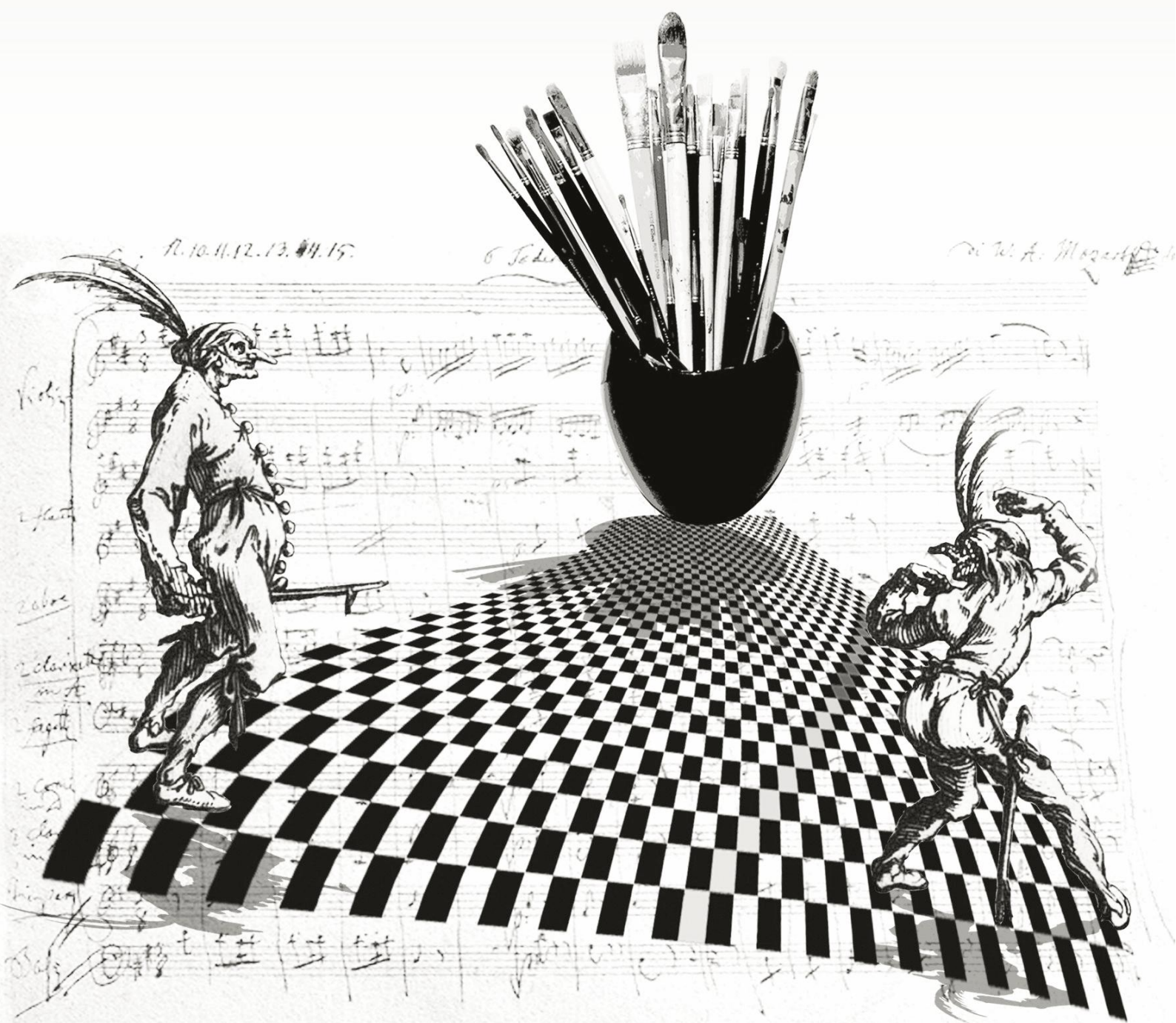




ERAS

European Review of Artistic Studies

Anuário 2025



≡ ANUÁRIO ≡

≡ 2025 ≡



© ERAS

Título: Anuário ERAS 2025

Autor: AA.VV.

Editor: MUNDIS – Associação Cívica de Formação e Cultura

Coordenação: Levi Leonido

Organizadores: Levi Leonido, João Bartolomeu, Elsa Morgado e Carminda Carvalho

Capa e Contracapa: Levi Leonido

Edição, Design e Execução Gráfica: Levi Leonido

Data da edição: fevereiro de 2026

ISBN: 978-989-35320-9-6

ISSN (online): 1647-3558 **ISSN (impresso):** 2184-2116

Classificação THEMA - Nível 1: A – Artes

Classificação THEMA - Nível 2: AB - Artes: questões gerais

ÍNDICE

ESTUDOS MUSICAIS

A influência da música na construção do Portugal democrático (1964-1975)
Ana Dias, Jorge Moreira, Renato Costa, Sofia Sousa, Maria Helena Botelho Veloso Rodrigues
[6-29]

A música como presença e presentificação
Gregório Pereira Queiroz
[30-59]

ALÉM DAS PALAVRAS E SONS: a construção de sentidos por meio da análise musical
José Adriano de Sousa Lima Júnior, Vladimir Alexandro Pereira Silva Vladimir Silva
[60-80]

ESTUDOS TEATRAIS

A FONTE INESGOTÁVEL DA ESCUTA: poder cognitivo-emocional da performance poética mediatizada
José Oliveira Pinto
[82-106]

ESTUDOS EM ARTES VISUAIS

PROPORÇÃO, FORMA E HARMONIA: A permanência estética das ordens arquitetônicas nas artes
João Augusto Cardoso, Jean Henrique Augusto Cardoso
[108-127]

A MULA SEM CABEÇA: uma análise comparativa entre duas versões da figura lendária dentro do imaginário coletivo sacro latino
Anna Clara Souza, Maria Luísa de Castro Soares, Odete Jubilado, Natália Amarante
[128-143]

MENÇÕES À TRADIÇÃO POPULAR: o papel do precedente na concepção arquitetônica de Lucio Costa
Taís Peixoto Alves, Cauê Martins Rios
[144-166]

ESTUDOS INTERDISCIPLINARES

PANORÂMICA DA CRÓNICA DE COSTUMES N'OS MAIAS: um romance cinematográfico contemporâneo
André Ribeiro, João Bartolomeu Rodrigues
[168-182]

*Receção de leitura do mito da teia de Penélope no poema Las Noches de Penélope, de
Luz Méndez de la Vega
José Carlos Magalhães Pereira
[183-198]*

*CONSIDERAÇÕES AMBIENTAIS INTEGRADAS À LITERATURA DE CORDEL: uma
reflexão educativa
Elsa Maria Gabriel Morgado, Beatriz Licursi, Levi Leonido
[199-213]*

*O CACIQUISMO NA ARGENTINA DOS SÉCULOS XIX E XX: indígenas, crioulos e
estado
Maria Helena Botelho Veloso Rodrigues
[214-225]*

*RENASCIMENTO E HUMANISMO: uma nova cultura e nova pedagogia
João Bartolomeu Rodrigues, Elsa Pinto
[226-238]*



STUDOS MUSICAIS

A influência da música na construção do Portugal democrático (1964-1975)

Ana Dias, Jorge Moreira, Renato Costa, Sofia Sousa, Maria Helena Botelho Veloso Rodrigues

| 6-29

A música como presença e presentificação

Gregório Pereira Queiroz

| 30-59

ALÉM DAS PALAVRAS E SONS: a construção de sentidos por meio da análise musical

José Adriano de Sousa Lima Júnior, Vladimir Alexandro Pereira Silva Vladimir Silva

| 60-80

A INFLUÊNCIA DA MÚSICA NA CONSTRUÇÃO DO PORTUGAL

DEMOCRÁTICO (1964-1975)

The influence of music in the construction of the democratic Portugal (1964-1975)

DIAS, Ana¹; MOREIRA Jorge²; Costa, RENATO³; SOUSA, Sofia⁴; & RODRIGUES, Maria⁵

Resumo

A história da democracia portuguesa está intimamente ligada à canção de protesto e de intervenção. A música esteve na base da Revolução dos Cravos, que ditou a queda do regime do Estado Novo, a 25 de abril de 1975. Este artigo propõe-se a analisar a influência da música na construção da democracia portuguesa, entre a primeira edição do Festival RTP da Canção e o fim do Período Revolucionário em Curso.

Abstract

The history of portuguese democracy is closely linked to the song of protest and intervention. Music was the basis of the Carnation Revolution, which dictated the fall of the Estado Novo regime, on April 25th, 1975. This article aims to analyze the influence of music on the construction of portuguese democracy, between the first edition of the RTP Song Contest and the end of the Ongoing Revolutionary Period.

Palavras-chave: *Música; 25 de abril; Canção de protesto; Canção de intervenção; Festival RTP da Canção.*

Key-words: *Music; April 25th; Protest song; Intervention song; RTP Song Contest.*

Data de submissão: março 2025 | **Data de publicação:** junho 2025.

¹ ANA DIAS – UTAD | Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, PORTUGAL. Email: al78236@alunos.utad.pt

² JORGE MOREIRA - UTAD, PORTUGAL. Email: al78738@alunos.utad.pt

³ RENATO COSTA - UTAD, PORTUGAL. Email: al78504@alunos.utad.pt

⁴ SOFIA SOUSA - UTAD, PORTUGAL. Email: al78382@alunos.utad.pt

⁵ MARIA HELENA BOTELHO VELOSO RODRIGUES – Universidade de Coimbra. PORTUGAL. Email: mariahelena.bvr@gmail.com

INTRODUÇÃO

A primeira metade do século XX foi de grandes crises na Europa. Depois da Primeira Guerra Mundial, o fascismo cresceu no Velho Continente e dominou o panorama político europeu. Benito Mussolini foi o fundador dos ideais fascistas, usando o ressentimento de uma Itália dizimada pelo conflito. À semelhança de Portugal, também a música esteve ligada à queda deste regime italiano. *Bella Ciao* é uma canção italiana que esteve presente na luta antifascista, apesar da origem da melodia ser desconhecida. Foi adotada pelos *partigiano*, guerrilheiros da Resistência italiana, que lhe deram uma letra própria. A luta contra o fascismo albergou todas as ideologias avessas ao regime de Mussolini, quer fossem democratas cristãos, comunistas, liberais, socialistas ou anarquistas (Matas, 2023).

Em Portugal, a queda do regime opressor deu-se a 25 de abril de 1974. O regime do Estado Novo caiu com a Revolução dos Cravos, perpetrada pelo Movimento das Forças Armadas, também conhecido pelo “Movimento dos Capitães”. A estratégia e orientação das movimentações na revolução coube ao Major Otelo Saraiva de Carvalho. A música portuguesa foi crucial para o desenrolar da operação. As senhas para dar início às movimentações foram dadas através da transmissão de duas canções na rádio. *E depois do adeus*, de Paulo de Carvalho, foi o primeiro sinal. A senha final, o ponto sem retorno, foi dado por *Grândola, Vila Morena*, de José Afonso. (Ciccia, 2013) O envolvimento das canções na operação militar revela a importância que a música pode ter no desenvolvimento da sociedade. A construção democrática em Portugal ficou ligada às canções, tanto na luta contra o regime, como na massificação da mensagem no pós-25 de abril.

A música portuguesa sofreu uma evolução ao longo dos tempos. Antes de 1974, na vigência do Estado Novo, dominava o “nacional-cançonetismo”, um estilo do agrado do regime para o controlo das massas. Os movimentos estudantis deram um impulso ao surgimento da canção de protesto. As baladas ganharam força pela voz de José Afonso e Adriano Correia de Oliveira, na cidade de Coimbra, na década de 60. (Côrte-Real, 1996) Este foi um ponto de partida para a luta antirregime que se desenvolveu por via da música. Muitos foram os nomes essenciais na caminhada até à democracia em Portugal, com destaque para José Mário Branco, Sérgio Godinho, Fausto Bordalo Dias. A canção de protesto foi influente, não só na luta antirregime, mas também na construção e consolidação da democracia no pós-25 de abril. A “canção de protesto” virou “canção de

intervenção” e passou a fazer parte da disseminação da mensagem da nova política. O Período de Revolução em Curso (PREC) trouxe a Portugal o fervor das decisões sobre o caminho a tomar para o futuro do país. Com o 25 de novembro de 1975, a democracia consolidou-se e a canção de intervenção “panfletária” teve aí o seu início do fim. (de Menezes Leitão, 2024)

Neste percurso, o Festival RTP da Canção foi um espelho da sociedade vigente. Em 1964, ainda com a designação de Grande Prémio TV da Canção, o certame teve a sua primeira edição, dominada pela canção ligeira. Conforme a contestação se foi adensando, e com a chegada da Primavera Marcelista, o Festival da Canção foi ganhando alguns contornos contestatários. Depois da revolução, a primeira edição do Festival da Canção sem passar pelo crivo da censura trouxe uma mão cheia de canções de elevado teor político. A edição do PREC acabou vencida por Duarte Mendes, um dos capitães de Abril, com o tema *Madrugada*.

