenhada dessas formas linguísticas que resultam, entre outras produções, a dos trançados que equilibram as relações junto à coletividade e trazendo equilíbrio em seu mundo social.

É um trabalho que foge à linha do tempo ocidental, envolve uma atmosfera cósmica, como ressalta Loureiro (2000, p.102), “na Amazônia as pessoas ainda vêem seus Deuses, convivem com seus mitos, personificam suas ideias e as coisas que admiram”.

O tempo de feitura dos artefatos é determinado apenas para seu início sem expectativa para finalização, ou seja, o índio não marca o tempo do começo ou término das suas obras. O espaço para o homem amazônico é descontínuo e é reconstruído socialmente, reservando ao Koatinemo um local único, mas se integra a outros espaços, ligados por meio de sua arte, que incorporam nos elementos matérias significados imprescindíveis para cultura.

Assim, a relação do homem com as coisas do mundo traz um olhar diferente para os objetos produzidos, os quais promovem uma relação social, no qual o homem passa a se ver nos objetos que realiza, construindo em sua realidade um mundo particular, a partir dos sentidos que referenciam peculiaridades de sua cultura, como ressalta Giddens (2005, p.38): “A cultura de uma sociedade compreende tanto aspectos intangíveis – as crenças, as ideias e os valores que forma o

conteúdo da cultura – como também aspectos tangíveis – os objetos, os símbolos ou a tecnologia que representa esse conteúdo”. Sendo assim, a cultura refere-se ao modo de vida dos membros de uma sociedade, ou de grupos. Inclui-se a arte, a literatura, a pintura, como também o modo de vestir das pessoas, seus costumes, seus padrões de trabalho e cerimônias religiosas.

Os mais velhos são os portadores das histórias, dos mitos e dos ritos que são repassados oralmente, como uma forma de manter a cultura imaterial, sendo uma das maiores preocupações entre os antigos. Então, buscam ensinar para a geração mais jovem, a partir da oralidade e da construção da consciência e da identidade étnica voltada para o mundo dos ancestrais.

A análise mítica que envolve a feitura dos trançados na terra indígena do Koatinemo, pode ser observada, através do texto cultural com base na oralidade, que o núcleo mítico do trançado está relacionado à busca do belo: o ser mitológico traz em si, um ar de mistério por conta da rapidez em que se locomove, dificultando que o observasse. O índio Ajygawu’ í retorna a sua casa e conta para sua mãe e, ao narrar, fala da beleza que percebe nos traços que ornamentam o corpo do ser mítico e isso lhe encanta, fazendo com que no dia seguinte, ele adentre a mata, na tentativa de reproduzir as pinturas do corpo do ser mitológico.

No decorrer das visitas ao Koatinemo percebia a veemência com que os mitos eram narrados e a necessidade constante nas rodas de conversas. No momento da transcrição das entrevistas verifiquei que determinados fatos ou palavras são repetidas pelos índios entrevistados e a intensidade com que algumas eram colocadas me fez perceber, claramente, seu grau de significância. Compreendi a necessidade de relacionar o estudo dos trançados ao imaginário mítico desse povo, que vem desses relatos que evocam o ser mitológico, sempre que se pergunta dos trançados, como podemos constatar em entrevista

realizada em janeiro de 2015 com o índio Kwatire`i Asurini, de 21 anos, representante da comunidade:

P: Kwatire`i e como surge esse trançado, que trançado é esse?
R: Esse trançado surgiu, tem o mito né que se fala que é do Ajygawu`i o trançado ele é o Ajygawu`i sempre começou, a pintura corporal também começou do trançado e viu a pintura Ajygawu`i que tinha vários tipos de pintura no corpo dele e ele foi trançando e assim ele consegui fazer o trançado e também a pintura corporal. (informação verbal).

Podemos observar na transcrição que, por algumas vezes, o entrevistado cita o nome Ajygawu`i, que foi o índio que conseguiu ver o ser mitológico. Isso demonstra a importância que é dada à pessoa humana. Dentro desse contexto, o ser mitológico tem uma importância, mas a figura do índio também é fundamental na descrição momentânea do surgimento dos trançados, entre os membros do Koatinemo.

Averiguamos ao pesquisar os trançados, que as narrativas estabelecem uma relação de gênero, visto que só o homem pode ver o ser mitológico, assim como também só ele pode pronunciar seu nome quando, por meio da oralidade, narra o mito, a mulher fica em segundo plano. Essas características são recorrentes quando relacionamos a figura masculina ao poder, à força, à virilidade, à capacidade e nesses casos, percebemos avanços e retrocessos nas concepções sociais em que o mito esta relacionado.

Na sociedade Asurini do Xingu, os mitos, através das narrativas orais, conduzem à dinâmica social que pode ser observada na produção de seus artefatos, que no viés individualizado representa o imaginário cultural, pontuando o tempo e o espaço no qual os fatos ocorrem. O mito conduz à arte dos trançados em aspectos que envolvem o gênero, a crença, a idade em que os ensinamentos são

repassados, relacionando-se em vários processos da construção social desse povo.

O que Durand tentou explicar é que, na tentativa de “desmistificar” o mito, buscou uma verdade, que reduziria o indivíduo humano a uma coisa simples, inimaginável, perfeitamente determinada, quer dizer, incapaz de imaginação e alienada da esperança. Durand (2001, p. 430), ressalta que, tanto a poesia como o mito, são inalienáveis: “A mais humilde palavra, a mais estreita compreensão do mais estreito dos signos é mensageiro contra sua vontade de uma expressão que aureola sempre o sentido próprio objetivo”.

O mito se manifesta como uma luta entre a vida e a morte e nessa batalha, o que está por vir é a subjetividade presente no mito através do Ser, que lhe confere ao homem a liberdade manifestada em sua poesia em sua arte. É o que percebemos claramente no Koatinemo, quando se pergunta a respeito dos trançados o homem Asurini se sente livre para expor o momento de aflição, porque passa o índio Ajygawu’ i ao ter o privilégio de se deparar com o ser mitológico, ele acaba por precisar um ato que envolve o tempo e a morte que, apesar de sua objetividade, o mito através da ancestralidade refaz o tempo, trazendo o passado para o presente e configurando um futuro. Pois, de acordo com Durand (2001, p.430), “a vocação ontológica das pessoas repousa precisamente nesta espontaneidade espiritual e nesta expressão criadora que constitui o campo do imaginário”.

Essa arte sobressai à morte, visto que reacende a luz da imaginação, da criação, buscando na ancestralidade as formas de codificação pra viver o tempo presente e para sonhar com o tempo vindouro, acreditando que pelo espetáculo da criação tudo é possível através da ligação que o imaginário propicia, religando o mundo e as coisas ao coração da consciência, como diria Durand (2001, p.434): “Por isso o imaginário, longe de ser paixão vã, é ação eufêmica e transforma o mundo segundo o Homem de Desejo”. Esse desejo fica bem claro

quando, ao falar do mito, surge o desejo que o índio Ajygawu`i sente em reproduzir os trançados. Aje Asurini, enquanto liderança, nos fala do desejo que vem do mito e que reflete na criação dos trançados.

P- Aje por que o índio Ajygawu`i cria o trançado?

R- Rapaz ele faz porque ele sente vontade ele acha bonito, ele quer ficar bonito também.

P- E por que ele faz na flecha?

R- Ele acha bonita a pintura no Ajykwasara, aí ele não sabe como fazer e ele que da um jeito de copiar aquela pintura, aí ele pega e faz em forma de trançado na flecha, pra ele não esquecer e fazer depois nele e também ele quer que fique gravado pra ele fazer sempre que ele quiser e ele lembrar pra ele pode passar pros outros índios. (informação verbal).

Na fala anterior, observamos parte da explicação a respeito do mito que determina o surgimento do trançado, no qual Aje Asurini nos relata sobre a beleza vista no ser mitológico e a forma que o índio Ajygawu`i encontrou para que esse belo, em forma de pintura, não fosse esquecido, utiliza da imaginação para a criação. Então materializa as pinturas em formas de trançados e estes foram sendo realizados nos objetos que se encontram sempre com os índios que são as flechas, os arcos e o capacete.

Ao narrar o mito, o índio Asurini remonta aspectos peculiares do ambiente no qual vive e convive. O trançado é feito com elementos da própria floresta e também os objetos que estão presentes em seu cotidiano como a flecha.

Essas criações estão diretamente ligadas à cultura refletida no homem da Amazônia imbricado na floresta, que proporciona parte de seu imaginário cultural. Segundo Loureiro (2000, p.34), essa cultura é “uma cultura dinâmica, original e criativa, que revela, interpreta e cria sua realidade. Uma cultura que, por meio do imaginário, situa

o homem numa grandeza proporcional e ultrapassadora da natureza que o circunda”.

De acordo com estudos, as narrativas míticas ganham, paulatinamente, uma importância epistemológica diante as várias discussões que envolvem essa temática. Depois de ter ficado há muito tempo esquecido, o mito passa a ser visto, dentro de suas variações, por alguns autores reacendendo a discussão. Que na definição do filósofo e antropólogo francês Durand (2001, p.21), “os mitos são ideias em estado nascente”.

No que concerne aos índios Asurini do Xingu, o mito tem importância fundamental na dinâmica cultural e na estruturação do grupo social, determinando as relações existentes entre a criação artística de seus artefatos com base na mitologia, construindo formas simbólicas, expressando seu imaginário através dos objetos fabricados por eles.

Para Mureyra Asurini de 85 anos de idade, representatividade importante entre os que moram no Koatinemo, o mito é a gênese da produção artesanal. Com consentimento para gravarmos e com ajuda de seu filho Yru Asurini, que nos serviu de tradutor realizamos a transcrição dessa entrevista.

P- Mureyra, o que o mito representa?

R- É o que nos liga aos nossos ancestrais, ele nos coloca perto dele.

P- Como o senhor vê o mito na construção dos trançados?

R- Se não fosse o mito não tinha trançado, tudo começou com o mito, agente precisa dele, pra gente fazer nosso trançado e todo nosso artesanato. (Informação verbal).

Em conversa com o índio Mureyra Asurini, constatamos a importância que o mesmo dá ao mito e a relação direta com o surgimento dos trançados. Fala do mito com orgulho, relaciona o mito com o saber, havendo uma necessidade do mito para que o trançado ocorra

e eles possam assim, realizar suas produções artesanais e concretiza sua cultura.

Para Geertz, (1989) “o etnógrafo ‘inscreve’ o discurso social: ele o anota e ao fazê-lo, ele o transforma em acontecimento passado”. Daí porque a etnografia deve ser uma descrição densa, um alargamento do discurso humano através de diálogos estabelecidos com os nativos, buscando as particularidades e as condições de entendimento da cultura localizada, olhando as situações como parte integrante da construção do conhecimento de forma concreta, observando os fatos dentro de suas dimensões simbólicas da ação social.

Podemos constatar que o mito ecoa na voz que articula as palavras, trazendo um contexto cultural, refletido no homem Asurini, através de suas realizações, expressas na construção de utensílios que compõe o seu cotidiano. Neste sentido, podemos observar que o mito reflete a masculinidade. Assim, o homem se apropria dele mostrando sua astúcia, sua valentia, sua inteligência. Pode-se perceber que o mito é construído a partir de uma consciência racionalizada, onde a cultura é realizada com base no mito, descrito a partir das narrativas, que segundo Motta (2005, p.7), serve de porta para os significados:

A análise da narrativa é um caminho rumo ao significado é uma relação, não há significado sem algum tipo de troca. Não se pode fazer análise da narrativa ignorando as relações culturais que se estabeleceram no ato narrativo desde o princípio. As narrativas são formas de relações que se estabelecem por causa da cultura, da convivência entre seres vivos com interesses, desejos, vontades e sob os constrangimentos e as condições sociais de hierarquia e de poder.

A pessoa indígena Asurini, ao concretizar os trançados em seus objetos como: as flechas, os arcos e os capacetes estabelecem uma ligação por meio da linguagem, na qual se pode relacionar o mito, os símbolos juntamente com seus significados. É o que constatamos

na afirmativa de Eliade (2013, p. 125), quando pensa a respeito da linguagem:

O mundo ‘fala’ ao homem e, para compreender essa linguagem, basta-lhe conhecer os mitos e decifrar os símbolos [...]. O mundo não é mais uma massa opaca de objetos arbitrariamente reunidos, mas um Cosmo vigente, articulado e significativo. Em última análise o mundo se revela enquanto *linguagem*. Ele fala ao homem através de seu próprio modo de ser, de suas estruturas e de seus ritmos.

Este ecoar que traduz o mito, que visualiza o símbolo e mostra seu significado, fazendo uso da linguagem narrada, será observado logo a diante, especialmente no que tange os estudos sobre a arte de fazer na qual Certeau (2013, p.132-133). Analisa que:

ao contrário, abandonado pela colonização tecnológica, adquire valor de atividade ‘privada’, carrega-se com investimentos simbólicos relativos à vida cotidiana, funciona sob o signo das particularidades coletivas ou individuais, torna-se em suma a memória ao mesmo tempo legendária e ativa daquilo que se mantém à margem ou no interstício das ortopraxias científicas ou culturais

O autor ressalta a importância das histórias inseridas nos exercícios do cotidiano, saberes guardados nos relatos narratológicos, uma técnica artesanal que se insere na estetização do saber fazer refletida nas práticas da coletividade. Desse modo, a narrativa transborda o mito que envolve as condições de criação dos trançados.

A produção do trançado na aldeia Asurini desempenha, no cotidiano desta etnia, uma expressão cultural, que busca nas narrativas míticas, uma aliada na tentativa de perpetuar, para as gerações atuais, o valor das práticas culturais dos mais velhos, bem como solidificar

para a posteridade, a importância de aprender a tecer para servirem de suporte à sua cultura material.

É muito importante conhecer um pouco do povo indígena Asurini do Xingu, compreender seus símbolos, suas cores, seus significados e seus tempos tão diferenciados. É estimulante mergulhar em suas formas de aprender, de ensinar, de reproduzir e de expressar suas crenças nos rituais, nas festas, nos momentos de êxtase e euforia que se misturam aos fatos cotidianos da aldeia.

As Narrativas refletem a fala que concretiza nos símbolos e seus variados significados a relação com o mito, o imaginário, a identidade e a arte do povo Asurini do Xingu.

REFERÊNCIAS

AMPUERO, Alberto. **O Grafismo corporal dos Asurini do Koatinemo**: preservação cultural de um povo indígena. Dissertação (Mestrado em Gestão e Desenvolvimento Regional do Departamento de Economia, Contabilidade e Administração)-Universidade de Taubaté, São Paulo: 2007.

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

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12. ed. São Paulo: HUCITEC, 2006.

BARTH, Frederik. A análise da cultura nas sociedades complexas. In: LASK, Tomke (org.). **O Guru, O iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000. p.107-119.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 20.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

CHARBONNIER, Georges. **Arte, linguagem, etnologia**: entrevista com Claude Lévi-Strauss. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP: Papiros, 1989.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Baurú: EDUSC, 2002.

DIEGUES, Antonio Carlos Santana. **O mito moderado da natureza intocada**. São Paulo: HUCITEC, 2001.

DURAN, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

_____. Do ponto de vista de nativo: a natureza do pensamento antropológico. In: _____. **O saber local**: novos ensaios de antropologia interpretativa. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001. p. 85-10.

_____. O impacto do conceito de cultura sobre o conceito de homem. In: _____. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989. p.45- 66.

_____. Obras e vidas. **O antropólogo como autor**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

GIDDENS, Anthony. A vida em uma sociedade Pós-Tradicional. In: BECK, U.; GIDDENS, A.; LASH, S. **Modernização reflexiva**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1997.

_____. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

_____. **Política, sociologia e teoria social**: encontros com o pensamento social clássico e contemporâneo. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

_____. **Sociologia**. Tradução de Sandra Regina Netz. 4.ed. Porto Alegre: Artemed, 2005.

_____. **Teoria social hoje**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1999.

HOBSBAWN, Eric. **Sobre história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. UNICAMP, 1993.

_____; RANGE, Terence (orgs.) **A invenção das tradições**. 4.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Proa - Revista de Antropologia e Arte** [on-line], v.1, n.2, nov., 2010. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/elslagrou.html>>. Acesso em: 02 dez. 2015.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. Brasiliense, RJ, 2002. (Coleção Primeiros Passos).

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural I**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

_____. **Antropologia estrutural I**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. **Mito e significado**. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LOUREIRO, João. de J. P. **Elementos de estética**. 3.ed. Belém: EDUFPA, 2002.

LOUREIRO, João. de J. P. **Obras reunidas**. São Paulo. Escrituras Editora, 2000.

MAHER, Tereza Machado. Sendo índio em português. In: SIGNORINI, Inês. **Linguagem e identidade**: elementos para uma discussão no campo aplicada. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras; FAPESP, 1998. p.115-138.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura:** textos escolhidos. Tradução de José Paula Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. **Padres, pajés, santos e festas:** catolicismo popular e controle eclesiástico. Belém: Cejup, 1993.

_____. **Uma outra “invenção” da Amazônia.** Belém: Cejup, 1999.

MEY L., Jacob. Etnia, identidade e língua. In: SIGNORINI, Inês. **Linguagem e identidade:** elementos para uma discussão no campo aplicada. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras; FAPESP, 1998. p.69-88

MONSERRAT, Ruth. **Língua Asurini do Xingu:** observações gramaticais. Altamira: prelaia do Xingu conselho indigenista missionário, 1998.

MOTA, Gonzaga Luiz. **Narratologia:** Análise pragmática da narrativa jornalística. Brasília, DF: Casa das Musas, 2005.

MÜLLER, Regina P. **Os Asurini do Xingu:** história e arte. 2.ed. Campinas: UNICAMP, 1993.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **Caminhos da identidade:** ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo. São Paulo: UNESP; Brasília, DF: Paralelo 15, 2006.

PORTELA, Fernando; MINDLIN, Betty. **A questão do índio.** 13.ed. São Paulo: Ática, 2004, p. 38-60.

RIBEIRO, Berta. **O índio na história do Brasil**. 12.ed. São Paulo: Global, 2009.

SANTILLI, Juliana. **Socioambientalismo e novos direitos**. São Paulo: Petrópolis, 2005.

TURNER, Victor. El processo ritual. Madri: Taurus, 1988.

VELTHEM, Lucia H. V. **A pele de Tuluperê: uma etnografia dos trançados Wayana**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1998.

O mito do Curupira: vozes e letras, de Couto Magalhães, Mário de Andrade e os Tembê do Gurupi

Walmir Nogueira

Paulo Nunes

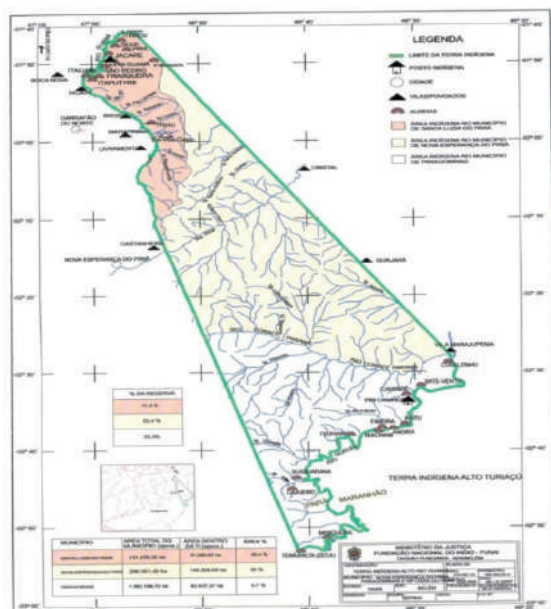
I. PARA (RE)CONHECER OS TEMBÊ

Durante séculos o povo Tembê, uma ramificação do tronco Tene-tehara⁷¹, foi submetido a tantas formas de exploração, desde o contato com os franceses no estado do Maranhão, em 1615, passando pelas ações truculentas dos jesuítas e do próprio governo brasileiro, que de certa forma, contribuiu para a quase extinção⁷² dessa nação indígena. Nesses tempos contemporâneos, os Tembê enfrentam desafios diferentes, como invasões de suas terras e principalmente conflitos com madeireiros que insistem em explorar ilegalmente essa reserva indígena. Contudo, os Tembê sempre reagem e resistem, como vem ocorrendo ao longo dos anos, sempre envoltos ao que a natureza lhes proporciona sob o ponto de vista físico e imaginário, o que faz dos Tembê um povo extrativista, coletor, pescador, caçador e mítico.

71 Conforme entrevista com o indigenista Juscelino Bessa da Fundação Nacional do Índio do Pará (FUNAI-PA), os Tenetehara não se diferenciam em nada dos Tembê, essa estratificação deu-se por meio de critérios do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), para caracterizar os Tenetehara / Tembê, os que vivem no Pará.

72 Em entrevista, o indigenista Juscelino Bessa informou que ocorreu um declínio populacional gradativo à quase extinção dos Tenetehara do Pará.