Dada a importância do Festival RTP da Canção na perceção da sociedade portuguesa, definiu-se um período de estudo compreendido entre a primeira edição do festival e o 25 de novembro de 1975, quando se deu o contragolpe que ditou o fim do PREC. Este período foi fulcral para o desenvolvimento de uma consciência coletiva, que em muito beneficiou do cancioneiro nacional.

O presente artigo propõe-se à investigação da influência da música na construção do Portugal Democrático, entre 1964 e 1975, procurando responder à seguinte questão investigativa: *Em que medida a música influenciou a construção da democracia portuguesa?*

REVISÃO DA LITERATURA

A música tem sido, ao longo da história, um meio de grande poder de contestação social e política, servindo como forma de expressão e também como incentivo à mobilização social. Em situações de repressão, a música tem funcionado para fortalecer as vozes dos excluídos e confrontar governos opressores.

De acordo com Neuman (2008), a música enquanto “agente de mudança” e como “representação das transformações sociais”, constitui duas dimensões essenciais para compreender a interação entre a prática musical e a esfera política.

Através das letras das canções, muitas vezes carregadas de crítica social e política, os artistas têm transformado a música numa forma de contestação, que vai além do simples entretenimento e servindo, de alguma forma, como uma poderosa linguagem de protesto e um instrumento de transformação social.

Segundo Eyerman e Jamison (1998), a canção de protesto é fundamental na criação de movimentos sociais, ajudando a formar uma identidade coletiva e a mobilizar grupos em torno de causas políticas. Para os autores, as músicas de contestação transcendem o simples retrato das circunstâncias sociais e políticas, funcionando ativamente como instrumentos que moldam mentalidades e impulsionam mudanças na sociedade. Martin (2010) argumenta que a música, ao ser incorporada em contexto político, torna-se um meio de expressão para aqueles que frequentemente são marginalizados pelas estruturas de poder vigentes.

Em Portugal, a música destacou-se como um importante recurso de resistência ao regime autoritário do Estado Novo, além de impulsionar transformações sociais no período pós-25 de Abril. Durante a ditadura, apesar das restrições impostas pela censura, as canções surgiram como um meio eficaz para a difusão de mensagens políticas.

A "canção de intervenção" em Portugal surgiu como forma de contestação ao regime, inicialmente através do fado de Coimbra, e ganhou força com artistas como José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, Sérgio Godinho e José Mário Branco (Corte-Real, 1996). José Afonso, em particular, é frequentemente referido como uma figura central no movimento da canção de intervenção com a música “Grândola Vila Morena”, de outubro de 1971 (Ciccia, 2013).

Francisco Fanhais também desempenhou um papel significativo, no que toca à canção de intervenção em Portugal. Cantor, sacerdote e opositor ao regime salazarista, Fanhais usou a música para desafiar o regime e apoiar as causas sociais e políticas da época. O seu repertório focava-se em questões de liberdade e justiça social, que refletiam o espírito de contestação daquele período.

Várias são as situações que demonstram a importância da música na resistência ao Estado Novo e na construção do Portugal democrático. Compositor, intérprete e produtor musical, José Mário Branco é um dos exemplos, cuja obra musical esteve ligada às lutas sociais e políticas da época. Apesar de se ter exilado em França durante a ditadura, transformou o exílio em palco de resistência social, mantendo vivo o seu compromisso

com a música. De acordo com Castro *et al.* (2023), José Mário Branco contribuiu para a renovação estética da “canção de protesto”, para que o potencial comunicativo da componente musical das canções fosse aumentado.

Após o 25 de Abril, a música continuou a desempenhar um papel fundamental na construção da nova identidade democrática. Segundo Cardão (2014), o Festival RTP da Canção, que teve início em 1964 refletiu o processo de radicalização política pós-revolução. Este programa anual não só espelhou as mudanças na sociedade, mas também serviu como palco para participações controversas que desafiaram a censura e trouxeram à tona temas anteriormente proibidos. A evolução do festival ilustra como a música popular e a televisão se tornaram centrais na vida cultural portuguesa, contribuindo para as transformações políticas e sociais do país no período de transição democrática.

À medida que a democracia se consolidou, o papel da música de intervenção também evoluiu. A partir do final do PREC, em novembro de 1975, verificou-se um declínio da música abertamente política, que passou a ser substituída por um panorama musical mais diversificado.

Análise de casos relevantes

i. Víctor Jara

Víctor Jara foi um dos músicos mais emblemáticos da Nova Canção Chilena que marcou as lutas populares na América Latina com as suas canções de crítica social e protesto, mas que preferia chamar-lhe de revolucionárias (Borelli e Brum, 2014). A Nova Canção Chilena foi um movimento musical que surgiu nos anos 1960 e 1970, com forte conteúdo político e social, como resposta à desigualdade social e ao autoritarismo, que rapidamente se tornou um importante meio de contestação política.

Jara causou uma revolução na música popular, tornando-se um símbolo de resistência política, uma vez que usava a música como forma de mobilizar as massas, criticar as injustiças sociais e apoiar especialmente, o governo de Salvador Allende e a ascensão da ditadura militar de Augusto Pinochet (Borelli e Brum, 2014).

De acordo com Borelli e Brum (2014), a história amplamente disseminada, durante anos, relatava que Víctor Jara cantou na prisão a fim de ofender os militares. Além disso, deceparam-lhe os dedos, ou mesmo as mãos, para que nunca mais pudesse tocar na sua guitarra.

No entanto, soube-se que, depois de liderar e ser unânime entre os prisioneiros políticos que o acompanharam melodicamente no refrão de “Venceremos”, acabou por ser assassinado com uma rajada de tiros de metralhadora.

Víctor Jara ficou conhecido por ser uma das vozes mais icónicas na luta por justiça social, uma referência permanente na resistência contra a opressão. Desde o início da sua carreira, Jara esforçou-se para “dar voz” às partes marginalizadas da sociedade (Simões, 2006). Canções como *El derecho de vivir en paz* são cantadas, ainda hoje, em manifestações.

ii. Libertação de Timor

A Revolução dos Cravos, para além de garantir a libertação ao povo português, foi crucial para o reconhecimento da independência das colónias ultramarinas. Uma das bandeiras do Movimento das Forças Armadas era colocar um ponto final à Guerra Colonial e libertar os povos africanos.

A 28 de novembro de 1975, Portugal reconheceu, finalmente, a independência de Timor-Leste, o território asiático sob domínio português desde 1512. A 7 de dezembro do mesmo ano, a Indonésia, apoiada militarmente pelos Estados Unidos da América, invadiu o território timorense, sob pretexto do anticomunismo. A ocupação durou até 2002.

Pelo caminho, foi de Portugal que saiu o hino da libertação timorense. O genocídio levado a cabo pela Indonésia sobre o povo de Timor-Leste levou à união dos portugueses. Os Trovante foram responsáveis pela canção que serviu de banda sonora à luta pela liberdade, comandada por José Ramos-Horta, Ximenes Belo e Xanana Gusmão.

Em 1988, João Gil compôs uma peça para a banda sonora do filme *Flores Amargas*, da autoria de Margarida Gil. A película contava a história do campo de refugiados timorenses do Vale do Jamor. O tema não ia além de um coro que cantava em tétum, a língua nativa de Timor-Leste. (Santos, 2015)

A história ganhou novos contornos com a visita do Papa João Paulo II à Indonésia, em 1989. O Papa incluiu o território timorense no seu percurso como território indonésio. Ao chegar a Timor, o sumo pontífice não beijou o solo, uma vez que já o havia feito em Jacarta. Este pormenor despoletou em João Monge um sentido de solidariedade com o povo timorense. Escreveu o poema que se somou à canção de João Gil e se transformou no hino da libertação de Timor-Leste. Chamou-lhe “Timor”. (Santos, 2015)

Para os Trovante, o objetivo era acordar os portugueses para a responsabilidade histórica que tinham com o povo timorense. A canção era uma crítica à Igreja Católica, que ignorava aquele genocídio de um povo inocente. (Santos, 2015)

A canção teve uma influência cabal na unificação dos portugueses na luta diplomática pela libertação de Timor-Leste. Também o tema *Soltem os Prisoneiros*, dos Delfins (1994) e *Timor*, dos Resistência (1992) foram compostas com vista à luta pela liberdade do povo timorense.

iii. Homens da Luta

A música de intervenção voltou a ganhar palco em tempos de crise, com os Homens da Luta. Um duo humorístico-musical que, inspirado nas músicas de intervenção portuguesas, deu voz à canção *A luta é alegria*. Em 2011, durante a crise económica que assolava Portugal, a canção venceu a 47ª edição do Festival RTP da Canção. O tema surgiu como crítica às políticas de austeridade impostas pelo governo de Pedro Passos Coelho. Os Homens da Luta, liderados por Jel (Nuno Duarte) e Falâncio (Vasco Duarte), representaram Portugal na Eurovisão com uma canção que apelava à luta pelos direitos laborais e civis, bem como ao abrir de olhos da população face às medidas que agravavam, naqueles anos, as dificuldades económicas da população.

Através do humor, os Homens da Luta colaram-se aos músicos de intervenção de forma assumida, tendo por base as letras das canções e composição das personagens (Vaza, 2011). *A luta é alegria* pode ser vista como uma repescagem da música de intervenção em tempos de necessidade.

iv. Pablo Hasél

Em 2021, o *rapper* catalão Pablo Hasél foi preso, tornando-se num caso emblemático na discussão sobre a liberdade de expressão através da música. Detido em Espanha, o *rapper* enfrentou várias acusações face ao discurso crítico das suas composições, levando à sua detenção por desafiar a monarquia. Este caso deu azo à contestação do povo espanhol, assumindo que a liberdade de expressão havia sido posta em causa (Filipe, 2021).

Como resposta à sua detenção, grande parte da Espanha juntou-se a favor do *rapper* catalão, com assinatura de petições para a sua liberdade. Uma situação que vai além de um simples incidente isolado e que reacende o debate sobre a liberdade artística (Filipe, 2021).

METODOLOGIA

Por forma a analisar a influência da música na construção da democracia em Portugal, foi aplicada uma metodologia qualitativa e histórica. Esta abordagem foca-se na análise a letras de canções, tendo em conta o contexto histórico, e numa entrevista com Fernando Tordo, vencedor do Festival RTP da Canção 1973.

No sentido de apurar o contexto histórico entre os anos de 1964 e 1975, recorreu-se à análise de bibliografia já existente em repositórios académicos ou artigos jornalísticos, com foco sobre o período em estudo. As canções a analisar foram selecionadas com base na relevância histórica e política, tendo em conta o tema que abordam e o período em que se enquadram:

Oração, António Calvário (1964);
Ronda do Soldadinho, José Mário Branco (1969);
Maré Alta, Sérgio Godinho (1971);
Queixa das Almas Jovens Censuradas, José Mário Branco (1971);
Cantar Alentejano, José Afonso (1971);
A Morte Saiu à Rua, José Afonso (1972);
Tourada, Fernando Tordo (1973);
Liberdade, Sérgio Godinho (1974);
O Patrão e Nós, Fausto Bordalo Dias (1974);
A Cantiga é uma Arma, Grupo de Ação Cultural – Vozes na Luta (1975).

A entrevista a Fernando Tordo, como um dos protagonistas da canção de intervenção, mas também do Festival da Canção, faz a ponte entre o contexto histórico que o próprio viveu e a cultura musical vivida neste período.

Foram encontradas algumas limitações no desenvolvimento deste artigo, nomeadamente, a limitação no acesso a documentos relevantes do arquivo nacional, mas também na interpretação subjetiva das letras das músicas, que está dependente do contexto e da experiência de cada ouvinte. Ainda assim, a triangulação dos dados obtidos, tendo em conta o contexto histórico, a análise às canções e a entrevista, permitiu mitigar parte das limitações e construir uma análise relevante.

CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

Em 1926, um golpe de Estado perpetrado pelo General Gomes da Costa levou ao encerramento do Parlamento pela força militar. António de Oliveira Salazar foi chamado para assumir a pasta das Finanças e rapidamente alcançou a Presidência do Conselho de Ministros. Em 1933, foi aprovada a nova Constituição da República Portuguesa e deu-se início à Segunda República, que vigorou no país sob domínio do Estado Novo até 1974. (Assembleia da República, s.d.)

Em abril de 1945, a Segunda Guerra Mundial aproximava-se do fim. Neste contexto, com alguns dias de diferença, Adolf Hitler suicidou-se e Benito Mussolini foi assassinado. Em Portugal, o regime de Salazar ergueu a bandeira a meia-haste, por excesso de “zelo protocolar”, pela morte do *Führer*. Foi neste ano de 1945 que Fernando Lopes-Graça compôs o seu primeiro caderno de *Canções heroicas*. Definiu-o como a “arma pacífica, mas não inocente ao serviço da nossa oprimida grei, da sua libertação, da sua exaltação, e da fraternização”. Estas palavras não resistiram à censura do lápis azul e as canções foram apreendidas pela PIDE. (Côrte-Real, 1996)

Em 1961, rebentou a Guerra Colonial e adensou-se a contestação, que levou ao aumento da repressão política no país.

A politização da juventude estudantil vai representar um dos sectores mais combativos da resistência nos anos seguintes.¹² À agitação estudantil seguem-se as manifestações de rua do operariado de Lisboa e de outros pontos do país e as greves dos trabalhadores rurais do Alentejo, que acabam por conquistar finalmente a jornada das oito horas de trabalho. (Côrte-Real, 1996)

Coimbra tornou-se num centro de contestação do regime, por via dos movimentos estudantis. Segundo Côrte-Real (1996), a cidade dos estudantes foi “um centro de vanguarda da canção de intervenção nos anos sessenta”. A Guerra Colonial levou, no entanto, à deserção em massa de jovens portugueses, que não aceitaram partir para uma guerra com a qual não concordavam. A concentração de grande parte destes jovens em Paris levou a um foco de criação da canção de protesto portuguesa na capital francesa. O processo colonial francês e o paralelo para o caso português deram azo à fácil integração dos jovens portugueses que chegavam. Em 1964, o movimento português em Paris teve início com a canção de Luís Cília, ao qual se juntaram os destacados José Mário Branco, Sérgio Godinho e Francisco Fanhais. (Côrte-Real, 1996) Nesse mesmo ano, em Portugal,

disputava-se, pela primeira vez, o Grande Prémio TV da Canção (mais tarde, Festival RTP da Canção), vencido por António Calvário, com o tema *Oração*.

Em 1968, Marcello Caetano substituiu António de Oliveira Salazar no poder. A mudança de Chefe de Estado trouxe a “Primavera Marcelista” e um aguardado aligeirar da repressão. O Festival da Canção sentiu esta mudança com participações polémicas que se seguiram (Côrte-Real, 1996).

A 25 de abril de 1974, o Movimento das Forças Armadas (MFA) depôs o regime do Estado Novo, na revolução que utilizou a canção para sinalizar as movimentações das forças militares. *E depois do adeus*, de Paulo de Carvalho, vencedora do Festival da Canção de 1974, serviu de primeira senha para dar início à revolta. A senha que marcou o avanço definitivo da revolução foi *Grândola, Vila Morena*, uma das muitas canções censuradas a José Afonso. O poder foi entregue à Junta de Salvação Nacional, que assegurou o desmantelamento da PIDE e da Legião Portuguesa, para além de destituir o regime cessante (Reis, Rezola, & Borges, 2012).

Pouco menos de um ano após a revolução de 25 de abril de 1974 o país assistia à nacionalização de diversos sectores, nomeadamente da banca e da indústria pesada. Os operários expulsavam das empresas patrões e gestores. Nos campos os terrenos e as herdades eram ocupados pelos camponeses. (Louçã, 2007)

Seguiu-se o Verão Quente de 1975, entre as tentativas de golpe de Estado de 11 de março e de 25 de novembro. Os dois golpes falhados deixaram claro o “cenário político e abriu caminho para a realização de eleições democráticas” (Louçã, 2007).

ANÁLISE À MÚSICA NA CONSTRUÇÃO DO PORTUGAL DEMOCRÁTICO

O Grande Prémio TV da Canção estreou-se em 1964. Contou com participações de futuros vencedores, representantes do “nacional-cançonetismo”. A primeira edição foi vencida por António Calvário, com o tema *Oração*. Esta foi a primeira vez que a língua portuguesa foi ouvida nos palcos do Festival Eurovisão da Canção. Apesar do marco histórico que representou para a música portuguesa, a estreia de António Calvário nos palcos europeus não foi bem-recebida, tendo sido assobiado pela plateia. Esta reação negativa deveu-se ao regime ditatorial que vigorava em Portugal e à Guerra Colonial, alvo de contestação internacional. Estes fatores contrapunham os valores que a organização da Eurovisão pretendia transmitir.

À semelhança de outros temas destinados às primeiras edições do Festival RTP da Canção, *Oração*, baseia a sua letra na religião. António Calvário pede perdão a Deus, confessando-lhe ter feito sofrer a sua amante.

Senhor,
a teus pés eu confesso.
Senhor,
meu amor maltratei.

O intérprete pede perdão ao “Senhor”, prometendo ter aprendido a lição.

Senhor,
eu errei, mas na vida encontrei a lição (...)
Senhor, ó bondade infinita,
dai-me o Seu perdão.

António Calvário termina, pedindo que

Se o amor é castigo
Perdão, meu Senhor.

Em 1969, Simone de Oliveira concorreu com *Desfolhada Portuguesa*, tema escrito por José Carlos Ary dos Santos. A canção usava-se de uma frase que gerou alguma discórdia. “Quem faz um filho, fá-lo por gosto” foram versos divergentes do papel da mulher na sociedade portuguesa da altura. Segundo Simone de Oliveira, esta participação no Festival da Canção foi numa fase de raiva (Oliveira, 2015). Nesse mesmo ano, José Mário Branco lançava, em França, a *Ronda do Soldadinho*.

Escrita em 1968, o tema é um apelo de revolta contra a Guerra do Ultramar (Altamont, 2019). Os primeiros versos da canção mostram-nos o estilo de “cantiga de roda”.

Um e dois e três,
Era uma vez
Um soldadinho.

José Mário Branco alude à ironia e absurdo de “os senhores da guerra” não matarem, mas mandarem matar e de não morrerem, mas mandarem morrer. Ordens que levaram à morte de milhares jovens às mãos de uma guerra inútil, descrita por José Mário Branco.

Mas o soldadinho percebeu
Que esses senhores
Andavam na guerra
Contra os seus irmãos de cor

Soldadinho lindo,
És também trabalhador,
Viras a espingarda
Contra o teu explorador.

O excerto supratranscrito foi incluído, posteriormente, aquando da regravação pelo Grupo de Ação Cultural - Vozes na Luta, numa nova versão do tema.

A última quintilha da cantiga é autobiográfica. Conta a história de um jovem José Mário Branco que optou, como muitos outros jovens portugueses, por fugir de Portugal para escapar à guerra:

Soldadinho lindo,
Era o rei
Da nossa terra.
Fugiu para França,
P'ra não ir
Morrer na Guerra.

A estrofe é repetida, mas ao invés de terminar com o verso “Morrer na guerra”, termina com “Matar na guerra”, aludindo aos dois lados do conflito. (Castro, 2019).

Maré Alta, *Queixa das Almas Jovens Censuradas* e *Cantar Alentejano*, incluídas em três diferentes álbuns, foram músicas que marcaram a canção de intervenção. Lançadas em 1971, integraram álbuns que foram considerados um ponto de viragem na música portuguesa.

A liberdade passa pelas canções de Sérgio Godinho desde *Maré Alta*, tema final do álbum de estreia, *Os Sobreviventes* (1971). Segundo o autor portuense, o tema que encerra o disco é um *rock* puro. Composta e interpretada por Sérgio Godinho, esta música carrega uma simbologia sobre a necessidade de estar preparado para as mudanças.

Aprende a nadar, companheiro,
Que a maré se vai levantar.

A música de Sérgio Godinho é marcada pela estrutura de repetição desses versos. Há referência à liberdade como o motor de transformações sociais e políticas em tempos de mudança e transição.

A liberdade está a passar por aqui.

E passou!

Queixa das almas jovens censuradas é um poema de Natália Correia musicado, pela primeira vez, por José Mário Branco em 1971, como o “hino da juventude censurada” (Carreiro, 2012). Gravado em França, o tema pertence ao álbum *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades* (1971).

Este título começa, desde logo, com a ideia de um plural que sugere um lamento dos jovens, a quem impediram de ser livres. No primeiro verso, “um lírio e um canivete”, apresenta as ideias presentes ao longo do poema: a vida e a morte. Esta geração de jovens é obrigada a “ir à escola” para uma educação rígida que pretende produzir “manequins”, sem alma ou identidade e “vazios”, como se pode observar no verso “onde não vem a nossa idade”. O tema contempla a aniquilação da identidade própria do sujeito censurado, que é impedido da irreverência que a juventude exige.

Penteiam-nos os crânios ermos
Com as cabeleiras dos avós,
Para jamais nos parecermos
Connosco quando estamos sós.

Existem, ainda, referências à Guerra Colonial. No verso “dão-nos bilhetes para o céu”, é conotado como um prenúncio da morte certa aos jovens obrigados a partir para África.

Cantigas do Maio (1971) é um dos álbuns mais marcantes da carreira de José Afonso. É aqui que surge *Grândola, Vila Morena*, *Maio Maduro Maio* ou a própria faixa-título, *Cantigas do Maio*. A forte influência da cultura francesa nos cantores lusos ficou impregnada neste disco. “Maio” é uma referência às lutas estudantis de Maio de 68, em Paris. José Afonso procurava apelar à luta pela democracia em Portugal.

O álbum integrou o tema *Cantar Alentejano*, uma homenagem ao povo alentejano e, principalmente, a Catarina Eufémia. Catarina Eufémia era uma ceifeira, pobre e analfabeta, mãe de três filhos e grávida do quarto, que foi assassinada brutalmente por um militar da GNR, em 1954. Tinha 26 anos e participava numa greve de 14 mulheres assalariadas rurais. Os versos da canção representam a brutalidade do assassinato.

Ceifeiras na manhã fria
Flores na campa lhe vão pôr
Ficou vermelha a campina
Do sangue que então brotou

A canção é o símbolo da luta e a resistência dos trabalhadores alentejanos contra a opressão do regime de Salazar. Em tom de lamento e revolta, José Afonso estrutura o poema em duas partes: a primeira surge como uma síntese biográfica de Catarina Eufémia, introduzida no primeiro verso com “Chamava-se Catarina”. É narrada a sua vida, morte e homenagem.

Chamava-se Catarina,
O Alentejo a viu nascer
Serranas viram-na em vida
Baleizão a viu morrer.

A segunda parte reflete sobre o impacto do seu assassinato e o desejo de justiça e liberdade.

Acalma o furor campina
Que o teu pranto não findou
Quem viu morrer Catarina
Não perdoa a quem matou.

A “pomba branca” e a “andorinha negra”, são símbolos da paz e da liberdade. A canção de José Afonso, que antecede a liberdade de abril de 1974, apresenta um Alentejo “queimado”, “esquecido” e vítima de injustiças, como foi o caso do homicídio de Catarina Eufémia.

Na mesma medida do que acontece em *Cantar Alentejano*, José Afonso usa a canção para denunciar outro assassinato. O tema *A Morte Saiu à Rua* traz de volta um lamento, desta feita, pelo assassinato de José Dias Coelho.

Lançada no álbum *Eu Vou Ser Como a Toupeira* (1972), o tema *A Morte Saiu à Rua* é uma obra musical de protesto, que combina a poesia e a forte carga emocional. Em 1961, o José Dias Coelho, artista plástico e dirigente do Partido Comunista Português, foi assassinado com dois tiros pela PIDE, na Rua da Creche, em Lisboa. O assassinato por questões meramente ideológicas levou à atribuição do nome de José Dias Coelho à rua onde foi assassinado. O tema aborda um assassinato, mas só no fim se faz referência a José Dias Coelho.

Vão dizendo em toda a parte:
O pintor morreu.

Nos últimos versos da terceira e quarta estrofe, José Afonso canta que a morte de José Dias Coelho e de todos os revolucionários não foram em vão. Acrescenta que as mortes darão lugar a uma “nação”, apelando à unidade popular contra a opressão do regime.