Figura 22 - Mapa da reserva Tembê do alto do rio Guamá e do rio Gurupi-PA



Fonte: Instituto Socioambiental. 1985.

A história dessa etnia registra momentos de superação para garantir a vida e a continuidade cultural de uma comunidade tradicional que desde os primeiros contatos com os homens não indígenas, só luta para ter acesso ao que é garantido pela Constituição Brasileira, o direito à vida e à valorização de sua cultura. Essa etnia vive envolta em cotidianos processos de cosmogonia, que prevalecem do nascer ao morrer integrando um sistema de enraizamento cosmogônico. Essa realidade é perceptível em algumas aldeias do rio Gurupi, em que o respeito às influências míticas são critérios de vida e possuem a capacidade de justificar, explicar ou modelar uma existência através do imaginário, que envolve o social dos Tupi Tenetehara, radicados na fronteira do Pará com o Maranhão.

2. MITO E OS TEMBÉ

Diante dessa realidade mítica dos Tembé, destacamos a cumplicidade entre esses indígenas e o mito do Curupira, o que permite uma compreensão destacada desse mito que ganhou a capacidade de permanecer vivo no seio dessa comunidade. Na verdade, essa relação não deixa de ser mais um atributo que envolve a Amazônia Tembé⁷³, um espaço em que esses povos possuem uma relação absolutamente integrada à natureza. Nessas comunidades, é possível que desde os primórdios os sistemas empíricos de representação, símbolos e mitos, sejam elos ou referenciais motivadores à imersão de desvendar o desconhecido que agem sobre o meio, de modo a explicar os fenômenos naturais

Assim, esse fascinante universo mítico que permeia o povo Tembé, induziu-nos a investigar o mito do Curupira, sob o olhar desse povo tradicional, para o qual a representatividade mítica possui grande influência nas ações do cotidiano, podendo contribuir para a sobrevivência e revalorização cultural dessa etnia. Para tal, empenhamo-nos, sobretudo, em apreender a cultura⁷⁴ da nação Tembé, através dos ensinamentos advindos do mito, tendo a consciência de que um trabalho nessa dimensão pode ser uma oportunidade de deslocar o

73 Os Tembé, conforme se pode observar no mapa, habitam a Amazônia brasileira, em uma área de Reserva na região nordeste do Pará e separada pelo rio Gurupi do estado do Maranhão, com 279.892ha.

74 Laraia (1986) , apresenta o conceito de cultura. Na perspectiva de W.Goodenough, cultura é um sistema de conhecimento: “consiste em tudo aquilo que alguém tem de conhecer ou acreditar para operar de maneira aceitável dentro de sua sociedade”. Apresenta também um conceito de cultura na perspectiva como sistemas estruturais, desenvolvido por Claude Lévi-Strauss, “um sistema simbólico que é uma criação acumulativa da mente humana. O seu trabalho tem sido o de descobrir na estruturação dos domínios culturais -mito,arte,parentesco e linguagem - os princípios da mente que geram essas elaborações culturais” (LARAIA,p.61, 1986).

científico para as sombras do empírico e do imaginário⁷⁵ a partir da materialização presente nas narrativas Tembé.

Este trabalho, fragmento de uma dissertação de Mestrado, resumirá parte da pesquisa original, bem como das análises, porém, conforme a metodologia de trabalho original, manteremos a mesma essência do texto, destacando narrativas que desenham a construção do Curupira no espaço da aldeia Tembé. Assim, veremos como o mito do Curupira se apresenta na aldeia Tekohaw Tembé, com intervenções do estudo do mito a partir do mitólogo Mircea Eliade. Dessa forma, será construída uma relação estreita entre as narrativas dos Tembé e as informações de Couto de Magalhães, retiradas de *O Selvagem* (2003). Em uma perspectiva mais próxima da literatura canônica, veremos em Mário de Andrade, trechos de *Macunaíma* (2008), referentes ao mito do Curupira, que merece destaque na literatura brasileira e na cultura nacional. Na continuidade, será realizado um diálogo com Magalhães, buscando evidenciar as diversas “facetas” do duende e sua importância no cotidiano do imaginário do povo brasileiro. Nessa trajetória, reitera-se aqui, a presença da obra de Mário de Andrade, como parte de análise desse estudo, pelo fato de que veio à mente e será explanado mais adiante. Mário de Andrade desafiou o espaço e transgrediu fronteiras sociais, para escrever o polêmico *Macunaíma* reinventando – em parte – as narrativas míticas indígenas, concebendo um herói permeado de perspicácia e malícia, mas capaz de defender a formação do povo brasileiro por meio da essência de uma narrativa lapidada, atravessada de literalidade na profundidade da

75 O imaginário influencia em todos os processos de socialização, visto que os afetos governam as crenças e os desejos e determinam um movimento universal. Então, define o autor o imaginário social como “a única potência determinante e ativa” apta a impulsionar e a dominar a prática dos indivíduos; a ideologia substitui na imaginação a produção concreta dos meios de sobrevivência e a existência na sua totalidade por intermédio de representações e de projeções celestes, sendo a religião o modelo mais acabado e a ilusão política sua sucessora (LEGROS, 2007).

relação entre os primórdios e a sociedade contemporânea dominada pelos homens não indígenas.

3. O CURUPIRA: NARRATIVAS, TEORIAS

Para uma compreensão contextualizada a respeito do Curupira, é importante destacar seu registro na literatura brasileira desde o período da colonização sendo *As Cartas do Padre José de Anchieta*⁷⁶ (1534-1597), escritas e enviadas ao general P. Diogo Laínes, de Roma. Trata-se do primeiro documento a demonizar o Curupira a partir de descrições do comportamento do povo indígena brasileiro, com relatos empíricos sob a ótica confessional, em forma de descrições e reproduções de narrativas desses nativos a respeito do Curupira, conteúdo do documento histórico, conforme podemos verificar:

Quanto ao que costuma atemorizar os [índios], os espectros noturnos ou antes demônios, o direi em poucas palavras. É conhecido e anda na boca de todos, haver uns demônios que os Brasis⁷⁷ chamam Curupira, que muitas vezes no mato acometem os [índios], e os ferem com açoite, atormentam e matam. Disto são testemunha os nossos irmãos, que viram algumas vezes os mortos por elas. Por isso os [índios], num caminho, que por matos ásperos e montes íngremes vão para o sertão, ao passar no cimo do monte mais alto, costumam deixar penas de aves, abanos, flechas e outros objetos semelhantes, rogando-lhes muito que lhes não faça mal (ANCHIETA, 1560, p.47).

76 ANCHIETA, José de. Do Irmão José de Anchieta ao General P. Diogo Laínes, Roma (Carta sobre as coisas naturais de São Vicente). In: *Jesuítas Brasil. Cultura. Arte jesuíta. Literatura*. São Paulo. Companhia de Jesus Disponível em: <<http://www.jesuitasbrasil.com/jst/pessoa/temp/anexo/107/3287/3158.pdf>>. Acesso em: 21 out. 2014.

77 Nativos do Brasil Colônia

O Selvagem (2003), trata dos mitos Tupi no século XIX, incluindo o Curupira. Essa referência é datada de 1876, do general José Vieira Couto de Magalhães (1837-1898); um estudo naturalista, de caráter etnológico e linguístico, constituído de narrativas, porém com evidentes finalidades política e militar. Essa obra, cujo subtítulo era “Trabalho preparatório para o aproveitamento do selvagem e do solo por ele ocupado no Brasil”, foi encomendado por D. Pedro II, a fim de ser apresentado na feira internacional da Filadélfia em 1878, por conta da comemoração do centenário da Independência Americana. Magalhães registra que no século XIX, a maior concentração de população indígena no Brasil estava entre as regiões Centro-Oeste e Norte do país, sendo esta a mais povoada pelos nativos, ao mesmo tempo em que gerava a maior fonte de renda na economia brasileira. Essa concentração de indígenas na região abre uma sugestiva possibilidade, de que a força dinâmica do mito nessa região mantenha-se “vivo” ou manifesto no povo não indígena e mais acentuadamente nos povos tradicionais, como resultado dessa grande concentração constatada em Couto de Magalhães (2003).

Também no propósito da persistência e ressignificação do mito do Curupira é preponderante uma definição de mito na perspectiva de Mircea Eliade, em *O Mito do Eterno Retorno* (1992) e *Mito e Realidade* (1989). Os estudos desse autor permitiram entender a transcendência e observação do imaginário e também, compreender porque os mitos transmitem e preservam paradigmas, ao ponto de ultrapassar a realidade, transformando - se em arquétipos⁷⁸, ou modelos exemplares míticos, capazes de ordenar as ações do homem contemporâneo, considerando a mágica, que envolve o mito, ser pertencente a um ambiente propício e específico que é manifestada mediante a necessidade das pessoas pertencentes a esse meio, conforme a necessidade e dependência dessas pessoas ao mito e mediante a exclusão/inclusão

⁷⁸ Segundo o dicionário Aurélio Buarque de Holanda, arquétipo *sm.* Modelo de seres criados, exemplar, protótipo.

de mecanismos que propiciem essa dependência. A consequência pode ser até o fim do poder mágico, pelo qual manifesta o poder mítico, como ocorreu na prática de jogar Caruara, uma manifestação mística, registrada pelo indígena T'Xinaii, que consiste em um pajé desafiar um outro curador que está distante, cada um em uma aldeia diferente, e consiste em um pajé enviar sinais mágicos, que devem ser percebidos pelo rival por meio de batidas, empurrões e também gritos materializados através da magia. Esses sinais eram devolvidos pelo “rival” da contenda para o pajé provocador, demonstrando que aquele pajé provocado também é dotado de poder mágico e está à altura do desafiante. Na verdade, a prática de jogar Caruara manifestava-se “antigamente”, num ato de brincadeira entre os pajés “poderosos”, mas essa magia perdeu-se no espaço Tembê, porque as pessoas designadas a prosseguir com o ritual deixaram por algum momento o espaço mítico, como foi o caso do nosso indígena informante, que deixou por algum tempo a aldeia para estudar. Assim é que se afirma que a força da magia pode ser considerada um ato da criação, já que realiza a passagem daquilo que não é manifesto para o que é concretamente manifesto. Nesse entendimento enfatiza, assim o mitólogo Mircea Eliade acerca de fenômenos desta natureza:

Através da repetição do ato cosmogônico, o momento concreto, no qual a construção tem lugar, é projetado para o tempo mítico, *in illo tempore*, quando ocorreu a fundação do mundo. Assim, a realidade e a denaleilidade de uma construção ficam garantidas, não apenas pela transformação do espaço profano em espaço transcendental (O Centro), mas também pela transformação do tempo concreto em tempo mítico, *in illo tempore*, quando ocorreu a fundação do mundo. Assim, a realidade e a durabilidade de uma construção ficam garantidas, não apenas pela transformação do espaço profano em espaço transcendental (o Centro),

mas também pela transformação do tempo concreto em um tempo mítico (ELIADE, 1992, p.29).

Voltando aos Tembê e mediante as informações apresentadas a respeito do mito, o Curupira do povo Tembê nos aguçou a curiosidade ao ponto que se elegeu as narrativas desse ser fantástico como objeto desse estudo. A partir dessa perspectiva e no intuito de executar esse propósito, toma-se, como questão central desta pesquisa, responder qual a importância do mito do Curupira na constituição contemporânea cultural e social do povo Tembê do Rio Gurupi - PA?

Nessa condição, buscamos também, investigar se o Curupira dos Tembê é percebido pelos indígenas com o mesmo entendimento mítico do homem não indígena ou como um ser de pertencimento dos Tembê do Gurupi? A partir de então, por meio das narrativas catalogadas, nos propusemos construir uma definição de como é o relacionamento dos indígenas Tembê do Rio Gurupi - PA, com o mito do Curupira na atualidade, objetivando compreender as ações desse mito sob os aspectos da cosmogonia e da pedagogia para os Tembê do Rio Gurupi-PA.

4. METODOLOGIA(S)

A metodologia dessa pesquisa está atrelada a um roteiro fundamentado num cuidadoso plano de trabalho, bem como em procedimentos metodológicos compatíveis com as necessidades capazes de atender aos nossos propósitos, que conforme proposta do trabalho de pesquisa para a dissertação, pautado de acordo com Gil (2009), uma pesquisa descritiva; que segundo esse autor, visa descrever as características de determinado fenômeno de grupo, do mesmo modo que propõe o levantamento de opiniões, cujo reflexo também proporciona aproveitamento positivo na elaboração deste artigo.

Nesse sentido, reforçamos que originalmente a íntegra desse trabalho foi atrelada a uma pesquisa de campo desenvolvida na aldeia Tekohaw, por entendermos que a influência do homem não indígena nessa aldeia se não é mantida sob controle, pelo menos existe ali uma reserva cultural pautada na concepção de valorização dos costumes Tembé. O movimento dos indígenas para o fortalecimento da cultura desse povo foi originado por meio da capitoa Verônica Tembé (figura 23).

Figura 23 - Capitoa Verônica Tembé- Liderança da aldeia Tekohaw, reconhecida pela revalorização da língua e cultura tradicional Tembé do rio Gurupi.



Fonte: Instituto Sócio Ambiental. 1985.

Esse registro nos condiciona à certeza de que analisar as narrativas indígenas é ratificar ações e a presença do “mito vivo” no seio Tembê e que os depoimentos dos nativos a respeito das manifestações do Curupira, passa a ser uma bela manifestação presente naquela cultura e mais, esse mito ainda não havia sido investigado por pesquisadores, e os Tembê mostraram-se surpreendidos ao buscar informações e narrativas sobre o “duende da floresta” encarregado da proteção das matas.

5. A SUBSTÂNCIA MÍTICA DA COMPARAÇÃO

A Literatura Comparada possui a capacidade de ultrapassar fronteiras nacionais, interculturais e fazer dialogar o oral e o escrito, em que a cultura Tembê/Tekohaw passa a ser valorizada. Para Tania Carvalho (2007), “a literatura comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística” (CARVALHAL, 2007, p.74). O trabalho da autora preconiza variadas perspectivas a respeito do Comparativismo. Em princípio, o estudo de Literatura Comparada compreende uma forma de investigação literária confrontada entre duas ou mais literaturas, o que é de senso comum. No entanto, os trabalhos literários classificados como estudos literários comparados, compreendem investigações bastante variadas, o que coloca a literatura comparada em um vasto campo de ação.

Nesse sentido, o método da literatura comparada, ganha variadas interpretações quando se constata que não existe apenas uma orientação a ser seguida e que é um assunto permissivo de certo ecletismo metodológico e que permite entender que literatura comparada não deve ser compreendida como sinônimo de “comparação”, pois em meio a tantos estudos originados nas escolas europeias, principalmente na francesa e alemã, as divergências metodológicas são evidenciadas, provocando dificuldades em um consenso a respeito da natureza do

estudo da Literatura Comparada, gerando divergências quanto à defesa da generalização desse estudo ou à restrição de conceitos sobre os estudos literários comparados.

No entanto uma coisa é perceptível, o ato de comparar faz parte da estrutura de pensamento e da cultura do homem, portanto, o ato da comparação é uma necessidade em diversas áreas do saber humano e que esse estudo literário permite o alcance dos objetivos a que ele se propõe em alcançar.

Diante disso, o mito do Curupira vem a apresentar, sobretudo, um herói de um conjunto de narrativas, repletas de originalidade, capazes de explicar a cosmogonia Tembé. No entanto, essas narrativas, originalmente, são desconhecidas no contexto nacional, pois muitas vezes ficam no silêncio e por isto sem o eco para além das fronteiras da comunidade Tembé. Daí a importância de estudá-las, aproximando-as, sem hierarquizações, às versões escritas de “autores da letra”, pois que permanecendo isoladas na oralidade da cultura Tembé, correm o risco de serem dissipadas como nuvens levadas sob as asas do tempo.

Ao se “traduzir” essa literatura para a letra (estratégia que ressignifica a expressividade da narrativa), se dissipa o silêncio e se abrem diversas possibilidades dessa literatura Tembé dispersa para além das fronteiras Tekohaw, que passa a ser objeto de atenção inclusive na perspectiva aqui defendida, do estudo comparativo da literatura, pois se acredita que os textos selecionados estão repletos de literariedade, o que permite a condição de demonstrar a intertextualidade e os “diálogos” possíveis entre modos diferentes de difusão do mito.

Carvalho (2007) enfatiza a temática indígena apoiando-se nas iniciativas de Mário de Andrade, que combatia o “eurocentrismo” que à época (primeira metade do século XX) era fortalecido pela dependência cultural dos chamados países colonizados, momento em que o intelectual brasileiro oscilava entre a identificação com o

universal e a afirmação do local. Possuidor dessa consciência, Mário de Andrade não ocultava o fato e assumiu essa contradição como uma solução para superá-la, chegando a afirmar: “sou um tupi tangendo um alaúde”, que passa a tornar-se uma espécie de lema da forma de pensar e agir do Modernismo. Esse conflito vem a ser de algum modo contemplado quando Mário de Andrade lança Macunaíma, e deste modo cria “o herói sem nenhum caráter”, como um ser atravessado entre as culturas ameríndia, africana e europeia, que dão a argamassa fundadora da cultura nacional, momento em que o brasileiro é configurado em sua “completude incompleta “macunaimicamente” como um ser de caráter incompleto, em formação, portanto.

Esta reflexão levou Carvalho a citar o crítico Silviano Santiago em Apesar de dependente, universal, de Vale quanto pesa⁷⁹, as seguintes citações:

Não se faz de conta que a dependência não existe, pelo contrário, frisa-se a sua inevitabilidade; não se escamoteia a dívida para com as culturas dominantes, pelo contrário, enfatiza-se a sua força coesiva; não se contenta com a visão gloriosa do autóctone e do negro, mas se busca a inserção diferencial delas na totalização universal (SANTIAGO *apud* CARVALHAL, 2007, p.22).

O mitólogo Mircea Eliade, por sua vez, aprofundou seus estudos nas concepções de Malinowski acerca da ontologia mitológica primitiva, o que remete um entendimento de que na mitologia tanto a realidade quanto o valor da existência humana, são determinadas por meio de uma correlação temporal em relação ao tempo sacro mítico e as ações “arquetípicas” dos ancestrais sobrenaturais. O mitólogo apresentou suas obras com condições elementares que modernizaram a consciência mitológica, atribuindo a essa condição a desvalorização

79 Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

do tempo histórico e um confronto com o tempo “profano”, bem como a irreversibilidade do tempo. Posto isso, foram escolhidos alguns conceitos desse pesquisador para ilustrar possíveis definições sobre o que é o mito, conforme será visto a seguir.

Eliade (1989) apresenta uma síntese da importância do tempo e cosmogonia do mito em relação à narrativa:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento (ELIADE, 1989, p.11).

O pesquisador apresenta também uma síntese da importância da significação do mito:

Vemos, portanto, que a “história” narrada pelo mito constitui um “conhecimento” de ordem esotérica, não apenas por ser secreto e transmitido no curso de uma iniciação, mas também porque esse “conhecimento” é acompanhado de um poder mágico religioso. Com efeito, conhecer a origem de um objeto, de animal ou planta, equivale a adquirir sobre eles um poder mágico, graças ao qual é possível dominá-los, multiplica-los ou reproduzi-los á vontade (ELIADE, 1989, p.19).

O teórico clarifica como o mito pode ser compreendido acerca dos conhecimentos, ritos religiosos e as origens dos deuses e dos mundos:

Em suma, esses mitos do fim do mundo, implicando claramente a recriação de um novo Universo, exprimem a mesma ideia arcaica e extremamente difundida da “degradação”

progressiva do Cosmos, requerendo sua destruição e sua recreação periódicas (ELIADE, 1989, p.58).

Os valores dos mitos são extremamente importantes na constituição da cultura e para as crianças e os jovens certamente ganham uma conotação diferenciada em relação ao sentido da vida e da experiência. A compreensão dos mitos proporciona ao sujeito visualizar a realidade social construída por meio da interferência mítica à cultura e à tradição que envolve cada sociedade.

6. O CURUPIRA NA ALDEIA TEKOHAW

Para os Tembê, o Curupira não se apresenta como elemento a ser comparado, maquiado, caracterizado. Ele é um ser que está vivo e age no seio da comunidade conforme o grau de necessidade ou dependência da comunidade. Dessa maneira, utilizaremos os depoimentos coletados durante a pesquisa de campo, para definir o que é e o que representa o Curupira dos Tembê, sem assim deixar de dizer que o que se segue são conceitos, conforme nossa percepção adquirida na aldeia, em relação às narrativas catalogadas:

O Curupira pode se apresentar como autoridade, demonstrando seu respeito por meio de sua manifestação junto aos animais, exigindo respeito do indígena ao mesmo tempo em que manifesta uma relação de mútuo respeito entre o mito e o homem, como apresenta o texto a seguir:

É comum escutarmos o Curupira bater em cachorro, ele não bate no índio, mas bate no cachorro, a gente escuta a cipoada e o latido do cachorro, mas agora ela se afastou um pouco. Mas quando ele vem aqui dentro da aldeia, a gente fala pra ele não fazer nada com a gente. Tem uma pessoa que fala pra ele e dá fumo, quando ele está assoviando. A gente

respeita o Curupira, ele só ajuda, ele também nos respeita (Informação verbal)⁸⁰.

O Curupira aqui é apresentado como divertido, capaz de promover molecagens, que envolvem o caçador, para se divertir com a condição humana, é a manifestação do encantamento:

Quando a gente se perde no mato e fica ariado, rodando, andando e volta para o mesmo lugar igual quando a cobra jiboia atrai a gente, é a Curupira. Só tem um jeito da gente voltar para casa, é pegar um cipó, enrolar bem até esconder a ponta no último nó de forma que dê trabalho para encontrar. A gente joga esse rolo de cipó no caminho, que o pretinho, a Curupira, vai ficar intrigada até achar a ponta do nó para tentar desenrolar. Nesse tempo, a gente acha o caminho de casa para voltar (informação verbal)⁸¹

O Curupira também apresenta-se como provedor dos indígenas:

Uma vez fui caçar com um parceiro e ficamos na espera em um mutá, lá em cima. Não aparecia nada de bicho. Aí eu falei: Curupira me dá duas pacas! Passou um pouco e apareceu uma paca e eu atirei, a paca a caiu. Logo apareceu outra paca e o parceiro atirou. A paca caiu. Aí não apareceu mais nada. Voltamos para casa e passou um dia voltamos lá. Então, apareceram muitas pacas, todas juntas, começamos a atirar. Atirei em uma, mas não acertou, o parceiro atirou noutra, não acertou; atiramos várias vezes e nada. De repente sumiram todas. Ficamos percebendo que era coisa do Curupira. Descemos e não havia nem rastro. Eu falei para o companheiro, pedi duas pacas, ganhei só duas. E voltamos para casa. Passado uns dias voltamos à espera. Nada apareceu, nenhuma caça. Triste, sentados na beira da fogueira conversávamos, quando de repente, olhei e havia um filhote de cotia encostada no meu pé. Pensei, vou levar esse filhote

80 Lourival Tembé. Entrevista concedida a Walmir Nogueira Moraes. Tekohaw, jun. 2015.

81 Pedro Tembé. Entrevista concedida a Walmir Nogueira Moraes. Tekohaw, jun. 2015.

para casa. Rapidamente, passei a mão para pegar a cotia, e não havia nada. Sumiu. Não senti nada, nem vi correr, só vento. Voltamos para casa (informação verbal)⁸².

Nessa narrativa o Curupira é apresentado como compensador e controlador das ações humanas, uma demonstração de que o Mito possui o comando de ação sobre os homens indígenas, conforme apresenta a narrativa do indígena João Tembê, que segue abaixo:

Havia um parente que nunca conseguia coletar copaíba, andava, andava o dia todo pelas matas e nada de achar um pau que desse óleo. Um dia o Curupira apareceu para ele e disse: Ei Muripara⁸³! O que é que estás fazendo? Respondeu o índio: É que só os outros companheiros acham copaíba, eu nunca consigo nada. O Curupira, sentado em seu cavallinho, um porco catetuzinho: Vamos lá em casa. E os dois foram à casa do ser da floresta. Chegando lá o Curupira falou:

-Queres que eu te dê riqueza? -Sim, afirmou o índio. Então o Curupira deu-lhe uma malinha, dizendo: Leva, mas não abre por aí não. Faz uma casa grande primeiro para depois abrir a mala, pois se abrires aqui no mato, não vás dar conta depor as coisas no lugar de novo. Agradecendo, o índio saiu.

Chegando lá na frente, o índio curioso, começou a se perguntar o que teria na mala e não aguentando a curiosidade a abriu. Espalhou muita coisa, roupa e muitas outras coisas. E agora? - perguntou o índio. Pensou. Vou fazer uma pêra para carregar tudo isso. Mas era muita coisa e não dava conta de juntar tanta coisa. Então apareceu o Curupira e falou para o índio: não lhe falei para não abrir a mala! Mandou o índio ir tirar palha para fazer mais pêra, mas ao voltar a malinha

82 Pedro Tembê. Entrevista concedida a Walmir Nogueira Moraes. Tekohaw, jun. 2015.

83 Companheiro

já estava toda arrumada.

-Agora não abra mais não, viu!

Então o índio andou, andou e antes de chegar na sua casa, não aguentando, abriu novamente a malinha. O dono da mala apareceu novamente e ralhou com o índio: rapaz, de novo! Vá tirar palha pra fazer pêra⁸⁴! Ao voltar, as coisas já estavam arrumadas de novo.

Disse-lhe o Curupira: agora tu levas, mas não abres mais não, pois se abrires vou te dar uma surra! E foi embora pela floresta. No entanto, o índio tornou a abrir a malinha e o Curupira novamente apareceu. -Abriste de novo?! - Não queres nada, não. E deu uma grande surra no índio que ficou sem a mala mágica e mais pobre do que era (informação verbal).⁸⁵

7. VOZES E LETRAS: APROXIMAÇÕES

Apresentamos, a partir de então, três narrativas Tembé sobre o Curupira, enfatizando os aspectos cosmogônicos nelas implícitos e que influenciam no imaginário dessa comunidade, apresentaremos na narrativa do indígena João Tembé⁸⁶:

O parente estava caçando quando escutou um grito e olhando, viu uma jiboia enrolada em um menino, o Curupira. O parente perguntou: o que foi isso? Uma cobra me enrolou, falou o Curupira. O parente foi lá e matou a cobra.

E agora? Disse o ente. Já sei, vou te dar uma espingarda e deu um pedacinho de pau para o índio, que ficou olhando para o galho como que incrédulo. Então o Curupira perguntou: Queres experimentar? Então vamos! E saíram os dois e lá na frente apareceu um arapuhá⁸⁷. O parente apontou o pau e o animal caiu. Tá bom? Perguntou o Curupira. Sim, tá,

84 Pêra; o mesmo que panheiro.

85 João Tembé. Entrevista concedida a Walmir Nogueira Moraes. tekohaw, jun. 2015.

86 João Tembé é um indígena oriundo da aldeia Tekohaw, que trabalhou por muitos anos para a FUNAI como intérprete ou “língua”, junto às etnias não contatadas. Hoje trabalha na Casa de Apoio ao Indígena em Paragominas - PA.

87 Veado

respondeu o índio feliz. Então, antes de sumir o Curupira disse: Não vá deixar tua mulher pegar tua espingarda, pois se ela pegar vai te matar. E todo dia o índio ia ao mato e matava uma caça, mas um dia, a mulher insistiu que queria caçar com o marido; ele não queria que ela fosse, mas após uma discussão a mulher acabou indo. Chegando no mato, encontraram um bando de capelão^{*88} e ele apontava e o macaco caía, apontava e caía, mas um ficou pendurado no galho da árvore. Deixando a espingarda no chão, o índio subiu na árvore para apanhar o macaco pendurado. Em vez de ele subir levando a arma na sacola, deixou-a no chão. A mulher abriu a bolsa e pegou aquele pedaço de pau, apontou para o marido e Pei! Matou o marido. Aí a mulher usou a arma para matar as outras mulheres que brigavam com ela. Matou umas duas mulheres, até que o dono da arma veio buscá-la de volta (informação verbal)⁸⁹.

Como se vê esta narrativa relata um processo em que o duende se apresenta na condição de humano, solicitando ajuda diante de uma ameaça, pois uma jiboia o sufocava. Um indígena, que coincidentemente naquele lugar, passava caçando, vendo a situação, o socorre. O passante mata a cobra que ameaçava o outro. Esse ato, momentaneamente, estabelece a condição de herói do indígena diante do Curupira.

No entanto, naquele momento, a compensação mítica do sobrenatural interfere na condição humana e o mito retribui, como compensação pelo sacrifício, a generosidade pelo ato do indígena salvar-lhe a vida. Neste sacrifício ocorre o ato cosmogônico, representado aqui, por um simples pedaço de pau que, sob a magia do deus da floresta, adquire o poder de uma espingarda, transformando o indígena em um indivíduo diferenciado. Essa condição do mito em atender às necessidades humanas, pode ser comprovada com a realidade Tembé da aldeia Tekohaw, onde possuir uma espingarda é o sonho de qualquer indígena, arma que o torna destacado como

88 Macaco guariba

89 João Tembé. Entrevista concedida a Walmir Nogueira Moraes. CASAI, jun. 2015.

caçador, devido o poder de fogo desse artifício bélico, mais eficaz diante das flechas ou armadilhas.

Por outro lado, há uma regra para que esse caçador obtenha continuidade na posse da arma: que a mulher nunca tenha acesso à espingarda. Esse é o conselho ao indígena como condição para o êxito na relação entre o deus e o homem. Porém, conforme a narrativa, a ação do homem desrespeita o poder do sobrenatural, uma atitude própria do ser humano em demonstrar seu livre arbítrio em relação à natureza. Assim, essa decisão traduziu - se como indisciplina imposta ao caçador, uma desobediência ao mandamento ou à regra imposta pelo sistema mítico, tal qual Adão e Eva (conforme o Gênesis, *Bíblia Judaica/Cristã*), usaram da desobediência diante do Criador. No caso dos Tembê, podemos deduzir essa ação como um “erro trágico” agindo sobre o sagrado, capaz de destruir a ação do tempo mítico, provocado pelo objeto de desejo, o objeto mágico, a espingarda. Esse rompimento entre o homem e o deus da floresta, constituído na ação da mulher pegar na espingarda, foi simultaneamente o cerne da punição ao indígena e, posteriormente sobre a própria esposa, ou seja, a punição de morte ao homem, por não seguir os conselhos altivos da sabedoria mítica e à mulher a perda do poder, pelo uso indevido da magia. Nessas circunstâncias, esse texto pode assim ser definido, na perspectiva desse mitólogo:

Viver os mitos implica, pois, uma experiência verdadeiramente religiosa, pois ela se distingue da experiência ordinária da vida quotidiana. A religiosidade dessa experiência deve-se ao fato de que, ao reatualizar os eventos fabulosos, exaltantes, significativos, assiste - se novamente às obras criadoras dos Entes sobrenaturais (ELIADE, 1989, p.22).

Sendo assim, as artes do Curupira presentes no texto remetem à ideia que concebe o mito como dialética do desenvolvimento

histórico, no qual os ganhos são inseparáveis das perdas. Nessa configuração, apresentamos outra narrativa de origem do povo Tembé Tenetehara, em que a cosmogonia ganha uma atenção, conforme a citação a seguir a narrativa de seu Lourival Tembê⁹⁰:

Nós conhecemos o Curupira, onde ele mora, nesse rio aqui, o pessoal branco chama Gurupi, né! Nós chamamos Curupi⁹¹, porque tem Curupira aqui dentro, né, os velhos já viram. Nesse rio antigamente até encontro com ele acontecia, agora não. Antes ele chegava e conversava com a gente. Antigamente o pessoal ia caçar e encontrava com ele, quando ele queria aparecer. Dávamos fumo para ele no mato, ele gosta de fumo, Ele já ajudou muitos parentes, quando não encontrava nada. Tem dia que a gente espera no mato e ele dá uma olhada na gente que adoce. (Informação verbal)

Um dia falei, papai vamos matar uma paca! Eu estava com o papai esperando num mutá. Aí apareceu aquele vaga-lume lá embaixo, vinha e descia, subia e descia. Desci com uma dor de cabeça, no olho e desci bêbado e deitei no chão. Papai me levou pro posto do Canindé. Chegando lá tinha um enfermeiro⁹² do Maranhão, que olhou e disse. Onde tu estavas? Estavas esperando? O que tu viste? Eu vi um “fogão grande” de vaga-lume. Era o Curupira que tava te olhando, disse o enfermeiro. E ele rezou e na mesma hora passou a dor de cabeça. Quando a gente tá panema,⁹³ vai para o mato e ele diz: Estás atrás de mim, né? Então aparece um veado que fica parado e o parente vai até perto e atira. Depois deixa um fumo no pé do pau em agradecimento (informação verbal)⁹⁴.

90 Cacique da aldeia Tekohaw.

91 Citado em Macunaíma, de Mário de Andrade, p.67, cap. VI, A Francesa e o Gigante. Agir, Editora. Rio de Janeiro, 2008.

92 Na verdade ele se refere a um curador (pajé) N.A

93 Sem sorte N.A

94 Lourival Tembê. Entrevista concedida a Waldir Nogueira Moraes. Tekohaw, jun. 2015.

A narrativa acima explicita toda a força do “Curupira Tembê” em todas as áreas da vida dos indígenas, ele aparece com atributos de um ser criador, provedor, curador e punidor. Assim, corrobora, aqui a perspectiva de Eliade (1989), de que as cosmogonias servem de modelo para todos os tipos de “criações” e como constatação, registramos parte desse texto do teórico:

O meio cósmico em que se vive, por mais limitado que possa ser, constitui o “mundo”; sua “origem” e sua “história” precedem qualquer outra história individual. A idéia mística da “origem” está imbricada no mistério da “criação”. Uma coisa tem uma “origem” porque foi criada, isto é, porque um poder se manifestou claramente no mundo, porque um acontecimento se verificou. Em suma, a origem de uma coisa corresponde à criação dessa coisa (ELIADE, 1989, 38).

A história Tembê, conforme relato de seu Lourival, “antigamente” o próprio Curupira conversava com os indígenas pessoalmente; de forma que sua força junto aos Tembê era indispensável, atribuindo-lhe domínio sobre a natureza. O universo Tembê encontra sustentabilidade na floresta e no rio Gurupi, locais de referência das manifestações do duende, uma natureza constituída de um mundo onírico, isobárico ou real, cuja interpretação suprime o domínio do homem não indígena, mas é evidenciado nas palavras de seu Lourival Tembê: “E isso aconteceu com nossos antigos que o Curupira ajudou muito até os dias de hoje. Até hoje a gente pede caça e o Curupira atende”.

Essa narrativa nos remete à condição dos mitos ancestrais serem a perfeição em comparação com as manifestações atuais. Na história presente, isto é evidenciado por meio do termo “antigamente”. Trata-se do tempo primordial, que explorado em Eliade (1992), levanta a temática sobre a imagem que o homem ancestral constrói sobre si

mesmo e o lugar que esse indivíduo ocupa no espaço. Para o mitólogo, a mais importante diferença entre o homem ancestral e o homem contemporâneo está no fato de o primeiro se sentir legitimamente ligado ao cosmo, enquanto o homem contemporâneo pressente estar vinculado somente à história. No entanto, para o homem ancestral, o cosmo é fruto de uma “história sagrada”, preservada e transmitida por intermédio dos mitos, sendo esses os modelos para cerimônias transmitidas para sucessivas gerações. Nesse sentido, o homem Tembé está envolvido em um espaço de cultura ancestral em que prevalece a força da cultura e ritualística transmitidas pelos ancestrais, cujos conceitos metafísicos não são externados com linguagem teórica, mas pelo aconselhamento, caracterizado pela simbologia presente no mito.

Se retomarmos a pesquisa de Magalhães (2003), observaremos que o general enfatiza a condição de nunca ter encontrado referências a um ser sobrenatural de origem tupi, cuja missão fosse exclusivamente para o mal, em analogia ao que é o satanás para o homem cristão não indígena. O cristianismo atribui aos deuses indígenas Anhangá, Curupira, Caipora ou Caapora, a condição de entes que podem fazer mal ao homem, sem lhes poder fazer bem algum, fato que contraria as crenças dos povos Tupi em relação às suas tradições, pelo fato de não aceitarem a supremacia de um Deus único e supremo. Assim, seus deuses agem sobre cada ordem de criação. Na verdade, o Curupira desempenha a função de um arquétipo celestial no cotidiano do povo Tembé, um símbolo do sobrenatural presente na atualidade, em uma comunidade tradicional.

Os povos tradicionais não estão apegados aos valores do capitalismo. Os Tembé são diferenciados, coletores, caçadores, pescadores que sob a proteção mítica vivem em um tempo favorável ao cotidiano. Nessa cronologia o tempo vai ao encontro dos Tembé ou caminha junto, nunca o contrário. Percebemos na narrativa a seguir que o tempo primordial do mito é uma realidade dos Tembé:

Tinha um índio que ia no mato todo dia e não arranjava nada. A mulher reclamava que ele não conseguia comida. Ele dizia, vou de novo, mas nada conseguia. Um dia ele sentou em cima de um pau, pensando o que dizer em casa, por não ter conseguido nada. O que ela vai comer, pensava sentado em um tronco de árvore. De repente, vinha em sua frente um menino, um pretinho, assim, olhando pra ele e disse: “Ei compadre! Tem fumo aí”? Sim, tenho. “Quero fumar”. Que está fazendo aqui? Estou aqui pensando, que a minha mulher vai brigar comigo, que não levo nenhuma caça do mato, ela vai brigar comigo. O pretinho disse, Ah é! Vou fazer um remédio pra ti. Fumaram juntos e depois disse: “vem atrás de mim”. “Olha esse veado!” “Pode chegar mais perto e atirar.” O índio atirou e o veado caiu. Andaram e apareceu outro. “Pode atirar”. Mais um veado caiu.” Quer mais um?” “Não, respondeu o índio”. Já tinha muita caça. Chegou em casa e a mulher ficou alegre e todos os parentes vieram e fizeram comida, até os cunhados, e todos comeram. No outro dia, o homem foi de novo no mato para experimentar, e encontrou um veado. No outro dia também e todo dia achava caça e até os dias de hoje temos caça aqui. E isso aconteceu com nossos antigos que o Curupira ajudou muito até os dias de hoje. Até hoje a gente pede caça, e o Curupira atende (informação verbal)⁹⁵.

Em Magalhães (2003), encontramos registros de deuses tupis presentes nas comunidades indígenas de sua época. Os deuses superiores a quem os indígenas atribuem ação geral sobre o mundo são: o Sol, a Lua, e Rudá, o deus do amor ou da reprodução, cujas tradições figuram-no como um guerreiro que habitava nas nuvens e cuja missão era criar o amor nos corações dos homens.

Guaracy, o Sol, criou os homens e os viventes, abaixo dele havia outros seres sobrenaturais, relacionados a outras ordens de animais. O dos pássaros, Guairapuru; à caça do campo parece afeto ao Anhangá.

O destino das caças do mato era confiado ao Caapora, a sorte dos peixes era confiada à Uauyará.

Os deuses submetidos à Jacy ou Lua, mãe geral dos vegetais, são: o Saci Pererê, uma figura nas tradições do sul do País, representado como um pequeno tapuio, manco de um pé, um barrete vermelho e uma ferida em cada joelho. O Mboitatá, o gênio do fogo, pune quem incendeia os campos inutilmente. O Urutáu, a ave fantasma e o Curupira, o deus que protege as florestas, e que segundo as tradições o apresentam, é um pequeno tapuio, com os pés voltados para trás, sem orifícios para expelir as secreções fisiológicas. No sul brasileiro, era conhecido como Currupira. Relata Magalhães, que no Pará, ele se manifesta com batidas de saponemas⁹⁶ nos meios dos bosques, verificando se as árvores estão fortes para aguentar a ação de alguma tempestade. Na pesquisa do militar e naturalista, a função desse ente é proteger as florestas. Dessa forma, todo aquele que derruba ou destrói inutilmente a mata, vem a ser punido, perdendo-se na floresta, sem poder atinar com o caminho de casa.

Interessante que o Curupira destacou-se diante de todos os outros deuses, com exceção ao Saci Pererê, que talvez possua igual popularidade; foi envolvido pelo imaginário popular e agregou condições e perfil ecológico na contemporaneidade.

Investindo na literatura modernista, Mário de Andrade explora a vertente do mito Curupira em relação a Macunaíma, o “herói da nossa gente”, um indígena que juntamente com o duende Curupira, são personagens de uma literatura que, até então, era tratada como marginal ou periférica, mas que ganha outra conotação com o decorrer da narrativa marioandradina. Macunaíma, na primeira parte do livro é apresentado como um indivíduo que mesmo adulto continua apresentando uma “atitude inacabada”; seu comportamento indicia

96 Grandes raízes de árvores da floresta tropical, que mais parecem troncos, exemplo típico são a samaúma ou sumaúma.

uma figura com temperamento gozador, com atitudes próprias de adolescente, num estilo bastante egoísta e bonachão.

A destreza e astúcia do Curupira em relação ao homem são características inerentes ao mito, graças à sua sobrenaturalidade. No entanto a astúcia de Macunaíma se sobrepõe e supera a esperteza do duende, que é um dos deuses da floresta. Essa variação na narrativa nos possibilita adentrar no contexto político e social daquele momento, já que havia uma perspectiva antropofágica (corrente literária capitaneada por Oswald de Andrade) em alguns modernistas militantes. Esse conceito de antropofagia consistia simplesmente em selecionar do alheio o que era interessante (aqui a presa Macunaíma) e refutar o que era desnecessário à formação da cultura brasileira, o que pode ser evidenciado pelo fato de Macunaíma vomitar o pedaço de carne do Curupira, anteriormente ingerida.