Aqui te afirmamos dente por dente assim,
Que um dia rirá melhor quem rirá por fim.
Na curva da estrada há covas feitas no chão
E em todas florirão rosas duma nação.

Em 1973, o Festival RTP da Canção sentiu um abanão. A *Tourada*, de Fernando Tordo e Ary dos Santos, expõe a sociedade portuguesa vigente. Tordo e Ary dos Santos contornaram a censura do lápis azul e venceram o certame com uma canção irónica sobre o estado da sociedade portuguesa, tendo recorrido a uma analogia tauromáquica. A censura mostrava-se enfraquecida e, sem saber, estava apenas a um ano de cair.

A letra é uma metáfora em que se compara a sociedade a uma tourada. É uma crítica aos tipos sociais, hipocrisias e contradições da sociedade portuguesa daquele tempo.

Entram velhas, doidas e turistas,
Entram excursões,
Entram benefícios e cronistas,
Entram aldrabões,
Entram marialvas e coristas,
Entram galifões de crista.

O tema carrega uma forte ironia e sátira, subvertendo elementos associados a uma tourada para denunciar o regime do Estado Novo, liderado por Marcello Caetano. A canção faz um apelo à luta, independentemente do “sol ou sombra”, e à união, “ombro a ombro”.

Não importa Sol ou sombra,
Camarotes ou barreiras,
Touremos ombro a ombro,
As feras.

A letra de Ary dos Santos faz uma alusão à “Primavera Marcelista”, como uma frecha aberta para a liberdade. Faz referência à esperança de que o regime será afugentado em breve. Ary dos Santos e Tordo aludem a um futuro risonho para o país e para os portugueses.

Com bandarilhas de esperança
Afugentamos a fera
Estamos na praça
Da Primavera.
Nós vamos pegar o mundo
Pelos cornos da desgraça
E fazermos da tristeza
Graça.

O tema termina com uma frase que deixa dúvidas no ar.

E diz o inteligente
Que acabaram as canções.

Fernando Tordo não revela, ainda hoje, de quem se trata o “inteligente” que referencia na canção emblemática. Na entrevista levada a cabo no âmbito deste estudo, a questão foi abordada, no entanto, Fernando Tordo continuou sem abrir o jogo. Referiu que se trata de alguém de grande relevância para a política nacional:

o inteligente é um personagem da nossa política, daquele tempo, dos anos 60. Foi uma pessoa muito importante, considero eu, para todos os portugueses. É conhecido por todos os portugueses. Isso referia-se a ele. Numa altura, provavelmente, menos feliz da sua vida em que estava, como tantos outros portugueses estiveram, ligados ao anterior regime. E, portanto, essas coisas acontecem, não vale a pena a gente dizer “esse não sei quê, esse não sei quê”. A mim interessa-me mais o lado positivo desta pessoa e o lado positivo desta pessoa é gigantesco. (Entrevista com Fernando Tordo)

Provou, no entanto, que as canções não haviam acabado.

Em 1974, no dia 25 de Abril, a liberdade passou por aqui. O paradigma da canção portuguesa mudava neste momento. A liberdade prevista por Sérgio Godinho havia chegado e o pós-25 de abril trazia novas necessidades: informar, doutrinar, passar a mensagem. No álbum *À Queima-Roupa* (1974), Sérgio Godinho lançou o tema que descrevia aquilo em que o próprio acreditava. O tema ***Liberdade*** trouxe-nos o “single” da liberdade:

A paz,
O pão,
Habitação,
Saúde,
Educação.

O tema é descrito por Sérgio Godinho como “um *graffiti* posto em *rock*”. (Batista, 2020). Sérgio Godinho abre a canção com uma referência aos dias de opressão do Estado Novo e contrapõe com a vontade de liberdade do povo português.

Vivemos tantos anos a falar pela calada
Só se pode querer tudo quando não se teve nada.

Com a liberdade conquistada, mas com a democracia por construir, Sérgio Godinho apresenta as suas prioridades para atingir uma “liberdade a sério”, defendendo as nacionalizações e a tomada dos meios de produção pelos trabalhadores.

*Só há liberdade a sério quando houver
Liberdade de mudar e decidir,
Quando pertencer ao povo
O que o povo produzir.*

À semelhança da *Liberdade*, de Sérgio Godinho, também *O Patrão e Nós*, de Fausto Bordalo Dias procura construir um novo Portugal. A canção foi lançada em 1974, e destacou-se pela sua crítica social. O tema aborda, de forma irónica e crítica, a relação entre os trabalhadores e os patrões, onde são exploradas as desigualdades sociais e a luta pela justiça social. A letra é estruturada como um diálogo entre dois universos: o dos

trabalhadores, representados, pelo “nós”, a quem Fausto incita à rebelião contra as entidades patronais; e o dos patrões, a quem Fausto chama de ladrão e cabrão. A construção da narrativa expõe a assimetria de poder, evidenciando o abuso e o desprezo dos patrões pelos direitos e pela dignidade dos trabalhadores. Frases que inicialmente parecem elogiosas, revelam-se críticas. Na primeira estrofe, Fausto descreve a luxuosa vida do patrão, com a cartola a servir de referência ao capitalismo desmedido.

Vejam aquele homem de cartola
De lacinho e casacão
A mala cheia de dinheiro
Que ele transporta na mão
Vive em Cascais ou Estoril
E mora numa mansão
Goza as férias de verão
Quando quer e lhe apetece
Tem um banco e muitas fábricas
Tem nome de patrão

Mas agarra que é ladrão
Não faz falta e é cabrão!

Na segunda estrofe, descreve a vida miserável dos trabalhadores.

E olhem agora cá p'ra nós

Boné roto e macacão
O saco da ferramenta
E de lancheira na mão
Vivemos no Casal Ventoso
Moramos num barracão
O ano inteiro a trabalhar
Sem verões nem primaveras
Temos filhos muitos filhos
Sem escola nem sacola

Mas isto vai acabar
À porrada no patrão!

O uso de pronomes como “ele” e “nós” realça a divisão e o antagonismo de classes. “Ele”, o patrão, é descrito como alguém que detém o poder e a riqueza, enquanto “nós”, os trabalhadores, somos retratados como a força que sustenta essa riqueza, mas que é mantida em condições precárias.

Também a *A Cantiga é uma Arma* se notabilizou na luta pela construção democrática. Lançada em 1975, tem uma história marcante que remonta a dois anos antes. Foi composta por José Mário Branco, durante o seu exílio em Paris. De guitarra na mão, concluiu que a cantiga também podia ser uma arma.

Foi neste período que a canção se estreou no festival “Jogos Florais da Imigração Portuguesa”, realizado na Cartoucherie de Vincennes e organizado pelo jornal “O Salto” e pelo Movimento dos Trabalhadores Portugueses Emigrados. Apesar de ficar em primeiro lugar no concurso musical do festival, não lhe foi atribuído o prémio. Pelas palavras do júri, um verdadeiro revolucionário não pode utilizar a expressão “eu não sabia”, uma frase que repete várias vezes ao longo da música (Arquivo José Mário Branco, 2018).

O tema foi publicado, oficialmente, em 1975 pelo GAC - Vozes na Luta, fundado por José Mário Branco, Fausto, Afonso Dias e Tino Flores, logo após a Revolução dos Cravos. O grupo criado a um 1 de maio de 1974, rapidamente se tornou numa referência na música de intervenção em Portugal. Lançaram vários álbuns, que abordavam temas políticos e sociais, com *A Cantiga é uma Arma* sendo uma das suas canções mais icónicas. No entanto, o grupo só existiu até ao início de 1979, ficando marcado pelas suas canções revolucionárias. O fim do grupo deveu-se ao afastamento ideológico dos músicos.

Esta canção, não só destaca a força da música como meio de mobilização política, mas também reflete o fervor revolucionário que caracterizou Portugal nos anos seguintes à Revolução dos Cravos. A mensagem é clara: “canto mole em letra dura nunca fez revoluções”, sublinhando o poder da música como ferramenta de transformação social.

A cantiga é uma arma
Contra a burguesia,
Tudo depende da bala
E da pontaria.

José Mário Branco enfatiza o alvo da canção de intervenção, “a burguesia”, frisando que a força da mensagem está no poder da cantiga. O cantautor portuense faz, ainda, um resumo das angústias que guarda quanto à música. Faz alusão ao “nacional-cançonetismo” como aqueles que cantam por interesse. Critica também aqueles que cantam “de pantufas para não perder o lugar”, aludindo às metáforas suaves, que não apontam diretamente o dedo aos problemas do povo.

Há quem cante por interesse
Há quem cante por cantar
Há quem faça profissão
De combater a cantar
E há quem cante de pantufas
Para não perder o lugar-

José Mário Branco deixa, ainda, uma crítica aos que cantam “a reboque”, sem explicitar a quem se refere concretamente. A estrofe, no geral, apela à união e igualdade: não deve haver quem vá atrás, mas também não deve haver quem vá à frente.

Se tu cantas a reboque
Não vale a pena cantar
Se vais à frente demais
Bem te podes engasgar
A cantiga só é arma
Quando a luta acompanhar.

ENTREVISTA COM FERNANDO TORDO

A interpretação das canções é subjetiva. São vários os fatores que influenciam a análise dos poemas escritos. No sentido de colmatar algumas lacunas que pudessem existir nas análises, procurámos perceber o contexto histórico através de uma entrevista com Fernando Tordo.

Fernando Tordo foi um dos mais influentes cantores de protesto da sua geração. Utilizou a música como forma de apontar os defeitos da sociedade portuguesa dos anos 70. Foi protagonista de uma revolução cultural, ao lado de José Ary dos Santos, com quem formou uma das parcerias mais emblemáticas da canção portuguesa.

Foi um dos nomes mais influentes da história do Festival RTP da Canção, com sete participações enquanto intérprete, das quais seis foram com canções da sua própria autoria. Ainda compôs mais seis temas para outras vozes. *O Cavalo à solta*, *a Estrela da tarde* e *a Tourada*, foram grandes destaques deste vasto leque musical, que Fernando Tordo apresentou ao longo da carreira. Venceu o Festival da Canção, com um “dedo apontado” ao regime e à sociedade.

Fernando Tordo defende que “a liberdade não é filha da democracia”, mas “a democracia é que é a filha da liberdade”. Considera que se deve lutar pela liberdade de forma constante. Não só pela conquista, mas também pela sua manutenção.

(...) nós temos de estar vocacionados para defender e para fazer crescer a nossa liberdade. As outras coisas, depois, são coisas muito ligadas aos políticos, que não tem a ver com os povos, não tem a ver connosco enquanto povo português. A liberdade, sim, a liberdade tem muito a ver connosco. Começámos a falar da liberdade, que não tivemos, e hoje estamos outra vez a falar da liberdade como preocupação grande, no nosso país. (Entrevista com Fernando Tordo)

Quanto à necessidade das canções para a luta pela liberdade, Fernando Tordo diz que, ainda hoje, seria capaz de cantar vigorosamente a *Tourada*, se considerasse necessário. Apesar disso, diz que, nos dias de hoje, não existe essa necessidade.

Eu creio que não vai ser necessário, só por brincadeira. Quer dizer, fazer uma charge à sociedade portuguesa já não é preciso fazer, porque ela está aí à mostra. O problema antes é que não havia muita possibilidade de se fazer. Quem abrisse excessivamente a boca, era mandado calar ou era preso. Não temos, hoje, esse risco. (Entrevista com Fernando Tordo)

Fernando Tordo exalta vários vultos da Cultura nacional. Amadeo de Souza Cardoso é colocado ao lado de Picasso na genialidade, na área da Pintura. No que toca à área da palavra – e é dessa que trata este artigo – Fernando Tordo recorda dois nomes, que considera serem as personalidades que mais falta fazem ao país: Natália Correia e José Carlos Ary dos Santos.

Dentro da área da palavra, ou da área da canção, ou da área da poesia, da área da cultura, da literatura em geral, a ausência do José Carlos Ary dos Santos e da Natália Correia, provocaram uma diferença muito grande do que é a cultura do nosso país. Há certas coisas que não teriam passado. Há certas coisas que não teriam acontecido. Há certas coisas que não aconteceriam hoje e há certas coisas que não aconteceriam amanhã. (Entrevista com Fernando Tordo)

Recorda Ary dos Santos como o maior escritor de canções em Portugal, que tinha um estilo muito próprio: “por amor e não por raiva; por amor e não por hostilidade; por amor e não porque um é velho e outro é novo; era por amor”.