Nesse episódio, o Curupira é apresentado como devorador, condição que se repetirá mais adiante, o que indicaria, na concepção do modernista, representar de certo modo um arquétipo da cultura europeia, enquanto Macunaíma passa a ser, na referida cena, o representante das três raças formadoras do povo brasileiro, o indígena, o negro e o branco.

Destacamos outro episódio em Macunaíma que, ganhará mais notoriedade, se associado à narrativa de Magalhães (2003), conforme os textos a seguir:

No outro dia Macunaíma, depois de brincar cedinho com a linda Iriqui, saiu para dar uma voltinha. Atravessou o reino encantado da Pedra bonita em Pernambuco e quando estava chegando na cidade de Santarém topou com uma viada parida.

— Essa eu çaço! Ele fez. E perseguiu a viada. Esta escapuliu fácil mas herói pode pegar o filhinho dela que não andava quase, se escondeu por detrás de uma carapanaúba e cutucando o viadinho fez ele berrar. A viada ficou feito louca,

esbugalhou os olhos parou turtuveou e veio vindo, veio vindo parou ali mesmo defronte chorando de amor. Então o herói flechou a viada parida. Ela caiu esperneou um bocado e ficou rija estirada no chão. O herói cantou vitória. Chegou perto da viada olhou que mais olhou e deu um grito, desmaiando. Tinha sido uma peça do Anhangá...Não era viado não, era mas a própria tapanhumas que Macunaíma flechara e estava morta ali, toda arranhada com os espinhos das titaras e mandacarus do mato(ANDRADE,2007,p.26).

Nas imediações da cidade de Santarém, um índio *Tupinambá* perseguia uma veada, que era seguida do filhinho que amamentava, depois de havê-la ferido; o índio podendo agarrar o filho da veada, escondeu-se por detrás de uma árvore, e fê-lo gritar; atraída pelos gritos de agonia do filhinho, a veada chegou-se a poucos passos de distância do índio- ele então a flechou e ela caiu. Quando o índio, satisfeito, foi apanhar sua presa, reconheceu que havia sido vítima de uma ilusão do *Anhangá*; a veada a que ele perseguia, não era uma veada, mas sua própria mãe, que jazia morta no chão, varada com a flecha e toda dilacerada pelos espinhos. (MAGALHÃES, 2003, p.149).

Torna-se prudente nos determos nas duas narrativas apresentadas acima, para situar as semelhanças e as diferenças entre elas. A narrativa reescrita por Andrade (2007), ocorre em uma viagem atemporal e multiespacial do personagem Macunaíma, mas o fato narrado, referindo - se especificamente ao encontro com o Curupira, acontece nas imediações da cidade de Santarém, oeste do Pará. Em ambas narrativas, a personagem motivadora do fato é uma veada parida cuja cria ficará indefesa com a ausência da mãe, daí o ato mítico que se concretiza com a aparição do ente da floresta e a punição, que acontece por meio da metamorfose⁹⁷, no momento em que

97 A metamorfose humana na literatura e em todas as artes possui o poder mágico de evidenciar o maravilhoso, passando a ser natural o fenômeno da metamorfose humana, em que o homem se supera na condição da transposição do imaginário para a realidade, na arte em geral. N.A.

o caçador indígena se apropria da indefesa cria, para, desse modo, conseguir flechar mortalmente a mãe em lactação. Nisso ocorre a manifestação punitiva do Curupira ou Anhangá (espírito do mal ou diabo apresentado como variação do duende) que transforma a mãe de Macunaíma em uma veada, caçada e morta pelo próprio filho, o que também ocorre em Magalhães (2003).

8. COUTO MAGALHÃES E MÁRIO DE ANDRADE APROPRIAM-SE DO MITO

Esse fato pode ser uma pista da possibilidade de Mário de Andrade haver lido Magalhães antes de dar forma definitiva à escrita de “seu” Curupira. A metamorfose, vinculada ao mítico, influencia inconscientemente diversos seguimentos sociais, comunidades, povos e países. Ela, por meio das narrativas, explica fatos e mistérios da vida, produto de atitudes heroicas ou sobrenaturais, capazes, inclusive, de justificar a cosmogonia de povos e sociedades. Assim, diante de toda a estrutura que envolve o imaginário do ser humano, é possível que o processo de metamorfose, presente no mito e na literatura, deva-se ao fato de o ser humano, em sua estrutura psicanalítica, reter a organização da estrutura mítica desde a ancestralidade. Nesse aspecto, é notório que a imaginação permite ao homem se surpreender e se superar diante da natureza e a metamorfose na literatura proporciona a elevação do imaginário a patamares bastante marcantes, como é o caso dos dois textos literários aqui estudados: o de Magalhães e o de Andrade.

Diante do contexto histórico de *Macunaíma*, podemos compreender que a metamorfose presente no texto, seja indício ou possibilidade de valorização cultural ou linguística da cultura indígena, uma realidade social presente na formação da cultura brasileira. Outra perspectiva é a de entender que a valorização cultural ganhava, então, caráter nacional, que na concepção de Mário de Andrade,

sobreviveria ante aos estrangeirismos, reinventando-se por meio da capacidade criativa e multicultural do povo brasileiro. A ocorrência da metamorfose com a da velha Tapanhumas, indicia, a nosso ver, a transformação da cultura nacional fortalecida, ganhando outra conotação sobre a cultura estrangeira.

Outro episódio do romance *Macunaíma* a ser evidenciado, inicia-se no capítulo IV, continuando no capítulo V, sendo, talvez, o mais complexo relacionado ao mito do Curupira presente em *Macunaíma*. Trata-se da passagem em que o herói perde a muiraquitã⁹⁸ (um dos cernes, senão o nó mais importante, da narrativa), que fora engolida por um tracajá. Um mariscador apanhara o quelônio e o vendera para um regatão peruano, chamado Pietro Pietra, um rico fazendeiro italiano de São Paulo, que também aparece como o gigante Piaimã, caracterizado com uma marca física do Curupira - o calcanhar para frente - conforme pode - se verificar no excerto a seguir:

Venceslau Pietro Pietra morava num tejupar maravilhoso rodeado de mato no fim da rua Maranhão olhando pra Noruega do Pacaembu. Macunaíma falou pra Maanape que ia dar uma chegadinha até lá por amor de conhecer Venceslau Pietro Pietra. Maanape fez um discurso mostrando as inconveniências de ir lá porque o regatão andava com o calcanhar pra frente e si Deus o assinalou alguma lhe achou. De certo um mauari malevo... quem sabe si o gigante Piaimã comedor de gente!... Macunaíma não quis saber (ANDRADE, 2007, p.54).

Esse episódio, na sequência do enredo, proporciona ao leitor, direcionado pelo narrador criado por Mário de Andrade, adentrar em um universo diversificado de manifestações culturais do Brasil. Mas na sequência à narrativa, o gigante mata o herói e, para que Maanape possa resgatar o corpo do irmão, distrai o gigante e a mulher dele,

98 Conforme Proença (1978) Pedra que dá sorte. Barbosa Rodrigues trata desse assunto em seu **Muiraquitã** (grifo nosso).

uma “Caapora cachimbeira”, com vinho quiante e tabaco, conforme lê - se a seguir:

Maanape tirou dez garrafas, abriu e veio vindo um aroma perfeito. Era o cauim famoso chamado quiante. Então maanape entrou na outra sala da adega. O gigante estava ai com a companheira, uma Caapora velha sempre cachimbando que se chamava Ceuci e era muito gulosa. Maanape deu as garrafas pra Venceslau Pietro Pietra, um naco de fumo do acará pra Caapora e o casal esqueceram que havia mundo (ANDRADE, 2007, p. 58).

Nessa narrativa ocorre o grande diferencial atribuído ao Curupira, pois é comum nas narrativas sobre o duende da floresta, a presença do fumo e até do álcool, no entanto, o fato de ele possuir uma companheira, é uma característica inovadora, fruto da imaginação do escritor modernista. O Caapora⁹⁹, como se sabe, é uma variação do mito do Curupira em diversas regiões do Brasil, principalmente no Nordeste, mas a fama de devorador de gente é pertinente ao Jurupari e ao Mapinguari, seres também pertencentes à mitologia indígena. Pedimos um espaço agora para ouvir como é apresentado o Caapora em *O Selvagem* (2003).

Magalhães descreve o Caapora como homem colossais, de corpo peludo, montado em um porco do mato, que deixa em estado de extrema infelicidade pelo resto da vida, quem o encontra. Mas a tradição explica o fato. Na verdade o Caapora (variação de Caiapora e do Curupira) era o gênio protetor da caça do mato e só era visto quando, rodeado de uma família inteira de animais selvagens, o

99 Conforme o livro Geografia dos Mitos Brasileiros, Caipora é uma caboclinha de cabelo grande, que usa um chapéu, fuma cachimbo e gosta muito de mingau. Dia de sexta-feira, não deixa caçador caçar – Dá uma surra nos cachorros, de modo que todos ficam com medo e nada fazem. Para conseguir alguma coisa, o caçador deve bater com a enxada num cavador e prometer um taco de fumo para ela. Quando prega uma das peças, dá um assovio fino e solta uma risada. Em Proença (1978), Macunaíma dá um naco de fumo à Caapora, ou Caipora, que é este o agrado maior que se lhe pode fazer, segundo a crença. (B. Rodrigues, *Poranduba*, p.75, e outros). (grifo nosso)

homem pretendia extinguir a mesma. A defesa aos animais caracteriza uma interessante ação mítica.

Retomando a importância da muiraquitã em forma de sáurio confeccionado pelas Icamiabas, que de certo modo sintetiza a mítica amazônica, em conformidade com o comentário esclarecedor de Cavalcanti Proença (1978), o episódio da muiraquitã, como já foi dito, um dos momentos mais cruciais do enredo, tem uma relação aproximada com **O anel engolido pelo peixe** (grifo nosso) em **“Viva Deus e mais Ninguém”** (grifo nosso), catalogado por Câmara Cascudo, que atestaria a estratégia intertextual de Mário de Andrade, um dos recursos de que ele lança na confecção de seu romance - rapsódia, em que o maravilhoso vence os desafios da imaginação, as possibilidades de ações míticas são infinitas, inclusive na crítica social. Dessa forma, o gigante comedor de gente remete ao movimento antropofágico, um dos pontos altos do movimento modernista.

Mário de Andrade apropriou-se do mito do Curupira, recriando-o em conformidade com os ideais do movimento modernista, se está diante de uma mobilização cultural histórica de visibilidade nacional, em que um elemento importante da cultura amazônica passa a ser destacado em âmbito literário nacional, o que se deu nas primeiras décadas do século XX. Macunaíma, ao se relacionar com o Curupira, denota condições de superar o mundo mágico do deus da floresta, não só com a astúcia, mas por meio da hábil utilização de diálogos que evidenciem a linguagem indígena, tão presente no cotidiano do povo brasileiro, sobretudo no norte do país. Outra questão seria a de denunciar a ingerência do capitalismo exacerbado na formação do povo brasileiro, bem como os danos provocados à natureza, resultantes de ações de latifundiários, que continuam sendo uma temática emblemática até aos dias atuais. Macunaíma é constituído de atitudes sobrenaturais, um ser mágico, cujo poder é fortalecido a cada desafio apresentado na narrativa. Nos episódios do Curupira, essa magia

adquire a significação da riqueza pujante da cultura brasileira, que se contrapõe aos padrões da cultura dos colonizadores.

9 Considerações Finais

De certa forma, este estudo buscou investigar a importância do mito do Curupira e da narrativa para o povo tradicional Tembé, fato usado como ponta de lança para o diálogo intertextual com duas outras versões da literatura escrita, que acabaram por se tornar clássicas, a de Couto Magalhães e de Mário de Andrade. Nesse aspecto, ficou a percepção que a Cultura do povo tradicional Tembé perpassa pela narrativa, representada por uma literatura merecedora de aprofundamento capaz de descortinar outros aspectos literários eivados de exotismo. Diga-se, que os relatos sistematizados e que foram aqui apresentados, dimensionam e caracterizam a cultura Tembé, capaz de explicar muitas origens e dessa forma, as narrativas Tenetehara deixam a impressão de que o narrador buscava convencer o pesquisador quanto à “veracidade” dos episódios narrados.

Enfatizar este aspecto não se dá com o intuito de defender uma análise discursiva, mas sim, para demonstrar que para a execução deste trabalho foi necessário, em dado momento, uma integração e apreensão de costumes e exercícios indígenas no ato da comunicação, para então, adentrar no “mundo Tembé” e, assim, aproximar-se à temática proposta, pois tudo o que se buscava, em convívio com aquela etnia em relação ao mito do Curupira, fluía em forma de robustos conteúdos, ricos em detalhes e amplamente diversificados sobre o funcionamento da realidade Tembé, atravessada pelo mito, o que dificultava, até certo ponto, delimitar o universo deste estudo. Isso foi ato recorrente em todo o trabalho, pelo fato de no espaço da aldeia (o que só foi resolvido pelo diálogo com o orientador e com a banca de qualificação em questão), o mito do Curupira aparece forte, vivo e atual, um ser de pertencimento do povo Tenetehara.

No presente contexto em que a atmosfera religiosa e mítica se confunde por meio da crença, foi possível analisar as manifestações narradas do Curupira que age na floresta dos Tembê e também o apresentado na literatura pré-modernista (Couto Magalhães) e modernista (Mário de Andrade) destacando, assim, a importância do mito indígena infestando, para nossa alegria, a “literatura de ponta”, já que a inclusão do Curupira na rapsódia Macunaíma não aparece somente como ilustração literária, mas como ratificação do mito e de sua importância na literatura, destacando-o como influência nos diversos seguimentos da humanidade. Mário de Andrade apropriou-se do mito do Curupira, recriando-o em conformidade com os ideais do movimento modernista, um momento de mobilização cultural e histórica de visibilidade nacional, em que um elemento importante da cultura amazônica passa a ser destacado em âmbito literário nacional; uma criação que configura o exercício de narrar como uma realidade na teia da ficção, em que a arquitetura polimórfica de Macunaíma, obra fundadora do Modernismo brasileiro, denuncia a necessidade de valorização da cultura nacional em relação às meras importações europeias.

Por outro lado, nosso teórico do mito Mircea Eliade, contribui nesse estudo com a colocação de que o mito cosmogônico pode ser manifestado em diversos planos da vida do homem tradicional, que sente todo tipo de abalo, seja de ordem biológica, seja psicológica ou histórica, como por exemplo, o insucesso em uma caçada mal sucedida homologa-se a um coração triste, ou à panema¹⁰⁰, que pode levá-lo ao desespero e essas situações podem ser revertidas pela ritualização do mito cosmogônico, cujo ritual pode ser a solução para a restauração da sorte, de cura de enfermidades, do êxito, pois a cosmogonia é também um ritual de recomeço, retorno à origem, renascimento. No povo Tembê essas ritualizações só podem ser difundidas por meio do

100 Azar, má sorte.

milenar ato de narrar, surgindo, então essa atmosfera de revalorização do mito que envolveu esse trabalho, o que também concebemos ser a explicação que pode justificar o mito do Curupira encontrar-se vivo entre o povo Tembé, e o fato de os indígenas, mesmo no século XXI, dependerem eminentemente do imaginário, que os ajuda a superar as dificuldades de subsistência social e econômica, ou seja, ainda serem dependentes deste e de outros mitos para que possam efetivamente viver. Tudo isso toma forma substancial todas as vezes que, na beira de um igarapé, em um livro de literatura ou num casebre de uma periferia de uma grande cidade este fascinante duende, o Curupira é difundido pela letra e/ou pela voz.

Referências

ANCHIETA, José de. Do Irmão José de Anchieta ao General P. Diogo Laínes, Roma (Carta sobre as coisas naturais de São Vicente). In: **Jesuítas Brasil**. Cultura. Arte jesuíta. Literatura. São Paulo. Companhia de Jesus [Ordem dos Jesuítas], [200-?]. Esta Coletânea de manuscritos é um documento histórico sendo que estão transcritas 12 cartas do Padre José de Anchieta, das quais II originais fazem parte do tomo “Epistole Venerabilium S.J - EPP. NN 95”. Disponível em: <<http://www.jesuitasbrasil.com/jst/pessoa/temp/anexo/107/3287/3158.pdf>>. Acesso em: 21 out. 2014.

ANDRADE, Mário. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ática, 2007. (Série Princípios, v. 58)

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Tradução: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. **O mito do eterno retorno**. Tradução: José Antônio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

FUNDAÇÃO NACIONAL DO ÍNDIO (Pará). **Mapa das reservas indígena do Pará**. Belém, 2007. 1 mapa. Escala 1: 3. 500. 000.

_____. **Mapa da reserva Tembé do alto rio Guamá e do rio Gurupi – PA**. Belém, 2007. 1 mapa. Escala 525. 000.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2009.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (Rio de Janeiro). População. População indígena. Estudos especiais. **O Brasil indígena**. [2010?]. Disponível em: <<http://indigenas.ibge.gov.br/estudos-especiais-3/o-brasil-indigena>>. Acesso em: 23 nov. 2014.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL (São Paulo). Povos indígenas no Brasil. No Brasil atual. **População indígena no Brasil**. 2016. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/c/0/1/2/populacao-indigena-no-brasil>>. Acesso em: 07 maio 2014.

_____. Povos indígenas no Brasil. Downloads. **Povos indígenas no Brasil: Tembé**. São Paulo, 1985. (Sudeste do Pará, 8. Série Histórica Povos indígenas no Brasil). Disponível em: <<http://issuu.com/instituto-socioambiental/docs/>>

povos_indigenas_no_brasil_-_v_8/1?e=3045194/4280344>. Acesso em: 16 out. 2014

INSTITUTO VITÓRIA RÉGIA. Projetos. **Programa de desenvolvimento local para 250 famílias Tembé da terra indígena alto Rio Guamá – Programa Tenetehara**. Belém, 2009. Disponível em: <http://www.institutovitoriaregia.org.br/site/projetos_int.php?id=57>. Acesso em: 15 out. 2013.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: Um conceito antropológico**. ZAHAR, 1986.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. Lisboa: Edições 70, [199-?].

MAGALHÃES, José Vieira Couto de. **O Selvagem**. 3. ed. Rio de Janeiro: Brasiliana, 1935. (v. 52).

_____. **O Selvagem**. São Paulo: USP, 2003.

MOTTA, L. G. F. **Narratologia: análise da narrativa jornalística**. Brasília, DF: Casa das musas, 2005.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Coleção Vera Cruz, v. 138).

RODRIGUES, João Barbosa. Poranduba Amazonense ou Kochiyma – uara porandub. Rio de Janeiro: [S.n.], 1890. In: **Biblioteca Digital Curt Nimuendaju: línguas e culturas indígenas sul – americanas**. Recursos. Biblio. Obras disponíveis. Acesso. [S.l.], 2002. Disponível em: <<http://etnolingustica.wdfiles.com/local--files/>

biblio%3Arodriques-1890-poranduba/rodriques_1890_poranduba.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2013.

PARTE II
CONVIDADOS
ESPECIAIS:
EXPERIÊNCIAS
NARRATIVAS

CONVIDADOS ESPECIAIS: EXPERIÊNCIAS NARRATIVAS

Esta sessão traz a expressão de alguns de nossos convidados, que, de algum modo, fizeram parte de nossa história. Tratam-se de intelectuais, artistas, professores, jornalistas e demais profissionais que usaram a narrativa como base de seus trabalhos e que se propuseram a partilhar conosco suas experiências.

A NARRATIVA E O HUMOR DE J. BOSCO





acervo do autor

Jornalista, cartunista, ilustrador, caricaturista e chargista do jornal *O Liberal*, de Belém do Pará, desde 1988. Casado, uma filha, possui vários prêmios nacionais e internacionais em salões de humor, 3^a Lugar Ranan Lurie (EUA), 1^o Prêmio - Prize 1. Niels animados Bugge (Dinamarca - 2013), Prêmio UNIMED no 30^o Salão Internacional de humor de Piracicaba (2003), Menção honrosa em charge no 43^o Salão Internacional de humor de Piracicaba (2016), 3^o Lugar em cartum no Kartoonale festival Bélgica (2017). Seis livros editados.

Tem trabalhos publicados nas revistas Veja, Você SA, Semana, Imprensa, Focus, revista Francesa Le Monde Magazine. Livros didáticos das editoras Scipione, Saraiva, Editora do Brasil, Editora Educacional, Moderna, Á, FTD, Positivo, Editora Somos Educação, Ético Sistema de Ensino, Opet.