Sobre voltar a pegar na guitarra e compor canções para mudar a sociedade, Fernando Tordo afirma que seria motivado, sempre, pela liberdade. Diz que viver numa “sociedade torpe, completamente desajustada” é o suficiente para voltar ao ativo na canção de protesto.

CONCLUSÃO

A análise do papel da música na construção do Portugal democrático entre 1964 e 1975 revela o papel crucial da música como forma de contestação social. A questão de investigação apresentada e abordada ao longo do documento permite concluir o papel fundamental da canção na transição política do país.

Em Portugal, ao longo do século XX, a música foi uma importante ferramenta da expressão política. Além disso, foi fundamental na construção do Portugal democrático, surgindo como espelho das transformações sociais, políticas e culturais que ocorreram no país durante o período do Estado Novo e no pós-25 de abril. Através de diversos géneros musicais, a música pode ser vista, na sociedade, como a

instrumentalização ideológica durante o Estado Novo, a resistência ao regime ditatorial, a intervenção partidária no pós-25 de abril e o uso da música por movimentos contra o neoliberalismo nas últimas décadas (Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança, n.d).

Ao longo do período de ditadura, as canções de protesto e de intervenção, como as de José Afonso, Sérgio Godinho, José Mário Branco, entre outros referidos ao longo do presente artigo, tornaram-se instrumentos de resistência contra o regime. Retratam, ainda, o descontentamento da população e uma forma de consciencialização política. A música expressava, através das suas letras, a insatisfação face ao regime. Contribuiu, ainda, para a vinculação das necessidades de liberdade, igualdade e justiça, elementos centrais na Revolução dos Cravos. Canções como *E depois do adeus* e *Grândola, Vila Morena* não foram apenas sons da revolução, mas ainda ícones de uma transformação social e política. Passado o 25 de abril, a música continuou a ser um reflexo da sociedade em transformação, enquanto o país caminhava em direção a uma democracia sólida, ainda que com tensões ao longo da transição.

Não só a música influenciou a construção da democracia, como o período histórico e político do país também influenciou o cancioneiro nacional. Do “nacional-cançonetismo” que imperava na serenidade do Estado Novo, o surgimento dos movimentos estudantis, que politizaram as baladas de Coimbra, até à integração de vários géneros distintos na canção de protesto. Sérgio Godinho trouxe o *rock*, José Mário Branco trouxe as influências francesas do estilo *chanson*.

Se até 1974 as canções exigiam a liberdade, a democratização do país e o fim do regime, a partir da revolução passaram a diversificar a mensagem. Os ideias de esquerda foram amplamente difundidos pela canção de intervenção, com vários protagonistas em destaque.

A entrevista com Fernando Tordo permitiu contextualizar temporal e historicamente a composição das canções de protesto, conhecer os vultos que inspiraram a luta pela liberdade e as motivações que levaram a cantar os seus ideais antes e depois da Revolução dos Cravos. Fernando Tordo foi um dos nomes mais relevantes da história do Festival da Canção na década de 70.

O Festival RTP da Canção foi sendo, de forma gradual, o reflexo das tensões políticas vividas e um espaço de disseminação das inquietações sociais e políticas da época. É possível, aí, reconhecer-se o impacto da música ao longo dos anos de edições.

No entanto, a música de intervenção caiu em declínio após o PREC, havendo espaço para o surgimento de um panorama musical mais diversificado. Isto reflete a transição de uma era de mobilização política para um período de estabilidade democrática. A análise da evolução da música portuguesa entre 1964 e 1975 manifesta o papel que a música desempenhou tanto para denunciar o regime de Salazar como para a construção do Portugal democrático.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

«Grândola Vila Morena»: O hino da contestação portuguesa. (2017, 10 de janeiro). *JÁ On Line*. <https://www.jornalja.com.br/colunas/grandola-vila-morena-o-hino-da-contestacao-portuguesa/>

Andrade, R., Branco, A., & Castro, H. (2023). *Do lado da gente que vive de frente: José Mário Branco por terras de França*. Revista Portuguesa de Musicologia, 8(2), 211–262.

Arquivo José Mário Branco. (2018). *A cantiga é uma arma*. <https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/content/cantiga-%C3%A9-uma-arma-0>

Assembleia da República. (s.d.). *Dias da ditadura*. <https://www.parlamento.pt/Parlamento/Paginas/dias-ditadura.aspx>

Barreto, A. (2019). *José Mário Branco quis ser feliz para além da inquietação*. Altamont. <https://altamont.pt/josemario-branco-quis-ser-feliz-para-alem-da-inquietacao/>

Batanete, M. (2024, 28 de março). “Tourada” de Fernando Tordo: Uma breve análise do ponto de vista da ciência política. *Jornal Desacordado*. <https://jornaldesacordo.com/2024/03/28/tourada-de-fernando-tordo-uma-breve-analise-do-pontode-vista-da-ciencia-politica/>

Batista, F. (2020). “*Liberdade*” – Sérgio Godinho. Altamont. <https://altamont.pt/liberdade-sergio-godinho/>

Borelli, V., & Brum, M. M. (2015). Estádio Chile, 1973: Os dias finais de Víctor Jara, uma vítima da ditadura chilena. *Comunicação & Inovação*, 16(30).

Cardão, M. (2014). Pois claro! Música, política e desejo no Festival RTP da Canção (1975–1982). *Ler História*, (67), 27–43.

- Carreiro, J. (2012). *Queixa das almas jovens censuradas. Folhas de Poesia*.
<https://folhadepoesia.blogspot.com/2012/07/queixa-das-almas-jovens-censuradas.html>
- Ciccia, M. N. (2013). *Grândola Vila Morena: L'hymne de la contestation portugaise*.
Lengas: Revue de sociolinguistique, (74).
- Côrte-Real, M. D. S. J. (2014). Sons de Abril: Estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural na Revolução de 1974. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 6, 141–172.
- De Menezes Leitão, L. M. T. (2024). *A revolução e o PREC* (2.^a ed.). Leya.
- Eyerman, R. (1998). *Música e movimentos sociais: Mobilizando tradições no século XX*. Cambridge University Press.
- Filipe, S. (2021, 19 de fevereiro). *Rapper vs. rei: Pablo Hasél e a liberdade de expressão*. *Público*.
<https://www.publico.pt/2021/02/19/p3/noticia/rapper-vs-rei-pablo-hasel-liberdade-expressao-1951333>
- Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança. (s.d.). *Call for Papers: Ouvir de olhos abertos – Música e política em Portugal no século XX*.
<http://www.inetmd.pt/index.php/calls/141-conferencias/14863-call-for-papers-ouvir-de-olhos-abertos-musica-e-politica-em-portugal-no-seculo-xx>
- Louçã, F. (2007). *1975 foi ano do PREC. RTP Ensina*. <https://ensina.rtp.pt/artigo/1975-foi-ano-de-prec/>
- Martin, D. C. (2010). A herança musical da escravidão. *Tempo*, 15, 15–41.
- Matas, I. (2022). Bella Ciao, de símbolo antifascista a ícone pop: Novos significados através da série *La Casa de Papel*. *Pesquisa de Música Popular Hoje: Revista Online de Divulgação Musicológica*, 4(2), 57–68.
- Neuman, D. (2008). Música e política na sala de aula: Música, política e protesto. *Música e Política*, 2(2).
- Reis, A., Rezola, M. R., & Borges, S. (2012). *A Junta de Salvação Nacional: Primeiro poder após a ditadura*. *RTP Ensina*. <https://ensina.rtp.pt/artigo/a-junta-de-salvacao-nacionalprimeiro-poder-apos-a-ditadura/>

Santos, L. (2015, 16 de março). *Timor: O despertador de consciências dos Trovante*. JPN – *JornalismoPortoNet*. <https://www.jpn.up.pt/2012/05/20/timor-o-despertador-de-consciencias-dos-trovante/>

Simões, S. S. (s.d.). A canção revolucionária de Víctor Jara e o terrorismo cultural no golpe do Estado chileno. *Revista Vestígios do Passado: A História e as Suas Fontes*.

Vaza, M. (2011). Homens da Luta: Não são música de intervenção, mas são intervenção. *Público*.

A MÚSICA COMO PRESENÇA E *PRESENTIFICAÇÃO*

Music as presence and presentification

QUEIROZ, Gregório Pereira^{6,7}

Resumo

O artigo propõe que a música não é apenas um modo de representação, mas que ela é, antes de tudo, uma presença viva, um evento condutor de forças, capaz de *presentificar* seres e aspectos particulares dos seres.

Abstract

This paper proposes the possibility of music not being restricted solely as a way of symbolic representation but being mainly a method of making time alive, being a living *presence* capable of *presentifying* beings and essences.

Palavras-chave: *representação; presença; presentificação; música indígena; percussão; música em musicoterapia.*

Key-words: *representation; presence; make present; indigenous music; percussive music; music in music therapy.*

Data de submissão: junho de 2025 | **Data de publicação:** setembro 2025.

⁶ GREGÓRIO PEREIRA QUEIROZ - Universidade de São Paulo, BRASIL. Email: gregoriopereiradequeiroz@gmail.com

⁷ Artigo padronizado, formatado, colocado no template e indexado pela equipa de voluntários da MUNDIS – Associação Cívica de Formação e Cultura.

“Entende-se sem dificuldade de que modo se referem *as palavras às coisas*,
mas permanece obscuro como e por que *os sons se referem ao ser*”
Victor Zuckerkandl

Este trabalho propõe que a música é uma presença no mundo exterior e que nos relacionamos com ela como sendo uma presença tal qual a presença de um ser vivo.

Denomino *presentificação* a característica de a música interagir com o ser das pessoas estimulando-o a se manifestar. É a capacidade de *tornar presente*, isto é, desencadear a manifestação num dado momento e situação presentes, um ser ou ente que ali não estava antes da música soar; ou ainda, fazer se manifestar *algum aspecto* de um ser ou ente que antes não estava manifestado.

Embora a música seja experimentada como presença e presentificação em diversas situações, inclusive no contexto musicoterápico, não há argumentação acadêmica estruturada para ela ser conhecida como presença viva. Este trabalho é um ponto de partida nesse sentido.

O filósofo da música Victor Zuckerkandl se aproximou dessa visão sobre música, em especial nos últimos escritos e palestras. Seu trabalho fundamenta algumas linhas de musicoterapia, como Guided Imagery and Music (GIM), de Hellen Bonny (Bonny, 1978), abordagem Nordoff-Robbins (Nordoff & Robbins, 1977; Robbins & Robbins, 1998) e musicoterapia musicocentrada (Brandalise, 2001; Aigen, 2005; Ansdell, 2014; Queiroz, 2019). No entanto, entendo que o cerne de sua visão sobre música ainda não foi absorvido integralmente pela musicoterapia.

Com a finalidade de mostrar que música é presença e que é capaz de presentificar, tomo como ponto de partida a música feita por tribo indígena brasileira, que utiliza tão somente chocalhos em uníssono, sem qualquer variação rítmica, para acompanhar seus cânticos. Comparo esse uso com o de ritos urbanos religiosos brasileiros, candomblé e umbanda, nos quais a música é um meio para a manifestação de seres ou entidades. Por fim, comparo com casos clássicos da abordagem Nordoff-Robbins e um caso da musicoterapia musicocentrada, nos quais o fazer musical propicia a manifestação do ser da criança.

Atribuímos a qualidade de presença viva exclusivamente a seres biologicamente vivos, não a algo que não é biologicamente vivo, como a música. De fato, ela não é um ser biológico; portanto, não pode ser viva nesse sentido. No entanto, nós da espécie humana reconhecemos nela um ser vibratoriamente vivo e com ela assim interagimos.

No início de seu livro *Music for Life*, o musicoterapeuta Gary Ansdell evoca a afirmação do músico Charles Ives, “A música não representa a vida: ela *é* vida”. Pode soar como frase de efeito, mas entendo que esta é uma definição primordial de música.

Música enquanto representação

Nos últimos séculos, alguns pensadores na cultural ocidental consideraram a música como representação. Para Edouard Hanslick, ela é a representação do movimento encontrado no mundo fenomênico e no mundo interior humano, é “cópia ressoante dos grandes movimentos do universo” (1994, p. 107). Para Susanne Langer, “as estruturas tonais a que chamamos música têm uma íntima semelhança lógica com as formas dos sentimentos humanos” (1980, p. 28). Para ela, “a função da música não é a estimulação de sentimento, mas a expressão deles; e, além do mais... uma expressão simbólica” (p. 30). Leonard Meyer situa duas vertentes, uma na qual “o significado musical se se encontra exclusivamente dentro da própria obra” (1984, p. 1) e outra na qual a música comunica significados que “se referem ao mundo extramusical dos conceitos, atos, estados emocionais e caracteres” (p. 1). Nas duas vertentes a música *representa* algo, seja em autorreferência ou se referindo a algo externo.

A música como representação está vinculada a ser considerada linguagem. Uma linguagem diferente do discurso verbal, mas ainda assim uma representação tal qual a linguagem verbal. A estrutura do discurso verbal é tão marcante que induz o pensamento a considerar outras manifestações humanas como lhe sendo semelhantes.

O psicólogo da música Geza Révész afirma que a música se originou nos momentos em que a fala não dava conta de alcançar um interlocutor distante, aí surgindo uma fala entoada, o que segundo ele aumenta sua potência sonora e alcance em distância. Da fala entoada nasceram os intervalos dos tons musicais e, conseqüentemente, de balbucios gritados originou-se a música (2001, p. 231). A música seria uma decorrência ou variação da fala. Autores mais recentes partilham da visão de Révész e tomam a criação da música pela espécie humana como decorrência de necessidades estritamente biológicas (Arom, 2000; Geissmann, 2000; Slater, 2000).

No entanto,

A tentativa de traduzir a música como decorrência de gritos primais de defesa ou acasalamento, como sustenta Révész e outros autores que baseiam sua visão de música como necessidade biológica, não se sustenta – não é preciso criar um sistema musical para isso; animais se resolvem em suas necessidades sem criar um sistema musical, embora façam sons eficazes para suas finalidades e, às vezes, agradáveis para nós, humanos (Queiroz, 2017, p. 171).

Essa vertente principal do pensamento ocidental sobre música poderia ser *uma* das maneiras de experimentar e pensar música. Entretanto, dentro da cultura eurocêntrica, tomou a primazia como modo único. Não nego tal possibilidade nem a considero delusória. Seu uso pode aproximá-la da linguagem, em especial quando há sistemas representacionais associados a ela: a letra de uma canção ou libreto de ópera, o programa de uma peça sinfônica e a música associada a encenações.

A música considerada *representação* é, em geral, *apresentada* para uma audiência. Considerá-la representação está historicamente ligado a fazer da música apresentação de músicos para plateias que a recebem e escutam. O sentido de representação simbólica, como na linguística, traz a divisão proposta por Roman Jakobson (2003, p. 74) entre emissor, mensagem e receptor. No caso da música, entre o musicista, a música e a audiência.

A visão de que a música é feita por especialista e dirigida a uma audiência pressupõe uma fronteira entre musicistas e audiência, entre os que fazem música, pois são possuidores dos atributos para tal, e aqueles que a recebem enquanto espectadores meramente passivos. Na obra *Man the Musician*, Zuckerkandl (1976, p. 11) contesta essa visão. Para ele, não somente tal fronteira não existe na música como ela é “o solvente mais natural das fronteiras artificiais entre o ser e os outros, tal como a linguagem é mais apta e útil para expressar toda sorte de distinções e diferenças entre eles” (1976, p. 51).

Separar músico e plateia jaz implícito em boa parte da música com que temos contato. Engloba manifestações de música erudita e popular, salas de concerto e música que entretém multidões, visitantes a manifestações musicais folclóricas e pesquisadores a ouvir a música de uma cultura diferente de sua própria. Em todas elas, a *fronteira* entre musicista e audiência *impõe* uma visão à música: ela apresenta algo a alguém.

Ouvimos a música feita por outras culturas tal qual nós recebemos a música da tradição ocidental: como algo que nos é apresentado e, por conseguinte, que representa algo outro. Alguém treinado pela visão ocidental ao ouvir qualquer música, inclusive de outra cultura, leva consigo esta visão e com ela traduz o que ouve.

A etnomusicologia seguiu a mesma linha de pensamento. Em comentário sobre texto de Merriam, *The Anthropology of Music*, o antropólogo Tiago Pinto resume o conceito de música “como um meio de interação social, produzida por especialistas (produtores) para outras pessoas (receptores)” (2001, p. 224). Ou, nas palavras do próprio Merriam:

A música é um fenômeno exclusivamente humano que existe apenas em termos de interação social; que é feito por pessoas para outras pessoas e é um comportamento aprendido. Não existe e não pode existir por, de e para si; sempre deve haver seres humanos fazendo algo para produzi-lo (1964, p. 27).

Naturalmente, sempre que há música há seres humanos fazendo e ouvindo música. Contudo, não necessariamente há dissociação entre fazer e ouvir música.

Música enquanto comunicação não-verbal está presente em musicoterapia no modelo musicoterápico de Benenzon (1988), que a considera linguagem não-verbal que amplia a comunicação do paciente com o terapeuta, consigo mesmo e com o mundo.

Música enquanto forma estética

O musicoterapeuta Kenneth Aigen (2007) desenvolveu o conceito de música em musicoterapia atuando enquanto forma estética, a partir das ideias de John Hospers, David Elliot e John Dewey. Aigen salienta o papel da música como forma de aprimoramento – Elliot define como autocrescimento (1995, p. 115) – pela cognição sensível alcançada no contato com a música. Aigen afirma que “a experiência estética responde pela busca de significado” e “*a experiência estética fornece uma conexão com uma realidade fundamental que existe fora*” (2007, p. 126). Para ele, “*a experiência estética somente é possível porque os humanos são seres estéticos*” (p. 127). Para ele, a forma estética se exprime e atua na educação musical, no contexto musicoterápico e na arte.

O conceito de estética é o cerne do pensamento de Aigen sobre música em musicoterapia: as forças contidas na forma estética da música se relacionam diretamente com o ser humano, sem que elas sejam símbolo ou representem algo. A beleza é o significado portado pela música, que leva significado à experiência humana.

Para Brynjulf Stige, a visão da música enquanto estética em musicoterapia é bastante relativa. Ele afirma “que existe uma indeterminação radical dos conceitos estéticos” (2008, p. 26). A natureza estética depende do meio cultural em que ela é experimentada, tema amplamente desenvolvido no livro *Culture-centered Music Therapy* (2002). Henk Smeijsters afirma não serem necessárias considerações sobre a forma estética da música para ela interagir significativamente com as pessoas. A analogia é o que integra significados musicais e humanos, individual e socialmente. Para ele, “a analogia sugere que os significados pessoais e sociais da música ocorrem porque existe uma correspondência entre o que está acontecendo no processo musical e o que está acontecendo na pessoa e na comunidade.” (2008, p. 23). Smeijsters considera, como Langer, que a música é um análogo da vida emocional, embora amplie a analogia para além da emoção.

Paul Nordoff utilizou a música mais refinada, portanto estética, em seu trabalho. Contudo, ele não pensava a música em musicoterapia enquanto estética. Nordoff cita o conceito de Zuckerkandl, “ouvir música significa ouvir uma ação de forças” (1973, p. 37) quando descreve para seus alunos (no curso *Talks on Music*, transformado no livro *Healing Heritage*) como as notas musicais atuam no trabalho musicoterápico: “Ao falar sobre tom musical, ele [Zuckerkandl] diz que todo tom é ‘um evento’ (p. 12). Não é um conceito maravilhoso! Um tom é ‘um evento’” (Robbins & Robbins, p. 32).

No entanto, Aigen ao comentar o trabalho de Nordoff fala de música como estética: “Um componente essencial da abordagem Nordoff-Robbins é a participação direta na criação e experimentação de formas estéticas” (Aigen, 1998, p. 236). E afirma ainda que Nordoff se apoiou nos conceitos de Zuckerkandl para as “ideias que poderiam servir de base para vincular modelos de musicoterapia que se baseiam em concepções de forma estética” (p. 244).

Aigen atenua a radicalidade de pensamento de Zuckerkandl, ao afirmar que música é sua forma estética. Contrariamente a ele, Zuckerkandl afirma que a estética nada tem a dizer sobre música: “os conceitos [estéticos], enraizados nos sistemas filosóficos e em seus requisitos, não são nativos do mundo tonal; a experiência musical em nenhum lugar os sugere” (1973, p. 14). Zuckerkandl afirma ainda que “tons são eventos no mundo exterior” (p. 12) e que “tons musicais são condutores de forças” (p. 37). O conceito de música como *evento condutor de forças* baseou a prática clínica de Paul Nordoff e se aproxima do que denomino presença e presentificação.

Música enquanto participação e comunhão

Na década de 60 do século passado, Zuckerkandl definiu musicalidade não como um atributo de apenas algumas pessoas dotadas de talento, mas musicalidade como sendo atributo da espécie humana: “não é prerrogativa de poucos escolhidos, mas uma dotação do homem enquanto homem” (1976, p. 8). Para ele, a música, em seus primórdios, não nascia feita por especialistas apartados dos demais. Manifestações musicais de diversos povos pelo mundo dão testemunho disso. Mesmo as manifestações da assim-chamada música folclórica, dentro do território da cultura ocidental, dão testemunho da música feita por todos para todos, sem divisão entre músico especialista e audiência passiva. Ele exemplifica seu pensamento com uma situação que, embora pareça demonstrar divisão, mostra a música como comunhão.

O canto gregoriano é algo inteiramente diverso; é uma oração – um louvor, uma súplica, uma ação de graças – uma oferenda e não algo recebido. Dar e receber mudaram seus lugares; se há um recebedor este é o homem em cuja mente a melodia primeiro toma forma. Longe de pensar em si mesmo como um compositor, ou ainda como humilde artesão, ele vê a si próprio como tendo sido agraciado com o dom de ser capaz de ouvir os anjos cantando; tudo que ele faz é anotar os sons concedidos a ele pelos céus. Então, a melodia ecoa durante o serviço divino, cantado pelo sacerdote ou pelo coro, nada mais distante da mente de qualquer pessoa do que a ideia de música executada para uma audiência. A melodia será cantada quer alguém esteja escutando ou não, e se há ouvintes eles não são uma audiência, mas uma congregação. Eles se reuniram não para ouvir, mas para venerar. O cântico não é cantado para eles, mas por eles, em seu favor. A divisão em cantores e ouvintes permanece na superfície, debaixo da qual todos eles, cantores e ouvintes se assemelham, são um. Somente no mais óbvio sentido físico os sons vêm ter aos ouvintes a partir do lado de fora deles; a verdadeira fonte está dentro dos ouvintes (p. 12-13).

Zuckerkandl traz o conceito de música como experiência conjunta. Não importa se todos os envolvidos produzem a música ou se parte deles apenas a escuta. A música não é primordialmente apresentação ou comunicação, mas união e comunhão. Quando há música, há integração entre sujeito e objeto, entre sujeito e sujeito. Para ele, música é um solvente que desencadeia o autoabandono do sujeito a uma experiência, a dissolução de barreiras, ela é união e unicidade [togetherness] (p. 24).

John Blacking, a partir de seu trabalho de campo, coloca a mesma questão sobre musicalidade: “devemos perguntar por que habilidades musicais aparentemente gerais devem se restringir a alguns poucos escolhidos” (2000, p. 4), acrescentando: “a maioria deve ser tornada "não musical" para que alguns possam se tornar mais "musicais"?” (p.

4). Afirmar ainda que a etnomusicologia reavaliou sistemas musicais, “mas ainda não levou à reavaliação da musicalidade humana” (p. 4).

Em trabalho posterior, Blacking estudando a “eficácia dos símbolos musicais” (1995, p. 175), reafirma que “a música é sempre um fato social” (p. 177), que a relação da música com as pessoas é intermediada pelo contexto sociocultural, pois que

Se a tensão do tom e o movimento ideal da música retratam a tensão nervosa e o impulso motor e estimulam a experiência emocional, é porque as pessoas aprenderam a fazer as conexões. A ligação da experiência e execução musical à vida cotidiana começa na mais tenra idade (p. 177).

Blacking considera que a música é feita por todos para todos, contudo diz ela ser uma representação construída: existe por seus significados serem construídos pelas pessoas que a utilizam (p. 179). Para ele, a música é representação e o que representa não é um dado absoluto, pois depende do contexto sociocultural no qual é construída. É pensamento semelhante ao de Stige.

O etnomusicólogo Thomas Turino ao analisar as políticas de participação na música afirma que os signos da música, isto é, sua representação abstrata “cria um espaço especial para fazer conexões imaginativas” (2008, p. 7). Tomando as ideias de Charles Peirce sobre conexões entre o signo e o que ele representa, toma a música por representação. Entretanto, para ele, o espaço abstrato composto pela música é dividido em duas categorias, definindo-as como música participativa e apresentacional.