Em 2008 fez sua primeira exposição individual de caricaturas de empresários paraenses “cara e coroa” num total de 60 peças. Em 2009 fez a 2^a edição com 86 caricaturas. Autor das tiras “Colarinho pão e vinho”, “Capitão feijão” e “Mundo cão”, publicadas diariamente no caderno magazine de *O Liberal*. Fonte: [http://www. http://jbosco-cartuns.blogspot.com/](http://www.jbosco-cartuns.blogspot.com/)

AS NARRATIVAS VISUAIS DE JORGE EIRÓ





“Coração do rio” e “Rios de narrativas”, da série “Labirinto Líquido”.



Jorge Eiró: “Auto retrato”

Arquiteto, graduado pela Universidade Federal do Pará (UFPA, 1983). Doutor em Educação (UFPA, 2014). Mestre em Educação (UFPA, 2009). Especialista em Ensino Superior (UNAMA, 1996). Professor-Pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia (PPGCLC-UNAMA). Professor Adjunto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFPA e Professor Titular dos Cursos de Artes Visuais e Arquitetura e Urbanismo da UNAMA.

Integra os seguintes grupos de pesquisa: “Arte Contemporânea nos Acervos dos Museus Paraenses” (PPGCLC-UNAMA); “Desenhos de Perspectiva e Perspectivas da Cidade: Ideias para Belém de 1975 a 2015”, (FAU-PPGAU-UFPA); “Narrativa e Acontecimento Midiáticos: desafios metodológicos para a apreensão das experiências glocais amazônicas” (PPGCLC/UNAMA, PPGCOM/UFT e PPGCOM/UFGM), contemplado pelo Edital 21/2018 (PROCAD-Amazônia/CAPES); “Casas Senhoriais: Anatomia dos Interiores como Patrimônio Cultural” (PPGCLC-UNAMA); “LAFORA - Laboratório da Forma na Razão e na Alucinação” (FAU-UFPA).

Artista plástico com intensa atuação no cenário artístico-cultural do Pará, realizou dez exposições individuais e participou de várias mostras coletivas no Brasil e no exterior, entre elas Salão Arte-Pará, Salão Nacional de Artes Plásticas (Rio de Janeiro), *Art in Paradise* (Miami e Washington, U.S.A.) e Tanto Mar (Lisboa, Portugal). É membro do conselho curador do Centro Cultural Brasil-Estados Unidos, tendo executado diversos trabalhos de curadoria em exposições de artes visuais em Belém.

Dirigiu a Casa da Memória do Núcleo Cultural da UNAMA de 2000 a 2008. Publicou os livros: “Quintais do Tempo” (Poesia, 1990) e “Escritura Exposta” (Artigos, Crônicas e Ensaios sobre Arte Contemporânea Paraense, 2006). Dirige o Atelier Companhia de Jorge, espaço de criação deste artista, onde elabora curadorias, artigos, ensaios, crônicas e arquitextos sobre as artes visuais em Belém do Pará, e pinta narrativas visuais das coisas que se passam por lá de vez em quando...

O POEMA NARRATIVO DE PAES LOUREIRO

“4 e 5 de abril. 2020” - Paes Loureiro

Eu olho da janela e vejo o entardecer.
As mangueiras abarrotadas de garças.
E penso nestes dias

E penso nestes dias.

Ah! Esse fardo de tristeza
curvando o ombro das horas.
Lamentações desgrenhadas
ecoam do beco das almas.
A manada dos carros
em fúria vai mugindo pelas ruas.
E retorna o silêncio,
essa esfinge indecifrável do medo.
As angústias espreitam das janelas.
Os presságios confabulam nas esquinas.
As palavras de amor

engaioladas

no silêncio da voz, sangram suas asas
nos espinhos da flor da liberdade.
Quem diria que a Barca de Caronte,
a transportar a morte à outra margem,
teria agora novo comandante.
O rumor seco do medo rasga lento
o aveludado silêncio do crepúsculo.
Um belo rosto de mulher passa e sorri
talvez na direção de um nunca mais.
No tempo sem poesia
morrem sem ar as palavras sufocadas.
No rio ao longe a lua antiga

afoga-se encenando a terna Ofélia.

A brasa das estrelas apaga

esfria.

Em noites como esta

apenas o luar é o manto que recobre

tantos meninos e meninas de rua.

Há um cão sem dono a farejar o lixo.

O solitário bêbado cambaleia

a caminhar sem rumo feito o meu País.

O amor distante dói como um pecado.

Que mente humana será capaz de conceber

que algo pode ser maior que a vida?

Ah! Se eu pudesse ter um verso lâmina

capaz de degolar o preconceito.

Ah! Por que o poema não seria

para todos o pão de cada dia?

Ah! Por que os países do egoísmo

são insolventes com a democracia?

Passarinhos pousam nas plantas da janela.

A esperança tamba-tajá não morre nunca

pois vive a renascer e renascer.

E renascer.

Eu fecho a janela e abro o celular.

Vejo Helena, minha neta e seu sorriso

no jardim de um ano e meio florescendo.

E no meu coração a brasa da esperança

torna-se chama,

torna-se fogueira

de amor amor e amor por toda a humanidade

agora a renascer nessa criança.



Foto: Walter Loureiro, fonte: arquivo do autor

J.J. Paes Loureiro é graduado em Letras pela Universidade Federal do Pará (1976); embora nunca tenha exercido, ele é também graduado em Direito pela Universidade Federal do Pará (1964); fez mestrado em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1973) e doutorado em Sociologia da Cultura - Université de Paris IV (Paris-Sorbonne) (1994). Hoje é professor voluntário da Universidade Federal do Pará.

Tem experiência na área de Artes e Comunicação, pesquisando temáticas como Arte, Comunicação, Imaginário, Amazônia, Cultura, Cultura Amazônica, Magistério, Criação Literária, Poesia, Encantaria e Mito. Atuante, acaba de lançar seu segundo romance **Andurá**, pela editora Valer (2021). Publicado em várias línguas, Paes Loureiro, como prefere ser chamado, é um dos intelectuais mais importantes da contemporaneidade amazônica; tem vasta obra literária em versos, dois romances e alguns textos sobre teoria da cultura.

“Recorte”

Kelly. Diz que veio lá de Ourém mas pra mim é maranhense. Vai ver já é até foló, disse a Irene. Péra lá, Irene, não força. A menina é jeitosa. Periguete, mas aqui vai fazer sucesso. Te mete! O macho dela vive rondando de moto. Distribui crack na João Alfredo. Eu, hein? Tenho mais o que fazer. E eu lá vou me meter!

E lá estava a Kelly. Morena de corpo bem feito. O que fazia na Primeiro de Março? Seus atributos poderiam leva-la a clubes noturnos com público de maior poder aquisitivo. Ali, em breve o corpo estragaria, a mente explodiria e puf, desapareceria. Andava de top e shortinho, mostrando tatuagens, pra lá e pra cá, rebolando. Andava rebolando, mas rápido, parecendo resolver vários assuntos importantes ao mesmo tempo. Batonzinho básico e esse frescor da juventude que ilumina por onde passa. Quantas kellys já passaram por ali? Que o digam a Raimunda, a Maria, Irene, coroas, algumas com casa montada e tudo e clientela seleta. Amor? Amor? Vem cá.. Tudo bem? Vamos fazer um amorzinho gostoso? Não, obrigado. Eu sou aí do Teatro. Ah, do teatro. Do pessoal que faz Cultura, né? E não tem uma vaga pra mim? Não, acho que não, mas de repente, quem sabe, eu te chamo, tá bom? Eu sou a Kelly. Tem certeza que não quer ir ali comigo? Também tenho umas coisas pra vender. Não, obrigado. Tchau. Tchau, amorzinho.

Riachuelo e Primeiro de Março. A primeira liga duas avenidas importantes, Presidente Vargas à Padre Eutíquio. Mas ali, naquela meiuca da Campina, funcionou uma lendária zona de prostituição. Hoje, acabou. Restam dois ou três bares. Quartinhos imundos. Putas

velhas com alguns velhinhos que recebem a aposentadoria e vão pra lá. E de repente, algumas meninas novas, cada vez mais novas, atiradas, ousadas, desafiadoras. Rápido se tornam as donas do pedaço. A Primeiro de Março é a lata de lixo da Presidente Vargas. E há consumo de crack. A Polícia passa, faz revista, mas nunca acha. O Teatro e sua gente são respeitados. Muito. Relação ótima. O público nunca vai correr perigo. Isso é certo. Mas nem sempre a turma se comporta.

Domingo. Tarde da noite. A sessão terminara. Pela Primeiro de Março, uma birosca havia começado vendendo pipoca, cheetos, refrigerante, sabão, coisas básicas. Agora vendia bebida. Agora tinha som alto. A galera estava mamada. A festa começou desde que o Bento passou no final da manhã, pela Praça da República, tocando merengue. A algazarra perturbou os atores. Fomos lá, na boa e nada. Veio a baratinha, conversou e seguiu na ronda. Kelly dava um show de tecnomelody. O namorado, jogado num canto, apreciava. Apareceu a Rotam. Moradores ligaram. Correria. O motoqueiro se mandou. A birosca não tinha alvará pra nada. Lá vai o dono. A Kelly rebarbou. Encarou. Tu queres me dá-lhe tu me dá-lhe. Agora tu vai pagar se me encostar um dedo. Vamos, me dá-lhe que eu quero ver. Me dá-lhe. O guarda tentou pegar o braço. Levou na cara. Mão aberta. Foi demais. Devolveu. Rolou na calçada suja. Levantou com uma pedra. Veio o Peito de Pombo, de gestos largos quando está bêbado. O pernetá, que pede esmola pra fumar crack. Puxaram pelo cabelo. Ela agatanhou. Jogaram na viatura. A Rotam foi e ficou o silêncio. Um olha pro outro. Cada um pro seu canto.

Passaram três, quatro dias. Vejo Kelly botando quente no Bom Paladar, na esquina com a Riachuelo. Rosto inchado. Murros. Na barriga. O namorado libertou. Não contou como. Nem eu sei. Agora tinha uma colega. Deusa. Uma moleca de 14 anos se tanto. Kelly

sua heroína. Olhos esgazeados de crack. Top, shortinho e topando todas. Chegou o namorado. Montou na garupa. A moleca também. Saíram rindo e felizes. Poderosos. Fiquei com vontade de ligar pro Ismael. Ele faria uma bela reportagem. Foi bom não ligar. Acabei ganhando a matéria.

A Érica está se desfazendo aos poucos. Foi mais uma Kelly. Branquinha, bonitinha, olhos espertos. Pegou a coisa. Não tem mais cabelo. Um ou dois dentes. Corpo cheio de feridas. O que resta é um humor ácido e inteligente. Fez dois canudos de papel e botava na cabeça, dizendo que a Kelly já era e a dona do pedaço agora era a Deusa. A Deusa? A molequinha de peitinhos salientes, bundinha assanhada e que era aprendiz da Kelly? Essa não. O Ricardão veio e crau! E a risada da Érica? Tinha uma mordacidade feroz. E todo mundo rindo. O pernetta se divertia. O Peito de Pombo, também.

Lá vêm as duas. A Kelly arrastava pelo cabelo a Deusa. Tinha uma faca de cozinha em uma das mãos. Havia sangue nas mãos da moleca. Parava onde tinha galera. Agora diz quem é a dona do pedaço. Diz. Quem é dona do homem. Do motoqueiro. Terminou? Pede perdão. Pede. Vamos adiante. Vai nada. O Peito de Pombo se meteu. Tu vais parar com isso agora mesmo. Aqui mesmo. Acabou. Tá doida? Dás ouvido pra qualquer uma? Isso não é contigo, velho. Sai que vai sobrar pra ti. Comigo não. Tu me respeita. Levou facada, mas foi de raspão. Não continuou. A Luana, mulher do Peito de Pombo, se rebarbou. Eles moram na rua. Na esquina. O Peito de Pombo lê jornal, despacha, conversa, trafica também. Ela até atende telefonemas. Mas agora Luana deu-lhe no pé do ouvido. O que é que tu tens com essa piva? Se ela está apanhando é porque merece. Me incomoda a violência. Ah, te incomoda? Tu pensas que eu não ouvi que tu andaste te engraçando pro lado dela? Hein? O Pernetta

me disse que pediu pra ela o xibiu mas ela deu foi pra ti. E foi esse o pagamento do crack. Cadê o dinheiro? Agora confessa se tu és homem. Diz aí se tu és homem, agora, na frente de todo mundo. Mulher, tu me respeita que eu não sou macho de ser peitado assim na frente da galera. Tu me respeita. Então diz aí, macho de merda. O Peito de Pombo se atacou. Saiu catando colchonete, roupa, sapato, fazendo um monte. A Luana tentou impedir mas levou safanão. Ficou de longe, xingando. O Peito de Pombo tocou fogo. Doido. Tocou fogo, o sacana. E virou pra ela e disse. Tu me respeita. Tu não mexes comigo. Agora tu vais ver. A fogueira cresceu. A Luana se mandou. O Peito de Pombo ficou com os braços parecendo aqueles bonecos de posto de gasolina. Vieram os bombeiros. Risco do fogo atingir a fiação elétrica. Mas não sobrou nada.

A Deusa ficou sem as duas orelhas. Alguém contou. Foi parar na Casa de Transição, depois foi pro ... de Menores. E o vício de crack? Sei lá. Naquela noite, o motoqueiro ficou girando por todos os quarteirões entre a Padre Eutíquio e Presidente Vargas, procurando, procurando. De manhã cedo os programas policiais de rádio, o Barra Pesada e a turma do Diário do Pará trabalhando ali perto daquele prédio grande da Importadora, na Carlos Gomes. O pernetta contou. Tava na fissura por crack e nessa, o cara faz qualquer coisa. Nem raciocina. Quase não dava pra reconhecer a Kelly. Talvez pela tatuagem de um anjo, no calcanhar. O motoqueiro passava de moto sobre seu corpo quando a Rotam chegou. Eles se atrasaram um pouco. Kelly era a isca da armadilha, mas não deu. **TRAFICANTE MATA NAMORADA PASSANDO COM A MOTO SOBRE SEU CORPO.** Os repórteres vieram checar algumas informações. O único que quis falar foi o Kiko. Mas o Kiko não tem condições. Não diz coisa com coisa.

Noélia é o nome, a Irene disse. Aposto que esse cabelo dela é pintado e alisado. Irene, dá um tempo. Tu não dispensas nenhuma? E eu vou lá gostar de concorrência? Irene, tu já passaste dos 60, tens tua clientela, poxa. Mas sabe lá, de repente um boyzinho desses se engraça. E olha que eu sou foló.



Fotografia, fonte: acervo do autor.

De família tradicional de intelectuais, jornalistas, poetas, dramaturgos e radialistas, Edyr Augusto Proença se utiliza de sua experiência como comunicólogo para imprimir à sua escrita agilidade e força expressiva. Edyr é paraense, 67 anos. Além de jornalista e escritor de ficção, é experimentado nas Artes Cênicas, uma vez que ele já escreveu mais de vinte peças teatrais, tendo como destaque “Convite de Casamento”, com direção de Cacá Carvalho. Na Literatura, tem 17 livros lançados, misturando poesia, teatro, crônicas, contos e romances, estes, com boa repercussão nacional e internacional, alguns com direitos vendidos para o cinema. Seu mais recente trabalho é “BelHell”, pela editora Boitempo, com o título “Casino Amazonie” na França, pela editora Asphalte.

“Assombrações”

Como se sabe, o Pará é terra de muita visagem. Fantasmas há em casa, praça, rua, beco e rio. E em taxi, barca, praia, vão de igreja e até em cima de árvore. Por todo lado se têm alguma história de visagem e não há gente, família ou cão que não a tenha.

“De visagem e doido toda família tem um pouco”, como dizia tia Carmem Dolores, comadre de meus avós, personagem maior de minha infância, sempre muito prudente, mas sábia de que as coisas do outro mundo imiscuem-se nas aventuras deste mundo.

Conheci grandes contadores de história de visagem. Dentre eles, a Maria, cozinheira na casa de minha avó Nida, especialista em visagem de interior (as mais pavorosas, porque implicam nesses ambientes aterrorizantes que são a floresta e o rio); a Luiza, também vinda do interior, que me persuadiu de que jamais deveria colocar os pés na gloriosa vila da Vigia, sob o risco de atrair visagens mal intencionadas; o Dukita, mestre de obra muito amigo da família, que tinha particular afeto pelas assombrações públicas, dessas que dão em praças e ruas, sempre vistas por muita gente e causadoras de comoções sociais que muito lhe impressionavam e que foi quem me contou a pavorosa história da porca assombrada do Reduto, uma que surgia de dentro do canal da Almas para atemorizar a humanidade e, não podendo estar ausente dessa lista, tia Carmem Dolores, sourense apaixonada pelos contos urbanos belemenses, que falava de fantasmas de casa, família, firma e festa, penetrando lentamente na alma das maldições familiares, tão comuns em Belém, e, por via delas, nos desatinos de gente triste, ensimesmada, fugida, transubstanciada e enforcada.

Nesse repertório de narradores também devo incluir alguns que não contavam e nem descontavam histórias de visagem, uns

meio-narradores, que não gostavam de abalar sua posição social num mundo de gente racional, com essas evidências curiosas do outro-mundo. Trata-se de uma categoria importante a destacar, mais pelo fato sociológico de que sugeriam certa vergonha de validar o espiritual, ao mesmo tempo em que pareciam depender dele completamente. Nessas categorias eu poderia incluir, por exemplo e dentre muito, tia Alice Monteiro Esperante, minha tia-avó, que narrava história de visagem colocando sempre uma suspeição e rindo-se delas, mas jamais as demistificando verdadeiramente, dominando como ninguém essa zona temerária que existe entre a razão e a irracionalidade. E também a querida tia Lúcia Bezerra, que sempre dizia,

“Acreditar a gente não acredita, mas sabes como é, são coisas que se conta bem contadas”.

Além desse repertório de narradores, tenho também, por evidente (sic), um repertório de histórias, de contos, de contas e casos. Não, não contarei aqui nenhum desses casos, porque eles dão um livro inteiro de contos de visagem (fica o compromisso), mas não posso deixar de citar, enciclopedicamente, os casos de assombração, visagem e avantesma que me nutriram a imaginação em minha infância e juventude.

Começo pela lista dos fantasmas que deram a aparecer na minha família: o Orelhudo, fantasma meio ridículo que frequentava a casa dos Horácio, na avenida Generalíssimo Deodoro, à meia quadra do largo de Nazaré, que carregava uma vasilha de barro e sussurrava que queria mingau, sendo seu pitoresco o fato insólito de ter orelhas muito, muito grandes; o fantasma inconivente do Caboclo Cospilhão, dos meus parentes Calandrini e Fonseca, que passava de casa em casa dessas famílias, procedendo com escarros verdes, que se materializavam como limo nas pedras da rua e dos muros; o fantasma da escrava Filipina, uma desarvorada que adorava difamar meus parentes Horácio e o avantesma da Maria-nem-me-digas, uma moça com

cara de assustada, que surgia de dentro dos baús dos meus parentes Castro, gostando de assustar as crianças da casa e que sempre punha as mãos emoldurando as faces e abria a boca surdamente enunciando um longo “Ooooooooo”.

O nem me digas dessa Maria-nem-me-digas se deve a seu ar *pas-grave* e ingênuo, de quem estava sempre surpresa, como se dissesse, “Nem me digas, nem me digas!”

Isto posto, sim, evidentemente devo observar que a grande maioria dos fantasmas se presta ao ridículo, inclusive quando se trata de sobrenatural maldoso – constatação que nos faria rir sempre, nos filmes de terror, se não fosse esse apelo dramático do susto, do inesperado e, sobretudo, do saber que estamos em meio a uma cultura de susto e de assustados.

Pois bem. Mas há, ainda, os fantasmas da lista que fiz para assinalar aqueles que não pertencem aos limbos da minha família, agra-vando-se alhures, em muros, saias, salas e salões da ciência pública.

E já nem falo dos grandemente conhecidos, como o de Josephi-na Conte, o de Maria Macambira – essa bruxa azulado do Baixo Amazonas – e de outros similares, mas daqueles que assombram Belém telhado por telhado, adentrando onde não deviam e nem foram convidados, com suas longas mortalhas brancas e azuis e suas vocações ao destino indesejado.