Definindo resumidamente, a performance participativa é um tipo especial de prática artística em que não há distinções artista-público, apenas participantes e participantes em potencial desempenhando papéis diferentes, e o objetivo principal é envolver o número máximo de pessoas em algum papel de desempenho. A performance de apresentação, por outro lado, refere-se a situações em que um grupo de pessoas, os artistas, preparam e fornecem a música para outro grupo, o público, que não participa da música ou dança (p. 26).

Turino também expande o campo da música para além da apresentação. Ele entende, tal como Blacking e Zuckerkandl, haver algo de importante e profundo em participar do fazer musical. Porém, Zuckerkandl afirma que a música *nasce* da participação mais propriamente do que esta lhe é mera possibilidade, e também que a música está presente em muitas finalidades diferentes, mas que

Existe um elemento comum a todas essas diversas expressões de necessidade de abandono de si, e isso não é um afastamento do eu, não uma negação, mas um alargamento, um aprimoramento do eu, uma quebra das barreiras que separam eu das coisas, sujeito do objeto, agente da ação, contemplador do que é contemplado: é um transcender dessa separação, sua transformação em uma união (Zuckermandl, 1976, p. 23).

Para Zuckermandl, a música está presente – ou *nasce* – quando a espécie humana experimenta a união com algo ou com outro. A necessidade de participação – ou, mais propriamente, de comunhão – seria assim a própria causa da existência da música. Se esta gênese foi perdida no decorrer da história ocidental, não afeta o que Zuckermandl aponta: a música como o principal feito humano para a experiência de comunhão.

Essa abordagem da música se relaciona com algumas abordagens em musicoterapia, como a centrada na cultura, proposta por Stige, a musicoterapia musicocentrada, proposta por Brandalise e Aigen, e como a própria Nordoff-Robbins.

Música enquanto fazer musical

Outra abordagem à música afirma que o fazer musical é mais significativo do que o produto final, a obra musical. Coloca seu significado no ato de ser produzida, e não no produto final nem apenas na relação do produto final com os humanos. É o que afirma o musicista e etnomusicólogo Christopher Small: “a natureza e o significado fundamentais da música não estão nos objetos, nem nas obras musicais, mas na ação, no que as pessoas fazem” (1998, p. 8) quando fazem música. Ele desloca o conceito de música para um fazer, uma ação humana (sem que ela seja confinada ao rol da linguagem, da estética da arte ou do símbolo significativo). Conclui que quando falamos de música, “poderíamos dizer que não se trata tanto de música quanto de pessoas *musicking*” (p. 9). A palavra proposta por ele é um neologismo, “é uma ferramenta conceitual muito útil para não ser utilizada. É o particípio presente, ou gerúndio, do verbo *musicar*” (p. 9).

Small propõe a seguinte definição: “*musicking é participar, com qualquer capacidade, de uma execução musical, seja tocando, ouvindo, ensaiando ou praticando, fornecendo material para performance (o que é chamado de composição) ou dançando*” (p. 9). E propõe “uma estrutura para entender toda *musicking* como atividade humana, para entender não apenas *como*, mas *por quê* participar de uma execução musical atua de maneira tão complexa em nossa existência como seres individuais, sociais e políticos” (p. 12).

Stige trouxe o conceito de *musicking* para a musicoterapia. Ele afirma que fazer música (*musicking*) é atributo filogenético do ser humano, “um elemento básico na capacidade humana para a comunicação não-verbal” (2002, p. 82) e considera música tanto o ato de fazê-la quanto o objeto feito.

A música pode ser considerada um evento e atividade situados. Como evento, a música soa no tempo, organizada enquanto expressões culturalmente informadas da protomusicalidade humana. Como atividade, a música é o ato de criar e se relacionar com sons emergentes e gestos expressivos (p. 82).

Música é o ato de fazê-la, o processo de produzi-la, as interações socioculturais que surgem ao fazê-la – e por causa das quais ela é feita – e é expressão da musicalidade enquanto inerência humana. O ato de fazer música é um evento no mundo exterior: a presença dos que fazem música e a presença da própria música sendo feita.

Gary Ansdell afirma que “os poderes da música são essencialmente um espelho de *nossos* poderes individuais e sociais e, como tal, dependem de nossa capacidade contínua de percebê-los e cultivá-los” (2014, p. 298). Este pensamento resume os conceitos de música como fazer conjunto, como evento no mundo exterior e como evento que contém analogia com o humano. Ele resolve em uma única equação os muitos conceitos trazidos até aqui a respeito da música. Ao longo de seu livro *How Music Helps in Music Therapy and Everyday Life*, ele trata de construir e apresentar essa equação.

O conceito de Turino, a respeito de música participativa e apresentacional, e o de Small, sobre música enquanto fazer musical, pode ter renovado a visão sobre música, para quem está imerso no ambiente da música erudita ocidental. Contudo, para quem participa de manifestações musicais, como as que encontramos na cultura brasileira, nada mais intuitivo do que considerar a música enquanto processo participativo de fazer música. Tais conceitos brotam naturalmente do contato com a música nas culturas na periferia ou fora do eurocentrismo. Embora eles se aproximem da visão que pretendo trazer, faltar um passo no entendimento a respeito da música.

Música enquanto presentificação

Encontramos outra música, outro fazer musical e outra musicalidade em manifestações musicais realizadas fora dos padrões da cultura eurocêntrica, isto é, naquela feita por outros povos, em outras interações socioculturais e com outras visões a respeito dela.

A música feita por culturas indígenas no Brasil dá testemunho dessa outra música. Além de apresentarem formas musicais características, em parte distintas do tonalismo ocidental, mostram outro sentido com que esses povos fazem música.

O antropólogo Anthony Seeger conviveu muitos anos com os índios brasileiros Kîsêdjê, que vivem no estado do Mato Grosso. Seus cantos chamaram sua atenção e a eles dedicou seu livro *Por que cantam os Kîsêdjê* (2015). Este vem acompanhado por DVD contendo registros de cânticos, danças e depoimentos desse povo, em especial registros da Festa do Rato feitos por Seeger e pelos próprios Kîsêdjê.

O trabalho de Seeger pretende compreender o conjunto de interações no fazer musical, isto é, no *musicking* dos Kîsêdjê. Seeger adota um ponto de vista para a antropologia da música, que “aborda a maneira como a música é parte da cultura e da vida social” (2015, p. 14).

Os Kîsêdjê (antes conhecidos como Suyá) prestam-se a uma antropologia musical porque aspectos centrais de sua vida social se constroem a partir de cerimônias e performances musicais, e por terem o costume de definir-se como grupo com base em certos gêneros de cantos e ornamentos corporais, os quais associam com a produção de sons e a atenção a eles. A transparência sônica de sua comunidade faz de sua aldeia uma sala de concertos, a organização sazonal dos cantos faz de seu ano uma série de concertos (ou uma única peça musical), e os ritos de passagem fazem de suas vidas um processo pontuado por transformações que se dão ao longo de extensos períodos de cantoria (p. 15).

Para esse povo, diz Seeger, “o canto está associado a cerimônias que os homens aprenderam com os espíritos ancestrais, quando estes caminhavam sobre a terra, e a música possibilita um retorno e uma renovação do passado sagrado” (p. 34).

Por todas as terras baixas da América do Sul, até onde sabemos, a música é empregada para representar e criar uma transcendência do tempo e substância; passado e presente são ligados, os humanos e inumanos se comunicam e comungam. Até certo ponto, o tempo e a potencialidade do mito se restabelecem no presente pelo som das flautas, dos chocalhos e da voz (p. 35).

Ele apresenta descrição detalhada dos cantos dos Kîsêdjê, suas imbricações com a fala e como eles estão presentes nos ritos e no cotidiano. Descreve e registra a presença do canto e da fala na festa do Rato, “rito de passagem no qual um menino começa sua iniciação nas atividades masculinas” (p. 27).

O livro é dedicado aos cantos desse povo, a começar do próprio título. Seeger fala pouco sobre a música instrumental e os instrumentos utilizados, e explica da seguinte maneira o predomínio do canto sobre qualquer uso instrumental.

Dada a importância dos ouvidos, da audição e da moralidade, e da boca, da fala e da masculinidade, fica mais fácil apreciar a importância da instrução, da oratória, da invocação e do canto. Até certo ponto, a correlação entre esses grupos de conceitos relativos à fala e à audição também explica por que os Kîsêdjê não desenvolveram um interesse muito grande pela música instrumental. A voz é seu instrumento musical mais importante, e principal objeto de avaliação crítica, e a palavra (materializada em canto) era um aspecto essencial do conhecimento. Ainda que os Kîsêdjê conhecessem, por mais de um século, as flautas dos povos do Alto Xingu, não adotaram as flautas ou a música de flauta como parte de seu repertório permanente, como adotaram as canções alto-xinguanas. Tampouco adotaram qualquer instrumento não indígena (p. 167).

Aparentemente, há mesmo pouco a falar. Os Kîsêdjê utilizam apenas chocalhos para acompanhar seu canto e Seeger pouco se refere a eles em sua análise.

Os únicos tipos de instrumentos que os Kîsêdjê tocavam com regularidade eram os chocalhos. Com o chocalho, o próprio corpo vira um instrumento. Os chocalhos eram segurados com as mãos, com amarrilhos atrás dos joelhos, dependurando-se em cintos e tendo-os às costas. Eram feitos de cascos de animais, caroços de frutas, cabaças, cartuchos de balas de espingarda e pequenos guizos metálicos (p. 167).

A pouca referência resulta de um viés do pensamento musical ocidental: diante da magnificência de ‘nossa’ música, o uso aparentemente simplório dos chocalhos Kîsêdjê soa de menor importância. Para ‘nós’, suas melodias têm maior colorido e interesse musical; o significado das palavras cantadas e o modo de cantá-las têm uma variedade e riqueza que saltam mais aos olhos da óptica ocidental. Além disso, o que esses cantos representam em suas vidas, a tessitura social e cultural que os leva a cantá-los e a comunicação que ocorre entre os indivíduos e a totalidade da tribo por meio dos cantos parece condizente com a preeminência que lhes é dada. Ao menos assim soa ao olhar do estudioso treinado pelos parâmetros eurocêtricos.

No entanto, assistindo ao vídeo da Festa do Rato, *registrada pelos Kîsêdjê*, eu considero notável a participação dos chocalhos. Eles são usados todo o tempo em uníssono: percutidos junto ao passo, em geral com a pisada firme do pé direito no chão.

Ao assistir o vídeo, o leitor irá notar essa prática em diversos momentos. Selecionei alguns deles, na cronometragem do vídeo (Faixa 1, *Amtô: A Festa do Rato*, 2015): a partir dos 7’50 aos 8’30, dos 9’30 aos 10’, dos 10’15 aos 11’30, dos 22’35 aos 25’30, dos 25’45 aos 27’50, dos 28’40 aos 30’15, dos 31’25 aos 32’35 e dos 33’30 aos 37’30. Praticamente em todo momento em que os Kîsêdjê tocam os chocalhos, o fazem em uníssono acompanhando a batida do pé direito no chão, à qual dão ênfase especial nas danças rituais.

Quando menciona o uso dos chocalhos, Seeger nota que são chacoalhados junto com o passo: “portando chocalhos... se levantavam e abaixavam com o bater dos pés” (p. 100); “com amarrilhos de chocalhos nos joelhos, cabaças pendentes por fios nas costas, chocando-se a cada passo...” (p. 207); “com uma pisada e um balançar dos chocalhos” (p. 225) de mão; “os cantores começam a balançar seus chocalhos, bater os pés e murmurar seus cantos-chamado” (p. 226); “e, por instantes, eles apenas batem o pé e sacodem seus chocalhos no escuro” (p. 232). Estas são as menções que Seeger faz do soar dos chocalhos Kîsêdjê.

Não é a produção de um ritmo excepcional, não é um uso virtuosístico, não é um contrarritmo que enriquece o canto, não há qualquer riqueza polirrítmica (tão cara à *nossa visão* sobre a música das culturas ágrafas), não há sequer uma variação no uso rítmico dos chocalhos. A coisa toda *parece* de uma pobreza insignificante.

Um musicista treinado na música ocidental terá razão em enxergar um nada ou quase nada nos chocalhos enquanto contribuição musical, enquanto processo ou produto, enquanto representação ou comunicação de algo. Mesmo enquanto *musicking* parece ser desinteressante pela falta de diferenciação no que fazem. Passa muito bem como acompanhamento pobre e simplório de uma cultura cuja música é rudimentar e não aprendeu *ainda* o que pode a sofisticação musical.