Refiro-me aqui à porca do Reduto; ao réptil melancólico; ao padre-branco da Cidade Velha; ao vesgo-de-capote do velho largo da Salvaterra; ao fantasma pelado de São- Joãozinho; aos sinos assombrados dos Alexandres; à vampira de Icoaracy; à mulher de branco do Lago Azul; às muitas e muitas matintas da Campina; aos doze enforcados do largo da Pólvora; à visagem de Cecília Chermont; ao avantesma de Maria Falcman que surgia no largo da Memória; ao boto-branco do Arsenal; aos rasga-mortalhas do Mosqueiro; ao cão diabólico que comeu os pés do dr. Matta Bacellar; à barca fantasma

da rampa da Sacramenta; ao arranca-olhos da feira de Santa Luzia; ao médico demente de Nazaré; ao irmão-marista desencarnado; à visagem do Espia-tripa da casa Perdigão e, ainda, ao pior de tudo que era o nem-te-conte da fúria da besta-solta de quando, no dia das almas – que é segunda-feira – se abriam os portões do cemitério da Soledade para que tudo que é morto mal-conformado se ponha, enquanto durarem as velas que lhes iluminam, a circular pela cidade e a acertar as contas de seus muitos passados.

Fantasmas de alta e de baixa patente. Perdidos e reencontrados. Gents e pérfidos. Solícitos e emputecidos. Melancólicos e algazarrentos. Pios e blasfemos. Cristãos e pagãos. De tudo um pouco e um pouco de tudo, a fazerem de Belém, provavelmente, um incômodo lugar para se viver.



Foto: arquivo do autor.

Eis uma outra face, a literária, de Fabio Fonseca de Castro, como é costumeiramente conhecido. Este professor da Universidade Federal do Pará. Pesquisador no Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido (PPGDSTU), do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (Naea, UFPA), no Programa de Pós-graduação Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM) e na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal do Pará (UFPA). Foi professor visitante no Departamento de Sociologia da Universidade de Cambridge e conferencista da London School of Economics em 2017-18. Pós-doutor em Etnometodologia pela Universidade de Montreal (2014). Doutor em Sociologia pela Universidade da Sorbonne (Paris V Descartes) (2004). Mestre em Antropologia e Estudo das Sociedades Latino-Americanas pela Universidade de Sorbonne-Nouvelle) (2000). Mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília (1995). Graduado em Comunicação-Jornalismo pela UFPA (1990). Coordena o Grupo de Pesquisa Socialidades, Intersubjetividades e Sensibilidades Amazônicas (SISA) no CNPq. Foi Secretário de Estado de Comunicação no Governo do Pará e ocupou outros cargos e funções públicas: Secretário de Estado Especial para o Desenvolvimento Social (Governo do Pará), Chefe do Departamento de Comunicação da UFPA, diretor do Museu da Imagem e do Som do Pará, Coordenador da Câmara de Políticas Socioculturais

do Governo do Pará, Coordenador da Área de Desenvolvimento Cultural da Fundação Cultural do Pará, Assessor Especial para o Planejamento Político na Casa Civil do Estado do Pará, delegado pelo Pará à I Conferência Nacional de Comunicação. Atua no campo de investigação das experiências sociais amazônicas, com interesse nas dinâmicas de intersubjetivação, socialidade, sensibilidade, identidades/identificações e auto reflexividade e com apoio de metodologias compreensivas, fenomenológicas e hermenêuticas. Com o romance **O Réptil Melancólico**, Fabio vence o Prêmio Sesc de literatura, 2021.

COMO O TEATRO REPRESENTA A “METRÓPOLE EQUATORIAL” QUE JÁ FORA NARRADA: WILLI BOLLE

Uma adaptação teatral
do romance *Os Habitantes*, de Dalcídio Jurandir

INTRODUÇÃO

O roteiro cênico que será apresentado em seguida é um dos resultados de uma oficina teatral que realizei entre 2009 e 2014 juntamente com um grupo de professores e alunos de uma escola pública de ensino médio na periferia de Belém, no bairro de Terra Firme. Durante essa oficina elaboramos roteiros cênicos e realizamos apresentações teatrais públicas dos cinco romances do Ciclo do Extremo Norte, de Dalcídio Jurandir, que têm como cenário a periferia da capital paraense: **Passagem dos Inocentes** (1963), **Primeira Manhã** (1967), **Ponte do Galo** (1971), **Os Habitantes** (1976) e **Chão dos Lobos** (1976). Com esses romances, o autor superou a forma tradicional de representação da Amazônia nos moldes do regionalismo. Ele tornou-se precursor de uma nova visão, que é global e apresenta a periferia da metrópole Belém como um caso paradigmático do nosso mundo atual, que foi denominado com muita propriedade pelo urbanista e historiador Mike Davis de “Planeta Favela”.

Para compreender e apreciar melhor o nosso roteiro cênico, recomendo três leituras complementares: 1) o texto do romance **Os Habitantes**, cuja segunda edição foi publicada em 2018 pela Pará. grafo Editora (Bragança-Pará); 2) a introdução, intitulada “**Os Habitantes: exclusão social e luta pelo espaço**”, que é de minha autoria; e 3) o capítulo do meu livro *Boca do Amazonas: sociedade e cultura em Dalcídio Jurandir* (São Paulo: Edições SESC, 2020), no qual descrevo detalhadamente esse romance e o nosso trabalho teatral. A

publicação do presente roteiro cênico de **Os Habitantes** é feita com o intuito de compartilhar essa experiência com outros professores, alunos e demais interessados e de incentivá-los a dar continuidade a esse tipo de trabalho pedagógico, que é para ser utilizado, aperfeiçoado e ampliado.

ROTEIRO CÊNICO

Os números de páginas entre colchetes referem-se à segunda edição do romance *Os Habitantes*, Bragança: Pará.grafo Editora, 2018.

Cenário e Apresentação

No meio do palco, na parte de cima, é projetada uma foto de

LUCIANA, atrás de um véu.

Abaixo da foto, um banner com o título “Os Habitantes”.

À esquerda, uma rabiola:

com os títulos

Passagem dos Inocentes

Primeira Manhã

À direita, uma rabiola:

com os títulos

Ponte do Galo

Chão dos Lobos

OS ATORES (O CORONEL + GRAZIELA + ALFREDO + D. JOVITA + DR. GURGEL) cantam

Que ofício dá pra ele /

O ofício de aprendiz /

Este ofício já me agrada /

Mando tiro, tiro lá

Mando tiro, tiro lá

Mando tiro ... *bis*

Cena inicial: “O que vocês fizeram com a pequena!”

[cf. p. 177-179 e 21-22]

Na casa da José Pio: penumbra, música erótica, uma cama desarrumada.

Ouvem-se batidas na porta, do lado de fora.

O advogado, Dr. Gurgel, ajeita apressadamente a calça e o cinto, enquanto Graziela (irmã de Luciana), abotoa a blusa que acaba de vestir.

GRAZIELA: Estão batendo à porta. Deve ser o Alfredo, o ginásiano, que está hospedado aqui, na casa do meu pai.

É melhor o senhor sair imediatamente, mas trate de não ser visto!

DR. GURGEL: O que vocês fizeram com a pequena, que diabo, tenha paciência!

Ela foi atirada às feras. Pelo jeito, a “Questá” do Coronel Braulino vale mais...

Vocês deveriam ter sido mais cristãos no caso da caçula.

GRAZIELA: Foi o sr. mesmo que aprovou a nossa decisão.

Agora saia daqui, doutor, e já! *Dr. Gurgel sai, cobrindo o rosto com a pasta.*

[**VOZ DE LUCIANA:**] Cachorra! Que o Diabo te encubra, sua galharda!

Entra ALFREDO: Bom dia, dona Graziela, desculpe se estou incomodando.

GRAZIELA: Não posso lhe dar atenção agora, Alfredo. Estou arrumando a casa para a vinda dos meus pais, que devem chegar daqui a pouco, do Marajó.

Bem que a dona Dudu, que toma conta desta casa, poderia me ajudar.

Entra D. DUDU: Já estou chegando.

E você, Alfredo, para onde vai? Está fugindo dos donos da casa?

ALFREDO: Ao contrário, dona Dudu, estou sempre atrás da dona verdadeira.

Cena 2: Alfredo fala para o público

[Um resumo dos dois romances anteriores: *Primeira Manhã* e *Ponte do Galo*]

ALFREDO: Boa tarde! Vocês se lembram de mim? Eu sou o Alfredo. Como já contei para vocês, esta é a minha terceira estadia em Belém.

Estou hospedado na casa do Coronel Braulino, que mora lá no Marajó e deixou a casa aos cuidados de sua irmã, d. Santa, que é parteira, e da filha dela, a d. Dudu, que é costureira.

As duas me contaram a história de Luciana, a filha caçula do Coronel.

Foi a pedido dela que o Coronel construiu esta casa, para ela morar enquanto frequentava o Ginásio aqui em Belém. Mas a mãe dela, d. Jovita, disse “não” ao Ginásio. O Coronel engoliu a língua, e Graziela, a irmã mais velha, sempre sentiu muita inveja de Luciana.

Os pais disseram “não” também àquele pastor, que pediu a Luciana em casamento.

E mais: Um dia, lá no Marajó, a d. Jovita descobriu que Luciana estava no tabocal atrás da casa da fazenda. Ela tocou fogo no tabocal e arrancou a filha de lá. Deu-lhe uma surra de sair sangue e trancou

a moça, nua em pelo, no quarto das selas, onde ela ficou durante três dias, só a bolacha e água. No terceiro dia caiu um raio, e Luciana fugiu daquela prisão. Com a ajuda da tia, d. Santa, ela conseguiu vir para Belém, mas aqui em casa ela brigou feio com a irmã de d. Dudu. Uma manhã, Luciana saiu e desapareceu nesta Babilônia que é Belém, sem deixar rastro.

Eu me sinto culpado por ocupar nesta casa o lugar que deveria ser de Luciana, cujo maior desejo era cursar o Ginásio.

Eu consegui ingressar no Ginásio, mas fiquei decepcionado com as aulas.

O que significam aquelas fórmulas de Química para os filhos de pescador? Aqueles rios da Europa – o Mosela, o Oder e o Ruhr – para quem mora aqui na Amazônia? E aquelas frases esdrúxulas de Português e as aulas de Latim? “Umbra, umbrarum”...

Há! Em vez disso, deveria ser: Luciana, Lucianarum.

A única coisa que atraiu minha curiosidade foi a história dela, que é um mistério.

Por que a dona Jovita tratou a Luciana com tamanha crueldade?

Será que foi para descontar em cima da filha o fato de ter nascido de um caso que ela, Jovita, teve com um vaqueiro, lá no Marajó, na baixada do rio Jandiaí?

E o Coronel, que inicialmente apoiou o desejo de Luciana de frequentar o Ginásio e de morar nesta casa? Por que fez aquele enterro simbólico com os pertences da filha? E por que essa obsessão dele com a tal da “Questá”, que é a disputa jurídica interminável pelas terras no rio Jandiaí?

E, finalmente, qual foi em tudo isso o papel de Graziela, a irmã invejosa? Por que a todo momento ela ouve a voz de Luciana, acusando-a de cachorra? Será que armou uma cilada para ela? Luciana tanto queria o Ginásio, mas acabou na zona de meretrício.

O que aconteceu? E o que significa aquela acusação do advogado? “O que vocês fizeram com a caçula, que diabo, tenha paciência!” Será que os familiares de Luciana cometeram um crime contra a moça?

Em vez de eu frequentar aquelas aulas chatíssimas do Ginásio, acho mais importante tentar elucidar o mistério de Luciana. Espero que vocês me ajudem.

Cena 3: A família em torno da mesa: as cartas

[cf. p. 21-22, 108, 55-56, 125, 131 e 100]

O Coronel, d. Jovita e Graziela sentados à mesa; d. Dudu lhes serve café.

D. DUDU: Alfredo, vem cumprimentar os donos da casa que chegaram.

Alfredo cumprimenta o Coronel Braulino, dona Jovita e Graziela.

Graziela lê uma carta que faz parte de um maço de cartas, em cima da mesa.

D. JOVITA: Braulino, vai chamar o nosso filho.

CEL. BRAULINO: Floremundo, vem tomar café!

FLOREMUNDO, *bem desanimado, senta-se à mesa:*

Esta cidade me deixa desanimado. Acho Belém repugnante.

Tudo aqui é o bastante para uma peste.

CEL. BRAULINO: Calma, meu filho. Desanimado estou eu, que fui obrigado a fazer esta viagem, arrastado pela família.

GRAZIELA lê para a mãe uma passagem das cartas:

O endereço dela é Travessa Vileta.

D. JOVITA: E se for uma tramoia da perdida? Será que as cartas são falsas?

Como está a letra?

GRAZIELA: A letra é dela, sim.

FLOREMUNDO: Será que não convém indagar da caçula o que foi visto mesmo?

O Coronel pega o maço de cartas na mesa e dirige-se para a fogão.

D. JOVITA: O que você está tentando fazer, Braulino?

Queria jogar as cartas no fogo?!

Ela arranca as cartas dele e guarda-as no bolso da saia.

Nós precisamos destas cartas para mostrá-las para o Arcebispo, para o Advogado e para o ex-Governador, para eles saberem tudo o que sucedeu.

Estamos aqui para o meu desagravo.

Levanta-se para sair. Já está na hora. Vamos sair.

Aliás, vocês trouxeram as coalhadas para eles?

CEL. BRAULINO: Eu acho que não vou precisar acompanhá-las.

Vocês duas resolvem isso sozinhas.

D. JOVITA,: Braulino, seu Sem Sem, tu vai lá comigo, sim!

Quanto a você, Floremundo, te dispenso.

Cena 4: Seu Floremundo fala sobre Luciana

[cf. p. 56-57, 61, 64 e 106]

ALFREDO: Boa tarde, seu Floremundo. É um prazer conhecê-lo.

Eu já vi o sr. uma vez, no desembarque do gado, no Curro Velho, mas não sabia que é filho do Coronel Braulino e também irmão da Luciana.

Ouvi o sr. dizer que acha esta cidade repugnante. Posso saber o motivo?

FLOREMUNDO: Ah, meu caro Alfredo. Toda vez que eu venho a Belém, eu me lembro da minha irmã Luciana, que sumiu nesta cidade e ninguém sabe o seu paradeiro.

ALFREDO: Será que naquelas cartas não há um rastro dela?

FLOREMUNDO: Pois é, eu vejo a família em redor das sete cartas e do retrato da rapariga do bairro do Marco. Minha mãe suspeita aquela amante do Marco da Légua.

Mas eu quero saber o que aconteceu com Luciana nesta cidade.

Desde pequena houve nela aquela insubmissão, aquele frenesi para o risco.

A caçula era muito xerimbabeira, muito chameguenta.

Os bichos ficaram naquele pegadio com ela: mutum, jacu, aquatipuru.

E mesmo cobra. Luciana se dizia mordida de cobra:

“ — Não sinto nada. Vou me virar peçonhosa. Quem eu morder, rá!”

ALFREDO: Mas mesmo assim, ela preferiu vir do mato para a cidade?

FLOREMUNDO: O maior desejo dela era cursar o Ginásio.

E ela começou a ter uma vitória contra a Graziela e contra a mamãe.

Conseguiu convencer o papai a construir esta casa.

Mas aí aconteceu aquele terrível incidente do tabocal.

ALFREDO: Onde o sr. estava naquele dia?

Não dava para acudir a sua irmã e arrancá-la das mãos da sua mãe?

FLOREMUNDO: Não, eu estava caçando.

Mas agora, já que o Ginásio não foi, e que a educação de Luciana foi perdida,

eu queria ao menos encontrá-la, mesmo que fosse em ruína.

Vamos correr Belém até encontrá-la?

Cena 5: Fazendo um balanço da vinda a Belém

[cf. p. 140, 124, 129 e 121-122]

Em torno da mesa: o Coronel, seu Floremundo e Alfredo; d. Dudu serve a sopa.

Ouve-se, de dentro do quarto, o barulho de coisas quebrando.

GABRIELA *aparece por um momento na porta do quarto:*

É Mamãe, perdendo a cabeça.

CEL. BRAULINO: Já não basta o luto da família?

ALFREDO: Luto?

CEL. BRAULINO: Não vamos falar nisso agora.

Só quero dizer que esta romaria foi totalmente inútil.

A minha mulher e minha filha se entonavam para levar ao Arcebispo, ao Advogado e ao ex-Governador aquelas sete cartas e o retrato, “na busca do desagravo conjugal”, como disse a Jovita.

E no que deu?

O Arcebispo e o ex-Governador estavam em retiro.

Bem feito! Assim, em vez das cartas, elas só entregaram as coalhadas.

FLOREMUNDO: Pai, eu e o Alfredo também não tivemos sorte.

Pegamos um táxi e fomos até aquele endereço lá no Marco, na Vileta, 83.

Encontramos a barraca fechada. A vizinha nos disse que a moça que morava lá, desocupou não fazia nem meia hora.

Mudou se num caminhão, mas não disse para onde.

CEL. BRAULINO: Então, vamos voltar para o Marajó, para a nossa fazenda.

GABRIELA: Pai, eu vou ficar mais alguns dias.

Quero passar o carnaval aqui em Belém.

Cena 6: Carnaval, confete e máscaras ou: A confissão de Graziela
[cf. p. 142 e 156-159]

Graziela sentada numa cadeira, fazendo as unhas.

D. DUDU: D. Graziela, eu vim me despedir da sra.

Vou voltar para a barraca da minha mãe, lá no Curro.

GRAZIELA: Mas, por quê isso, d. Dudu? A sra. está tão bem aqui.

D. DUDU: Adeus, d. Graziela, uma boa tarde!

Um sapo é atirado dentro da sala e cai aos pés de Graziela.

GRAZIELA: Oh, sapo nojento! Esta casa e o quintal viraram agora pasto de moleque!

Tenho que espalhar mais caco de garrafa, para esses vadios cortarem o pé.

Mas como é carnaval, seus pirralhos, hoje vou lhes jogar confete.
Joga confete.

[VOZ DE LUCIANA:] Cachorra!

GRAZIELA: Desta vez, você acertou: é a máscara que vou vestir neste carnaval.

*Graziela veste a máscara de **Cachorra**.*

[VOZ DE LUCIANA:] Cachorra!

GRAZIELA *responde latindo*.

E várias vezes, ao longo desta cena, imita latidos de cachorro.

Pois é, fêmea como você não existe.

Quanto mais a mamãe te batia, mais o teu corpo se ostentava.

E debaixo da surra, saltava a que sabia ler, escrever e contar.

Você respondia tudo no bucho, oh, memória!

Sempre muito espiosa das coisas, catando o avesso e o não consentido.

Tu atravessavas o rio num nadar de lontra.

Bem que a mãe resmungava que tu nasceu de bicho.

Sempre tive por ti uma admiração amarga e muita raiva!

Batem à porta.

É **o Comandante**, vestindo uma máscara de **Leão**.

[cf. p. 131, 188-191, 159-160 e 164]

COMANDANTE: Graziela, você está só?

GRAZIELA: Entra, seu Comandante, não faça cerimônia.

Eu recebi o seu telefonema e já estava à sua espera.

Voltou bem de viagem e encontrou a sua casa perfeita?

E como vai a sua senhora, que lhe é tão íntima e tão desconhecida?

Não foram dançar no Clube, hoje à noite?

Ah, esses maridos que se cevam em outra!

Mas, olhe, a minha mãe é daquelas que não deixam por menos.

Ela é capaz de amarrar o marido no tronco

e ficar diante do marido grudada no amante.

Às vezes um homem, dentista ou não, passa pela fazenda, e per-noita; o pai está na cidade, e gera-se assim a caçula.

Que desforra ou culpa fez nascer na minha mãe a birra contra a mal concebida?

A mãe disse que emprenhou de um bicho. Bicho?

O pai da minha irmã mais nova era ou não era o meu?

Ou o pai dela é o vaqueiro Talismã?

Uma noite vi como Luciana levou um vinho de taperebá para o papai.

Ela se explicou longamente como seria bom ter casa em Belém,

e desenrolou a planta da casa no soalho.
Ela estava seca pela cidade, tinha aquela roxura por Belém.
Eu me contive para não gritar: cantadeira!

Mas quando ela se meteu comigo, ela teve a resposta merecida.
Veste a máscara de Raposa.

Batem à porta.

É *o primo de Graziela*, vestindo uma máscara de *Pantera*.

[cf. p. 169 e 159-167]

O PRIMO: Graziela, você está só?

GRAZIELA: Entra, primo querido, não faça cerimônia.

Vem correndo aos meus pés e me mostre aquelas fotos imorais de Paris.

Aliás, eu estava lembrando, agora mesmo, o nosso primeiro encontro, lá no tabocal.

O PRIMO: Pois é, tudo começou com aquela dançada lá em Muana, quando fomos convidados para o casamento da nossa parente.

GRAZIELA: Sim, e tu, em vez de voltar pra Belém, foste me visitar de noite na fazenda. Você veio escondido a cavalo e através do vaqueiro Talismã me mandou um bilhete para que eu te encontrasse no tabocal.

Foi muito bom o nosso encontro,
mas de repente eu percebi que alguém estava nos espiando.

Foi aquela diaba, que viu como você me fazia de égua debaixo do tabocal.

No dia seguinte, no café da manhã, eu li nos olhos dela:

“— A casa, Graziela, em troca do meu silêncio”.

Você acha que eu iria tolerar esse tipo de chantagem?

Como a caçula tinha aquela queda pelo proibido, eu lhe aticei o mundo.

A mamãe já estava desconfiando daquele tabocal, ela devia saber que era um lugar para encontros.

No início da noite seguinte, eu fui a primeira a entrar em casa, e a Luciana demorou para chegar. Aí, não precisei fazer quase nada.

Onde está a Luciana? a mamãe perguntou.

Será que está no tabocal com alguém?

Aí a mamãe foi lá e tocou fogo no tabocal, pegou e puxou a caça a relho pelo chão.

A velha se fartou de tanto te surrar.

O divertido é que o tabocal foi mais meu do que da outra.

Desde aquela noite, ela foi riscada da família.

E aqui estou na casa dela, eu, a Principala.

Batem à porta.

É *o advogado, dr. Gurgel*, com a pasta e vestindo uma máscara de *Tigre*.

[cf. p. 172-177 e 168]

DR. GURGEL: Graziela, você está só?

GRAZIELA: Entre, doutor Gurgel, não faça cerimônia.

Já me acostumei que faço parte de seus honorários.

E a Questão, doutor? Quantos anos?

Meu irmão sabe o gado que embarca para o sr.

DR. GURGEL: Pois é, esse teu irmão, seu Flo Mané Xen Xen!

Outro dia, ele fez um belo escândalo lá no Foro.

imitando seu Floremundo: “ — Quero ver onde chega a fanfarra.”

Aquele teu irmão varia um pouco.

Como se eu já não tivesse sido advogado de tantos inventários!

GRAZIELA: Mas o nosso caso não é inventário!

DR. GURGEL: Como não? Teu pai vive agarrado ao cós das raparigas.

A barba dele na entreperna delas!

Aliás, nós ficamos sabendo da ida de vocês ao Arcebispo e ao ex-Governador.

E também da procura de vocês pela rapariga do Marco.

Mandamos em tempo uma diligência para ela se mudar às pressas para uma barraca lá na Cremação.

Você bem sabe que não foi aquela zinha que escrevia as cartas, não é?

Era **outra** que escrevia, fazia os pedidos por conta própria, e cobrava da amante dele, pedindo uma repartição dos regatos.

Eu já lhe falei e repito: O que vocês fizeram com a pequena, foi coisa do diabo!

Vocês deveriam ter sido mais cristãos no caso da caçula.

[VOZ DE LUCIANA:] Cachorra!

GRAZIELA: Beldade, agora Deus te salve.

Te deu uma fome canina pelo mundo, por esta cidade. E, então, o mundo te engoliu.

Lá vai o rabecão, de quem é a culpa?

Que descanse a sua alma.

Os quatro mascarados dançam ao som da música “Você pensa que cachaça é água?”

e saem pulando em ritmo de Carnaval.

Cena 7: Um corpo saindo no rabecão

[cf. p. 150]

Toque de sinos. Atmosfera de luto.

Um corpo na maca é carregado por uma enfermeira e um enfermeiro para fora do Hospital da Santa Casa.

ALFREDO: Quem é essa pessoa defunta que vocês estão levando para o rabecão?

Estou à procura de uma moça que foi dada como desaparecida. Vocês conhecem uma tal de Luciana?

ENFERMEIRA: Ana? Por nome Ana? Conheço três Anas.

Uma delas é a que aqui velamos.

ALFREDO: Não entendi: Ana ou Luciana?

Porque Ana é a neta da parteira dona Santa, a irmã da Dalila.

ENFERMEIRO: Sim, ela costuma vir por estas bandas, mas hoje ainda não veio.

A finada era xará dela.

Toque de sinos.

Cena final:

Alfredo de luto. D. Dudu tenta consolá-lo. Alfredo sai de casa

[cf. p. 195-198, 206 e 212.]

Nesta cena tomamos a liberdade de substituir a personagem de Zuzu por d. Dudu.]

D. DUDU: Alfredo, resolvi passar aqui, depois que mamãe me deu a triste notícia.

Se abanque. Vou fazer um chá para você se acalmar.

Você não quer comer alguma coisa? Trouxe um peixe.

E depois, é bom você descansar.

Eu leio a tristeza nos teus olhos. Parece que é a morte que me espreita.

Alfredo, agora acabou essa história de Luciana, não é?

Acabou o mito?

ALFREDO: Dona Dudu, espere um momento. Eu vou sair junto com a sra.

Alfredo pega a sua mala e chama por dona Graziela.

GRAZIELA: Mas para onde vai levando essa sua mala?

ALFREDO: Estou saindo desta casa, dona Magarefe. Só vim lhe dar boa noite!

Toque de sinos.

[FIM]



Willi em conferência sobre W. Benjamin e a camiseta de *Os Tucumãs*, grupo criado na Terra Firme para estudar e teatralizar Dalcídio, experiência singular.

Willi Bolle é professor titular de literatura na Universidade de São Paulo. É também ator formado pela Escola de Arte Dramática da USP. Entre 2009 e 2014 realizou adaptações teatrais de romances de Dalcídio Jurandir, com um grupo de professores e alunos da periferia de Belém. Por esse trabalho lhe foi outorgado, em 2014, pela Assembleia Legislativa do Estado do Pará, o título honorífico de “Cidadão do Pará”. Publicou os livros *Fisiognomia da Metrópole Moderna: representação da História em Walter Benjamin* (1ª ed. 1994, Edusp; 3ª ed. a sair em 2021), *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil* (Duas Cidades e Editora 34, 2004) e *Boca do Amazonas: sociedade e cultura em Dalcídio Jurandir* (Edições SESC São Paulo, 2020).

“Minha avó Balbina”

A bênção, vó Balbina!

Essa frase, dita 6 vezes por nós, crianças e adolescentes, soava como uma música aos ouvidos de nossa avó Balbina, mãe de meu pai, Bruno de Menezes. Ela respondia: “Deus te abençoe, meu neto-minha neta”! e nos afagava. Então meu pai a acarinhava, e chegava a vez de mamãe lhe dizer: “Bom dia, mãe Balbina! Viemos lhe dar trabalho.” Eram os 6 irmãos que vovó adorava, sendo que o que faltava era outro neto querido, Geraldo, no Seminário de Belém.

Minha avó, negra, cabelos encarapinhados, bondade em pessoa. Passávamos alguns domingos e feriados com ela e tias e uma récuia de primos, pois meus avós tinham tido 14 filhos. A casa era na atual avenida Roberto Camellier, no Jurunas- casa de subúrbio, rodeada de árvores, casa de pobre lavadeira, em que criara meu pai e vários outros filhos com muito esforço. Brincávamos, mas eu preferia ouvir minha avó contar histórias de lendas amazônicas, A merenda não faltava- um mingau de milho ou arrô. Ao almoço tínhamos uma boa peixada, e como sobremesa uma cuia de açaí com farinha. Meu pai trouxera o peixe de véspera, pois meu avô morrera, e minha avó criava a família com grande dificuldade.

Junto à casa de vó Balbina havia um centro de Candomblé de onde, mesmo de dia, continuavam a soar os tambores de batuques, que meu pai cantaria mais tarde em seu célebre livro “Batuque”. Minha avó se deliciava com essa toada. Talvez em seu subconsciente estavam as toadas africanas de seus ancestrais, os tambores de mina, as cantorias soturnas e até lamentos de escravos. Em uma das edições

de Batuque, meu pai louva essa mãe, que “encheu sua infância” desses sons maravilhosos que ela apreciava, dessa vivência afro-brasileira que era um dos encantos do Jurunas. Nos seus poemas em louvor à cidade de Belém, Bruno relembando esse bairro, não esquece essa orquestração que penetrou em suas almas.

Eu, pré-adolescente que adorei mudar-me para a Cidade Velha, que cantaria em meu livro recente “Memorial de Bem-Querências” (Cria Editorial, Belém, 2020), organizado e editado por queridos amigos que fiz em Belém – Edir Gaya, Marcos Valério Reis, Paulo Nunes e Vânia Torres Costa, os encantos da Cidade Velha. Não esqueço, porém, a minha alegria e de meus irmãos, ao irmos para o Jurunas passear na casa de vó Balbina, ao pegarmos o bonde que circulava pela rua hoje 16 de novembro. Passávamos. com um olhar de medo e compaixão pela frente do presídio São José – onde havia presos, com as mãos agarradas aos ferros das janelas – hoje o belo São José Liberto, modernizado pelo famoso arquiteto Paulo Chaves, há pouco levado pelo Corona vírus a olhar do céu a modernização de pontos turísticos de minha querida Belém, mas sem modificar seu jeito amazônico.

Dando um salto à minha vida adulta, esqueço a delícia da maníçoba que comíamos após o Círio em casa de vó Balbina, com Jaques Flores, Abguar Bastos e outros amigos de Bruno, e me detenho no “Memorial de Bem-Querências”, acima citado. No início do livro está meu poema “BRUNO-MARÉ ALTA, em que revejo com saudade um aspecto profundamente paraense e amazônico: as marés altas, marés grandes do arquipélago chamado por muitos de “marajoara” e que, porém, são admiradas e temidas de modo particular em Belém.

Neste poema, dou outro epíteto ao meu querido pai: “Poeta das marés” Meu pai se encantava como muitos paraenses com a cachoeira das águas que invadem o Ver-o-Peso e grande parte da Cidade Velha em certa parte do ano. Meu pai nos explicava que o fenômeno

era causado pela força da lua provocando esse convulsionamento do movimento do oceano e do rio Amazonas na parte que eu ousou cognominar de “bacia paraense”, formada por vários rios e até da baía de Guajará e baía do Marajó. Deixo a um estudioso de eco geografia para aprofundar minhas elocubrações.

No poema eu me refiro ao nascimento de Bruno (a 31 de março) e cito um trecho do poema: “Poeta das marés, das grandes amizades/ Marés de planos, marés de sonhos/ Ó poeta nascido com as marés...” e do encantamento de minha avó Balbina com o filho empelicado...

Será que esse escachoar de águas influenciaria meu pai em obras como “São Benedito da Praia”, e na “Academia do Peixe Frito” – esta nascida junto à maré do Ver-o-Peso?

Mas não posso terminar estas “remembranças” – desculpem o neologismo – sem agradecer a meu pai o amor que ele teve pela mulher que o gerou e que foi minha avó Balbina, dedicando-lhe o lindo e comovente poema “Mãe Preta” (do livro “Batuque”) e em que engloba em um canto patriótico-poético grandes fatos e figuras da História do Brasil, concluindo ajoelhando-se em espírito diante de sua mãe, minha querida vó Balbina : “Tua bênção, Mãe Preta!”



Marília é religiosa católica da ordem das Adoradoras do Sangue de Cristo, com sede em Manaus, Amazonas; cumpriu seu ofício entre os vizinhos Pará e Amazonas. Jornalista, memorialista, poeta, declamadora, enfim, um ser iluminado; autora de inúmeros livros, membro honorário da Academia Amazonense de Letras, Marília Tereza (seu nome de batismo), colabora com a imprensa de Belém e Manaus, notadamente em **O Liberal** com suas crônicas e cronicontos.

CAMINHOS E ROTAS¹⁰¹ DE PAULA SAMPAIO

[...]No início, as rodovias Transamazônica e Belém Brasília foram o itinerário principal, um motivo para a partida. Com o tempo, os incidentes e o acaso provocaram desvios sem fim. Inocentes paragens, novos caminhos e muitos retornos que estão marcados nesse **mapa de lembranças e esquecimentos**.

Um caleidoscópio de imagens-histórias foi se construindo, fazendo-se matéria e me abraçando ao fim de cada viagem. E é essa natureza (da vida) a minha estrada. Essa vida que migra para sempre, sem nunca mais voltar igual para qualquer parte¹⁰².

101 As Rotas consiste em um relato de experiências a partir da apresentação resumida dos principais projetos, ensaios e séries que desenvolvi nos últimos vinte e sete anos na região Amazônica. Os procedimentos e escolhas temáticas lançam um olhar sobre o cotidiano de trabalhadores que vivem as margens de grandes projetos de exploração na região, meio ambiente, migração, memória e esquecimento. No evento organizado pelo projeto Narramazônia foram compartilhados os projetos Antônios e Cândidas tem sonhos de sorte, a série Nós e o projeto O lago do Esquecimento. Sobre outros trabalhos ver: www.paulasampaio.com.br, <http://www.frmajorana.org.br/wp-content/uploads/2016/05/embarque.pdf>, <http://experienciamazonia.org/site/paula-sampaio.php#prettyPhoto> <http://www.riosdeterraseguas.com/>

102 Paula Sampaio, setembro de 2011. Fragmento da apresentação geral do site www.paulasampaio.com.br.

[illegible]

SOBRE OS PROJETOS

Figura 25 - Rodovia Transamazônica/Pará, 2004.



Foto Paula Sampaio/Acervo pessoal.(captura em negativo preto e branco).

PROJETO “ANTÔNIOS E CÂNDIDAS TÊM SONHOS DE SORTE”

Figura 26 - Rodovia Belém Brasília , município de Açailândia/MA 1998.



Foto Paula Sampaio/Acervo pessoal(captura em negativo preto e branco).

Antônios e Cândidas são trabalhadores migrantes que viviam às margens das rodovias Transamazônica e Belém-Brasília, entre 1990 e 2011, período em que a pesquisa de campo foi realizada e as fontes principais (fotografias e entrevistas) foram recolhidas. O acervo é composto por cerca de 7 mil fotogramas e 57 entrevistas, colhidas nos estados do Acre, Amazonas, Pará, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Maranhão, Tocantins e Distrito Federal.

As fotografias materializam visualmente as estratégias/táticas cotidianas desses trabalhadores para manterem-se nesse espaço e suas experiências com o meio ambiente onde viviam. **As entrevistas revelam as suas motivações para a migração, suas memórias, sensibilidades e a invisibilidade social que sombreou a existência**

desses e de tantos outros brasileiros que buscaram na Amazônia um refúgio, uma possibilidade de sobrevivência.

Vivendo às margens das grandes rodovias chamadas de “Integração Nacional” - implementadas nas décadas de 1950/1970 pelo governo federal, como parte do plano de colonização e ocupação da Amazônia¹⁰³, esses trabalhadores migrantes oferecem uma visão particular sobre o processo de fixação nas áreas cortadas por estas rodovias. Chegaram, em grande parte, após o ciclo de implantação desses empreendimentos, período em que os discursos não mais incentivavam a vinda de migrantes para a Amazônia, e os planos e programas de colonização dirigida, criados pelo governo federal, já não existiam com esse propósito.

A experiência de vivenciar esse cotidiano, de pessoas comuns, que fazem parte na nossa história, abriram outras possibilidades e foram o ponto de partida para todos os outros projetos, ensaios e séries que venho realizando na região Amazônica.

103 LUI, Gabriel H., MOLINA, Silvia M. Guerra. Ocupação Humana e Transformações das paisagens na Amazônia Brasileira. *Amazônica, Revista de Antropologia*, 1 (p.210-223), 2009. Belém, UFPA

Figura 27 - Pescadores artesanais. Rodovia Transamazônica,
município de Senador José Porfírio/PA, 1997.



Foto Paula Sampaio/Acervo pessoal(Captura em negativo preto e Branco)

Figura 28 - Domingas Silva de Araújo no velório de sua mãe Carolina. Rodovia Belém-Brasília, município de Terra Alta/TO, 2004.



Foto Paula Sampaio/Acervo pessoal (captura em negativo preto e branco).

SÉRIE NÓS

Homens e mulheres sem face, nem nome. Seus rostos se misturam com outros seres, rios, estradas, florestas e as coisas do mundo. Sua identidade se inscreve e se impõe pela força do corpo e da sua relação com o ambiente. **Esses seres sem rosto, nem nome, somos nós**, todos parte de uma natureza só.

Figura 29 - Santa Isabel/PA, 2004.

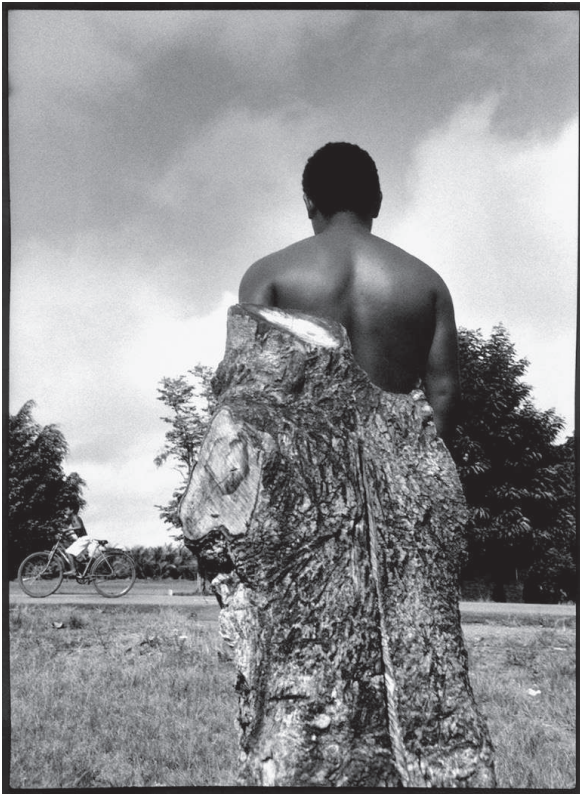


Foto Paula Sampaio/Acervo Pessoal(captura em negativo preto e branco)

Figura 30 - Tucuruí/PA, 2000.



Foto Paula Sampaio (captura em negativo preto e branco).

Esta série é aberta, atualmente é composta por doze fotografias realizadas em vários estados da Amazônia legal.

PROJETO “O LAGO DO ESQUECIMENTO”

Figura 31 - Tucuruí/PA, 2000.



Foto Paula Sampaio/Acervo pessoal(captura em negativo preto e branco)

A documentação no lago de Tucuruí é resultado de reflexões sobre essa temática iniciada durante a realização de algumas etapas do projeto *Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte*, onde o objetivo era documentar o cotidiano de comunidades atingidas pela inundação de trechos da rodovia Transamazônica na área da hidrelétrica de Tucuruí. Mas, a riqueza do tema motivou a organização de um projeto específico nessa região, iniciado efetivamente em 2011, no momento em que a construção de várias outras usinas hidrelétricas estavam em construção na região Amazônica e indicavam a repetição dos equívocos e da destruição visíveis em Tucuruí.

Para entender esse cenário é importante mencionar que a Usina Hidrelétrica de Tucuruí, idealizada no governo militar, foi inaugurada em 1984. O Objetivo era gerar energia para as empresas

multinacionais que exploravam minérios e outras riquezas na região e abastecer a área metropolitana de Belém. O complexo operacional é formado por 23 turbinas, que movimentam 14 milhões de litros de água por segundo, do rio Tocantins, um dos mais extensos do mundo¹⁰⁴.

Em contraponto, lá, no topo das 1.100 ilhas formadas a partir do represamento das águas, viviam mais de seis mil pessoas, à **época em** que a documentação foi realizada. A relação desses moradores com o ambiente, suas memórias e expectativas se misturam as imagens da floresta fossilizada, que nesse projeto é o sujeito visual. Assim, a abordagem desse tema seguiu o procedimento adotado nos projetos anteriores, onde **busca-se um diálogo entre as fotografias e as memórias orais dos moradores do lugar**. Nesse sentido a fala de Edilson dos Santos Silva é emblemática. Ele revela a fragilidade da moradia nas ilhas sob todos os aspectos. A insegurança de ter apenas uma “posse” da terra, o abandono por parte do governo e por fim, resume o seu cotidiano dizendo: “Aqui caiu num mar de esquecimento”.

104 SILVEIRA, Rose. Tantas águas: Caminhos e descaminhos. In. O Lago do Esquecimento/Paula Sampaio, Belém, 2013, p. 34 -38. Disponível em <http://paulasampaio.com.br/wp-content/uploads/2013/10/lago-do-esquecimento.pdf>. Ver também : PINTO, Lúcio Flávio. Tucuruí, a barragem da ditadura. Belém Jornal Pessoal, 2011. UFPA/Teses-www.ufpa.br SDDH/Relatórios – sddh.org.br

Figura 32 - Lago de Tucuruí/PA, 2012.

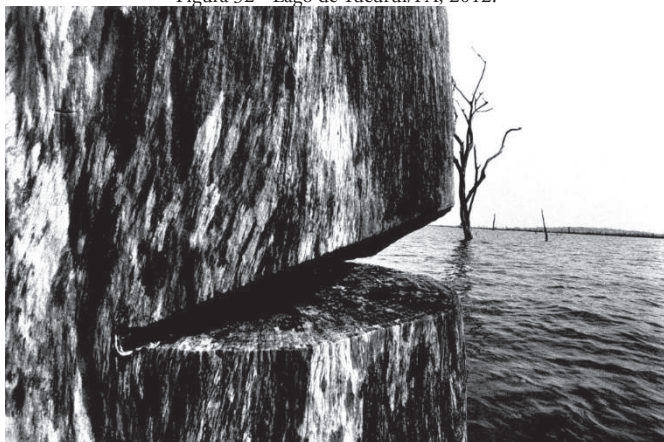


Foto Paula Sampaio/Acervo pessoal(captura em negativo preto e branco).

Esse “mar de esquecimento” cria ondas de invisibilidade e margeia vidas como as de Antonios, Cândidas, Edilson, Domingas e tantos outros brasileiros que, ao compartilhar suas memórias e imagens, nos ajudam a refletir sobre o cotidiano de disputas, abandonos e resistências em que vivemos mergulhados nessa parte da Amazônia, a nossa Amazônia.

QUEM É PAULA SAMPAIO:



Fonte: <https://www.guiadasartes.com.br/paula-sampaio/obras-e-biografia>

Fotógrafa graduada em Comunicação Social/UFGA, especialista em Comunicação e Semiótica/PUC-MG, ela optou pelo fotojornalismo. Foi repórter fotográfica do Jornal O Liberal (1988 e 2015), paralelamente trabalhou para diversas empresas e instituições como repórter fotográfica e documentarista. Desde 1990 desenvolve projetos e ensaios sobre o cotidiano de trabalhadores que vivem as margens de grandes projetos de ocupação e exploração da Amazônia, principalmente nas rodovias Belém-Brasília e Transamazônica. Além das imagens, trabalha com memórias orais por meio de entrevistas e cartas. Na atualidade, estuda História Social da Amazônia no Programa de Pós-Graduação em História na UFGA, é responsável pelo Núcleo de Fotografia do Centro Cultural Sesc Boulevard e continua desenvolvendo projetos, em curso “Sobre vidas e estações”.

QUEM É ELZA LIMA, A FOTÓGRAFA QUE NOS HONRA COM ‘CARMEN SOBRE OS TRILHOS’, FOTO DE NOSSA CAPA?

Elza Lima é natural de [Belém](#) do Pará; é uma [fotógrafa](#) que capta os habitantes da região [amazônica](#). Seu trabalho volta-se para as tradições culturais e no cotidiano das populações ribeirinhas do [Pará](#), registrando as festas populares, o [artesanato](#), a pesca, as moradias, as brincadeiras populares, bem como registra os ícones da modernidade, a [televisão](#) e outros objetos elétricos e eletrônicos, no dia-a-dia das comunidades. Em suas fotos percebe-se a relação afetiva das pessoas com o [meio ambiente](#), o que dá outra dimensão à região amazônica, longe dos estereótipos de região exótica.

Já expôs nos [Estados Unidos](#), [Espanha](#) e [França](#), [Suíça](#), [Alemanha](#), [Portugal](#). As suas obras podem ser encontradas em coleções de Museus como o MASP - [Museu de Arte de São Paulo](#), [Centro Português de Fotografia](#) ([Porto](#), [Portugal](#)), Kunstmuseum Des Kantons Thurgau ([Warth-Weiningen](#), [Suíça](#)) e no [MAM, Rio de Janeiro](#).

Atualmente desenvolve pesquisa sobre as [pescadoras](#) do Porto do Milagre, em Santarém, Pará, além de ministrar cursos e palestras dentro e fora do Brasil. A foto cedida para capa desta publicação, a qual nos deixou muito honrados, chama-se “Carmen sobre os trilhos”.

SOBRE OS AUTORES

ALCIONE NASCIMENTO – Mestre em Comunicação, Linguagem e Cultura pelo Programa de Pós Graduação da Universidade da Amazônia (2019). Possui graduação em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo pela Universidade da Amazônia (2016). Em andamento com a especialização em Assessoria de Comunicação pela Faculdade Estácio. Atualmente atua como Assessora de Comunicação - Tribunal de Contas do Estado do Pará. Doutoranda do no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia, UFPA.

ALDA CRISTINA COSTA (coordenadora) – professora da Faculdade de Comunicação (Jornalismo e Publicidade e Propaganda) e do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará (PPGCom/UFPA) – Linha 01 - Comunicação, Cultura e Socialidades na Amazônia. Doutora em Ciências Sociais (UFPA) e Pós-Doutora em Comunicação, Linguagens e Cultura pela Universidade da Amazônia (UNAMA); Coordenadora dos projetos de pesquisa “Mídia e Violência: sentidos e significados na Amazônia” e “Hermenêutica Comunicativa: estudos da Mídia na Amazônia”; uma das coordenadoras do Grupo de Pesquisa Narrativas Contemporâneas na Amazônia Paraense (Narramazônia) e coordenadora do grupo de pesquisa “Hermenêutica e Comunicação – HERMENECOM. E-mail: aldacristinacosta@gmail.com

ANA PAULA DE MESQUITA AZEVEDO – Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Pará. Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCom) da Universidade Federal do Pará.

Graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade da Amazônia (Unama). Atualmente é integrante dos projetos de pesquisas Mídia e Violência: sentidos e significados na Amazônia, e do grupo de pesquisa Narrativas Contemporâneas na Amazônia Paraense (Narramazônia). E-mail: anapazmesquita@gmail.com

ANALaura CORRADI – Doutora em Ciências Agrárias em Agroecossistemas Amazônicos (UFRA, 2009), Mestra em Letras - Linguística e Teoria Literária (UFPA, 1998). Atualmente é professora Titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia (UNAMA), professora do Programa de Pós-Graduação Desenvolvimento e Meio Ambiente Urbano (2018) da UNAMA e professora nos cursos de Comunicação Social (Publicidade e Jornalismo) e Design Gráfico da UNAMA. Coordenadora do Grupo de Estudos de Capital Social e Cultural no contexto da mídia contemporânea (UNAMA/ CNPq).

ANA SELMA BARBOSA CUNHA – Mestra em Comunicação, Linguagens e Cultura pelo PPGCLC- Universidade da Amazônia (UNAMA); graduação em Licenciatura Plena em Pedagogia pela UFPa (1999). Especialista em Psicologia Educacional com Ênfase em Psicopedagogia, pela UEPa (2003) e Gestão Escolar pela UFPa (2014). Servidora concursada das redes Municipal de Belém, e Estadual; especialista em Educação, gestora escolar. Coordenadora do curso de Especialização A Arte de Contar Histórias na FCC. Contadora de histórias, integrante da (RIC) Rede Internacional de Contadores de Histórias; membro cofundadora do Movimento de Contadores de histórias da Amazônia. É membro cofundadora da Rede de Contadores de Histórias do Pará. E-mail: anaselmacunha@gmail.com

ADISON FERREIRA – Mestrando em Ciências da Comunicação pelo programa de Pós-graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM), da Universidade Federal do Pará (UFPA). Especialista em Cinema e Linguagem Audiovisual pela Universidade Estácio de Sá. Graduado em Jornalismo pela Faculdade de Estudos Avançados do Pará (FEAPA).

CARLA GEORGIA TRAVASSOS TEIXEIRA PINTO – Mestre em Comunicação e Linguagens pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Unama; membro do Grupo de Estudos em Pesquisas Interdisciplinares em Diversidade e Inclusão (GEPIDI), Narramazônia; especializada em Currículo e Avaliação na Educação Básica pela UEPa; especialista em Administração Escolar pela Universidade Salgado de Oliveira. Graduada em Letras - Língua Portuguesa e Língua Inglesa pela Esmac, Graduada em Licenciatura Plena em Pedagogia pela Unama. Doutoranda em Comunicação, Cultura e Amazônia pelo PPGCOM-UFPA.

DENISE CRISTINA SALOMÃO CORRÊA – Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCom) da Universidade Federal do Pará. Graduação no curso de Comunicação Social – Jornalismo/ Universidade Federal do Pará (UFPA). Foi bolsista de Iniciação Científica do projeto de pesquisa Mídia e Violência: percepções e representações na Amazônia. Integra os projetos de pesquisa “Mídia e Violência: sentidos e significados na Amazônia” e “Hermenêutica Comunicativa: estudos da Mídia na Amazônia”; e os grupos de pesquisa Narrativas Contemporâneas na Amazônia Paraense (Narramazônia) e “Hermenêutica e Comunicação – HERMENECOM. E-mail: denisessalomao@gmail.com

IVANA CLAUDIA GUIMARÃES DE OLIVEIRA – Professora de Jornalismo e Publicidade e Propaganda e do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC) da Universidade da Amazônia (UNAMA) – Linha Sociedade, Representação e Tecnologias. Doutora pelo Núcleo de Altos Estudos da Amazônia (NAEA/UFGA). Vice-coordenadora dos projetos de pesquisa “Mídia e Violência: sentidos e significados na Amazônia” e “Hermenêutica Comunicativa: estudos da Mídia na Amazônia”; e dos Grupos de Pesquisa Narrativas Contemporâneas na Amazônia Paraense (Naramazônia) e “Hermenêutica e Comunicação – HERMENECOM. E-mail: ivana.professora@gmail.com

JEAN LUCAS TEIXEIRA BREMGARTNER – Graduado no Curso de Bacharelado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela Faculdade Estácio – FAP, Pós - Graduado no Curso de Design Gráfico, Computação e Multimídia pela Faculdade Estácio – IESAM, Mestrando em Ciências da Comunicação pelo programa de pós-graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia pelo PPGCOM – UFGA, jltbremgartner@email.com, abril de 2021.

JÉSSICA CAMILA NASCIMENTO SILVA – Graduanda do curso de Comunicação Social – Jornalismo/Universidade Federal do Pará. Integrante do projeto de pesquisa “Mídia e Violência: percepções e representações na Amazônia e do grupo de pesquisa Narrativas Contemporâneas na Amazônia – NARRAMAZÔNIA. E-mail: j.camila2017@gmail.com

LUNA CARVALHO DE LUCENA – Doutoranda do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC) da Universidade da Amazônia (UNAMA). Mestre pelo do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC)

da Universidade da Amazônia (UNAMA). Graduanda pelo curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Pará (UFPA). Integrante do Grupo de Pesquisa Narrativas Contemporâneas na Amazônia Paraense (Narramazônia). E-mail: luna.lucena2@gmail.com

LUIZ CEZAR SILVA DOS SANTOS – Consultor de ideias, Publicitário e Professor Universitário. Pós-Doutor em Comunicação e Consumo pelo PPGCOM/ECA/USP. Doutor em História pela PUC/SP. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais/UFGM. Graduado em Comunicação Social - habilitação em Publicidade e Propaganda - pela Universidade Federal do Pará/UFPA. Professor Associado I da UFPA. Docente do curso de Publicidade e Propaganda - Facom/ILC/UFPA e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia - PPGCom/ILC/UFPA. Diretor Norte da Associação Brasileira de Pesquisadores em Publicidade - ABP2. Coordenador do Grupo de Pesquisa em Propaganda e Publicidade - Grupp. Diretor da Ascom - Assessoria de Comunicação Institucional da UFPA. Exerce atividades na área de Comunicação, marketing, gestão de marcas, redação e criação publicitária, planejamento estratégico, comunicação institucional. Autor dos livros: “Sempre Coca-Cola: isso é que é sabor de modernidade” e “publicIDADE na Belém da *belle époque* entre os anos de 1870 e 1912”. E-mail: lzcezar@ufpa.br

KÁTIA REGINA DE SOUZA DA SILVA – Especialista em Língua Portuguesa: Uma abordagem textual - UFPA (2017) e em Relação Étnico-Racial para o Ensino Fundamental pela UFPA (2016), Graduada em Letras, com ênfase em Língua Portuguesa pela - UNAMA (2015). Atualmente é Assistente Administrativo do Mestrado e Doutorado da UNAMA. Professora voluntária pelo Instituto Atitude

Social - INSAS/UFRA, ministrando as disciplinas, Língua Portuguesa, Redação e Literatura. Possui articulações no campo da Linguística, Sociolinguística, Pesquisa de campo e nos estudos literários brasileiros de expressão amazônica (cultura, memória, identidade, resistência, cor, raça e gênero) e suas interface no âmbito escolar.

LÍDIA KAROLINA DE SOUSA RODARTE - Doutoranda em Ciências da Comunicação no Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará (PPGCom/UFPA). Mestre em Ciências da Comunicação (PPGCom/UFPA). Integrante dos projetos de pesquisa “Hermenêutica Comunicativa: estudos da Mídia na Amazônia”; Integrante dos grupos de pesquisas Narrativas Contemporâneas na Amazônia Paraense (Narramazônia) e “Hermenêutica e Comunicação – HERMENECOM. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). E-mail: lidiakarolina@gmail.com

NATALY CHAVES PINHEIRO – Doutorando em Comunicação, Linguagens e Cultura na Universidade da Amazônia (UNAMA). É Mestra em Comunicação, Linguagens e Cultura pela Universidade da Amazônia (UNAMA), foi bolsista CAPES pelo programa PRO-SUP. Investe na pesquisa interdisciplinar graças à possibilidade de pesquisa que estabeleça diálogo, trânsitos e conexões nas diferentes áreas do conhecimento. Possui dez anos de atuação docente tendo a oportunidade de ministrar aulas nas disciplinas de Matemática, Artes, LIBRAS e Física, em toda a Educação Básica, ama sua profissão e seus alunos. Atua pedagogicamente na Secretaria Municipal de Educação em Castanhal, PA, realizando um trabalho direcionado à formação continuada dos professores e especialistas da Rede, neste espaço ampliou suas experiências em elaboração e execução de projetos culturais e educacionais, e organização de eventos. Já ministrou as disciplinas,

Psicologia da Educação e Aquisição da Linguagem pelo PARFOR/UFRA, em Tomé Açu, PA, Curso de Letras/LIBRAS.

NATHAN NGUANGU KABUENGE - Doutorando em Ciências da Comunicação no Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará (PPGCom/UFPA) - Linha 01 - Comunicação, Cultura e Socialidades na Amazônia. Mestre em Ciências da Comunicação (PPGCom/UFPA). Integrante dos projetos de pesquisa Mídia e Violência: **sentidos e significados na Amazônia**” e “Hermenêutica Comunicativa: estudos da Mídia na Amazônia”; Integrante dos Grupos de Pesquisa Narrativas Contemporâneas na Amazônia Paraense (Narramazônia) e “Hermenêutica e Comunicação – HERMENECOM. do Grupo de Pesquisa Narrativas Contemporâneas na Amazônia Paraense (Narramazônia). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). E-mail: nathannguangu@yahoo.fr.

NICE HELLEN MATEUS OLIVEIRA MIRANDA – Doutoranda e mestra pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura na Universidade da Amazônia (PPGCLC-Unama), sendo licenciada em Pedagogia, Tecnóloga em Processamento de Dados e graduanda em Jornalismo, com especialização em Informática na Educação. É também pesquisadora nos grupos Capital Social e Cultural (Unama) e Narramazônia (UFPA), e integra o corpo editorial da revista Asas da Palavra e Movendo Ideias. E-mail: nicefred@uol.com.br.

PAULO NUNES (COORDENADOR) – Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2007); atua na graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da UNAMA; é um dos coordenadores

do Narramazônia: narrativas contemporâneas da Amazônia Paraense; é um dos coordenadores do projeto de Pesquisa Academia do Peixe Frito: interfaces jornalismo e literatura (UNAMA/UFPA). É um dos coordenadores do projeto de pesquisa interinstitucional Epístolas Poéticas: a correspondência entre Dalcídio Jurandir e Maria de Belém Menezes (PPGED-CUMA-UEPA e PPGCLC-UNAMA). É pesquisador colaborador do projeto Amazônia entre Narrativas e Interculturalidade pelas trilhas do Trem (PPGCOM-FACOM-UFPA); integra o grupo de estudos e pesquisa Makunaíma: Literatura, arte, cultura, história e sociedade na Amazônia, Brasil e América Latina (PPGLetras-UFPA). Membro associado da Associação Brasileira de Literatura Comparada - ABRALIC. Curador do acervo do escritor Dalcídio Jurandir do projeto de leitura e acervo bibliográfico Moronguetá, ligado ao Fórum Landi (FAU-UFPA). E-mail: pontedogalo3@gmail.com

RELIANE PINHO DE OLIVEIRA – Mestra em Comunicação Linguagem e Cultura na UNAMA (Universidade da Amazônia). Especialista em Estudos e Problemas Regionais pela FEA/USP (Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade da Universidade de São Paulo) e graduação com Licenciatura em Ciências Sociais pela Unama (Participou como membro do Comitê de Ética em Pesquisa da Fundação HEMOPA, extensiva da Comissão Nacional de Ética em Pesquisa, pertencente ao Ministério da Saúde. Atualmente é Servidora Pública Estadual, onde exerce o cargo de Professora AD4 da disciplina Sociologia, lotada no CES (Centro de Estudos Supletivos) “Prof. Luís Octávio Pereira”; pesquisadora do grupo de pesquisa Cibercultura, identidade e consumo, pela UNAMA/CNPq. E-mail: reliancoliveira@hotmail.com

THAINÁ OLIVEIRA CHEMELO – Formada em Letras/ Língua Francesa na UFPA. Tradutora *freelancer* de espanhol, traduzindo o dvd “Terruá-Pará”. professora substituta da graduação em Letras - Língua Francesa, na UFPA, lotada no Instituto de Letras e Comunicação (ILC); é professora dos Cursos Livres de Língua Estrangeiras (CLLE) da mesma instituição. É mestra em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC) da Unama. Atualmente faz parte de dois grupos de pesquisa: GEPIDI e NARRAMAZÔNIA, parceria entre Unama e UFPA. Foi bolsista voluntária na área de dramaturgia do ICA-PA (Instituto de Ciências das Artes do Pará). Atriz formada pela Escola de Teatro e Dança da UFPA e monitora, em 2019, pelo PPGCLC/ Unama, do acervo Dalcídio Jurandir, Fórum Landi/Moronguetá. E-mail: thainachemelo@hotmail.com

THAIS LUCIANA CORREA BRAGA – Doutora em Ciências da Comunicação no Centro de Estudos Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho, Portugal. Mestra em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará. Graduada em Comunicação Social – Jornalismo/Universidade da Amazônia – UNAMA. Integrante dos grupos de pesquisa “Narrativas Contemporâneas na Amazônia Paraense” (NARRAMAZÔNIA) e do projeto de pesquisa “Mídia e Violência: representações e percepções na Amazônia”. E-mail: thaislcbraga@gmail.com

VÂNIA MARIA TORRES COSTA (COORDENADORA) – Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Mestre em Planejamento do Desenvolvimento pelo Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (NAEA) - Universidade Federal do Pará (UFPA). Graduada em Comunicação - Jornalismo (UFPA). Atualmente é professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura

e Amazônia (PPGCOM) e da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal do Pará (UFPA). É uma das coordenadoras do projeto Narramazônia - grupo de estudos e pesquisas sobre Narrativas Contemporâneas na Amazônia Paraense - parceria entre UNAMA (PPGCCLC) E UFPA (PPGCOM). É coordenadora do projeto Amazônia entre Narrativas e Interculturalidade pelas trilhas do Trem (PPGCOM-FACOM-UFPA); E-mail: vaniatorrescosta@ufpa.br

WALMIR NOGUEIRA – Walmir Nogueira Moraes- Graduado em Letras pela UFPA, especializado em Língua Portuguesa e Análise Literária pela UEPA; Mestre em Comunicação, Linguagem e Cultura pela UNAMA- Professor da Rede Estadual de Ensino (Pará) e Rede Municipal de Paragominas-PA; presidiu a Fundação Municipal de Assistência ao Estudante-FMAE, Belém-PA, (2013 a 2018), Secretário de Educação do Município de Paragominas, (2019 a 2020); em 2021 dirige a secretaria de Educação de Ulianópolis-PA.

Copyright © By 2022 Alda Cristina Costa, Paulo Nunes, Vânia Maria Torres Costa.

Grafia atualizada conforme o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

**“Agradecemos A Elza Lima pela cessão desta obra de arte que enriquece nossa publicação”.*

Capa

Fotografia “Carmen sobre os trilhos” de Elza Lima*

Diagramação

Pedro Henrique Lobato

Revisão

Os autores

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

N234 Narra'Amazônia : modos de ser e estar no mundo / organização Alda Cristina Costa, Paulo Nunes, Vânia Maria Torres Costa. – Belém: FOLHEANDO, 2022.

548 p. il.

ISBN: 978-85-53161-90-4

1. Amazônia - Narrativas. 2. Narrativas Amazônicas. 3. Amazônia - estudos. I. Costa, Alda Cristina (org.). II. Nunes, Paulo (org.). III. Costa, Vânia Maria Torres (org.).

CDD: Ed. 23 – 981.1

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Semias Araújo CRB-2/1225

[2022]

EDITORA FOLHEANDO LTDA

Rua Quinze de Agosto, 51.

66821-345 – Belém – PA

Telefone: (91) 99159-6480

contato@editorafolheando.com.br

facebook.com/editorafolheando

instagram.com/editorafolheando

twitter.com/e_folheando

www.editorafolheando.com.br