Outro ponto de vista pode vir em socorro quanto ao valor da percussão repetitiva e uníssona dos chocalhos dos Kîsêdjê: justamente a repetição continuada é o elemento a ser considerado, pelo efeito monótono e hipnótico. Alguns autores consideram a percussão monótona causadora de alteração neurológica. Neher foi o primeiro a apresentar essa possibilidade com base em sua pesquisa (1962), afirmando que percussão monótona induz a modificações na emissão de ondas cerebrais. Embora o etnomusicólogo Gilbert Rouget (1985, p. 175) tenha contestado as conclusões de Neher, Csaba Szabó conduziu outros experimentos e, a partir deles, afirma que “a alteração da consciência durante a audição da percussão é muito semelhante à alteração da hipnose” (2006, p. 58), concluindo que “ouvir tocar a percussão influencia forte e efetivamente as experiências subjetivas” (p. 59). A repetição continuada da percussão Kîsêdjê teria efeito neurológico sobre os participantes do ritual, fazendo-os entrar em transe ou alterando sua consciência, sendo este o motivo de sua percussão.

Não obstante possa haver estimulação neurológica significativa no ritmo isócrono continuado, assim como esse ritmo possa portar simbologia socialmente construída, não é o efeito acústico-fisiológico nem a simbologia o que faz os Kîsêdjê praticarem sua percussão sempre a mesma, marcando a batida do pé direito no chão enquanto caminham à frente ou para trás, enquanto eles marcham no mesmo lugar, enquanto cantam seus cantos.

Assistindo os registros em vídeo, a impressão é que o toque do chocalho junto com o passo realça o momento presente daquilo que eles cantam e dançam. Eles estão muito seriamente empenhados na tarefa de realizar seu rito, evocando a presença de animais, como o rato, e o som do chocalho a cada passo reforça o que fazem. O chocalho é tocado não por qualquer outro motivo que não o reforço sonoro-musical de trazer ao momento presente o que o ritual e a cantoria evocam. A sensação de que o tempo presente se apresenta em todo momento, como que em porções, uma após a outra, é reforçado pela pisada forte marcada com o uso dos chocalhos. O tempo presente é vivificado. Ao momento de cada tempo presente soa o chocalho, o pé direito bate de modo estrepitoso no chão, afirmando a presença efetiva do que estão fazendo, do que é cantado e evocado.

Tal acompanhamento instrumental antecede qualquer simbolismo. Não é música que visa representar algo, não há código simbólico. Ela evoca o despertar da consciência para o presente. Não há estimulação cerebral que leve a rebaixamento, transe ou alteração de consciência. Também não é mero adorno, dada a trabalhadeira para produzir, vestir e colocar para soar tantos chocalhos, como se assiste no registro em vídeo. Há um sentido no som marcado passo a passo a cada momento cantado na Festa do Rato.

A presença reiterada do som do chocalho marca o tempo presente, a cada passo, a cada instante vivido no rito. O som rítmico-musical do chocalho *presentifica* o tempo em que estão. *Presentifica* a presença dos animais que são cantados, de cada situação e do conteúdo vivido em cada etapa do rito. Tal aspecto da música Kîsêdjê não alude a algo nem representa algo.

Não representa um tempo idealizado, não é informação sobre o tempo, não é o tempo colocado em forma estética. É o próprio tempo tornado vivo e presente e, por conseguinte, capaz de *presentificar* o que está sendo evocado.

Não há espaço no pensamento ocidental para as considerações aqui colocadas. Por que seria necessário usar um artifício musical para tornar algo presente? Algo está presente ou não está; aquilo está ali ou não está; é o que diz o pensamento ocidental intuitivo. Por meio de artifício musical, esse algo poderia, quando muito, se fazer presente na subjetividade dos sujeitos, o que devolveria a música a representar ou simbolizar – e a proposição de presentificação seria sem sentido, pois nada está de fato presente porque soou música.

O psicólogo Benny Shanon também utiliza a palavra *presentational* [presentacional] contrapondo-a a *representational* [representacional]. Mas não o faz com o mesmo sentido que proponho. Para Shanon, o presentacional é uma forma de cognição, apenas mais próxima do corpo e de processos psicológicos do que a representação mental (2013, Epílogo, p. 2). O que ele postula para o termo presentificação não é exclusivamente intelectual, mas ainda assim é um modo de intelecção e não presença fenomênica. O que proponho não é um modo de cognição especial diante da música, mas que esta é o fenômeno de uma presença. Quando soa música, há uma realidade que se torna presente. Quando Seeger traz a interpretação dos próprios Kîsêdjê para o que acontece no ritual, o que *eles* contam é bem diferente do pensamento ocidental:

Perguntei a diversos homens se os cantores se transformavam em ratos na Festa do Rato, e todos responderam que sim. Durante a noite, todos eram ratos (e homens também). Essa transformação é um dos pontos altos de toda a cerimônia. ... Então, como animais, eles deixam sua “aldeia da floresta” em direção à aldeia humana (p. 227).

O que se vê no registro em vídeo são homens voltando da floresta para sua aldeia, não são ratos nem homens meio ratos, embora gestos físicos e estratégias de ação sugiram haver algo da natureza do rato, como nota Seeger: “o ingresso silencioso na casa pela parede traseira é como o do rato” (p. 227), que entra escondido. Mas, visível e tangivelmente, são homens se fazendo de ratos, o que nos mantém no campo da representação, de uma coisa que representa outra. Muitos dirão: aí estão apenas homens se fazendo de ratos; quanta imaginação!

Os Kîsêdjê se referem à presença de um ‘espírito do rato’ e não de um rato físico que se fundiu a seus corpos. O ‘espírito do rato’ para o pensamento ocidental é um dado puramente subjetivo (é uma imaginação). O espírito do rato para os Kîsêdjê é uma realidade tão visível e tangível quanto seus corpos físicos e a floresta onde dançam.

Encontramos esse mesmo tipo de percepção de mundo em outros povos. Seeger toma um exemplo próximo aos Kîsêdjê, o povo Bororo, seus vizinhos, os quais mantêm a “firme insistência de que eram araras” (p. 227). E afirma que “os Kîsêdjê são ratos, assim como os Bororo são araras: em certo contexto, e como expressão de ambiguidade. Fora da Festa do Rato a pergunta ‘você é um homem ou um rato?’ não faz o menor sentido; no contexto cerimonial, a resposta é ‘sim’” (p. 227).

Para o pensamento ocidental não é possível ser homem e rato. Tal afirmação é um contrassenso ou absurdo – ainda mais quando se tem a evidência física da visão que faz enxergar homens dançando mal e mal como imitações de ratos.

A lógica aristotélica, base para o pensamento científico, afirma que ‘se A é A, e B é B, então A não é B, *não pode* ser B’. O pensamento aristotélico define identidade conquanto igualdade e diferença: eu sou eu, o outro é o outro. Aquilo que é diferente não pode ser igual. O que é diferente de mim não sou eu, não está presente em mim: *só pode ser* o outro. É o conceito de identidade unitária, igual somente a si mesma e necessariamente igual a si mesma (2014, 998b, 20-30).

Locke apoia-se em Aristóteles ao conceituar identidade para fins jurídicos e sociais, principalmente para definir o que é propriedade. Define a noção que se tem de identidade como “um ser pensante inteligente, que tem razão e reflexão, e pode considerar-se a si mesmo como si mesmo, a mesma coisa pensante em diferentes tempos e lugares” (1995, p. 246).

Dentro da visão ocidental de identidade, em que identidade é o igual a si mesmo, homens são homens, ratos são ratos, homens não são ratos. Um homem não pode ser um rato, mesmo que em sua subjetividade ele se sinta ou ache que é um, ou mesmo que ele incorpore a essência do rato. Seeger busca um sentido para a afirmação dos Kîsêdjê, frontalmente contrária à lógica aristotélica. Ele propõe que

Quando se tornam tanto homens como ratos, os homens são removidos do espaço e do tempo da atividade cotidiana. Sua identidade remete ao tempo do próprio mito, e “encerra um paradoxo”... na medida em que eles serão criaturas do pátio e da periferia a um só tempo [aludindo ao fato dos ratos virem da floresta para a aldeia, uma transição como a do menino que se tornará homem, para quem a Festa do Rato é dirigida]. É essa espécie de justaposição radical de tempos e espaços diferentes que confere a esses momentos sua potência conceitual e emocional. A transformação vespertina dos homens em homens / ratos guarda paralelos com ritos de passagem no mundo todo (p. 229).

Não é incomum nas formulações do pensamento em outras culturas que o eu e o outro sejam intercambiáveis ou, ao menos, que sejam definidos em termos diferentes da lógica ocidental. Para outro povo indígena brasileiro, os Kaxinawa, “há ambiguidade com relação à definição de fronteiras entre ‘eu’ e o ‘outro’” (Lagrou, 2002, p. 29) e esta ambiguidade é um “paradoxo insolúvel: o único modo de concebê-la é tornar-se a si próprio, ‘outro’” (p. 33). Eles encontraram “modos de ‘mimesis’ e transformação, diferentes maneiras de ‘trocar de pele’” como maneira de lidar com a alteridade, que para eles “nada mais é que a preparação para a jornada final” (p. 33). A transformação de alguém em outro alguém não é estranha a diversas culturas. É estranha, no entanto, à cultura ocidental que a considera mera imaginação, irreabilidade ou doença. Para esta, a presença de um ‘outro’ onde antes havia só um ‘eu’ resulta da interpretação confusa feita por mentes despreparadas.

O antropólogo brasileiro Viveiros de Castro descreve a mudança de perspectiva como característica do pensamento indígena em tribos da região central e norte do Brasil, à qual ele chamou de perspectivismo. O ponto inicial para essa reflexão foi a

concepção indígena segundo a qual o modo como os seres humanos veem os animais e outras subjetividades que povoam o universo – deuses, espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cósmicos, plantas, fenômenos meteorológicos, acidentes geográficos, objetos e artefatos – é profundamente diferente do modo como esses seres veem os humanos e se veem a si mesmos (2017, p. 303-04).

Segundo Castro,

Tal concepção está quase sempre associada à ideia de que a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (uma “roupa”) a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs. Essa forma interna é o espírito do animal: uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável, digamos assim, em um esquema corporal humano oculto sob a máscara animal (p. 304-05).

As noções de ‘eu’ e ‘outro’ não são estáveis nem têm fronteiras fixas e definidas, como na concepção ocidental. Desse ponto de vista, ser rato ou arara e ser gente ao mesmo tempo, isto é, a transição ou sobreposição entre identidades, não é contrassenso ou anomalia. É possibilidade. O perspectivismo postulado por Castro mostra como é possível ser rato e homem. A pode ser A, como pode ser B e, ainda, A pode ser A e B concomitantemente.

Nessa concepção de mundo, a evocação da essência do rato para estar presente é um evento. Ela é levada a cabo por meio da música, pelo uso contínuo dos chocalhos balançados ao ritmo dos passos durante o ritual.

Assim, a questão é menos o absurdo da sobreposição entre homem e rato, e mais o que fazem os chocalhos naquele rito: por que soam os chocalhos? Por que os Kîsêdjê tocam seus chocalhos? Por que há música instrumental acompanhando os cânticos, embora esta música instrumental seja tão parca em recursos musicais? Por que mesmo assim os Kîsêdjê insistam em tocá-los?

A marcação afirmativa do tempo presente feita pelo ritmo dos chocalhos traz a presença de algo que antes não estava ali: o espírito ancestral do rato, para o qual eles cantam suas evocações; como os Bororo fazem para as araras. Quer dizer, não se trata de remeter os homens (subjetivamente) “ao tempo do próprio mito”, como afirma Seeger, mas de trazer o *espírito* do rato (fisicamente) à presença naquele momento atual. Os Kîsêdjê não afirmam ‘fui parar num mundo distante no qual me transformo em rato’, mas afirmam que naquele momento eles *são* homem e rato. Os Kîsêdjê nem sequer dizem se *transformarem em ratos*. Dizem que são homens e são ratos num dado instante (e daí ser um rito de passagem, no qual o menino é àquele tempo menino e homem). Não há deslocamento para um plano ideal, como se os índios fossem platônicos. Há a vinda da presença de outro plano para aquela situação física, para aquele tempo e espaço. A música instrumental e os cantos *presentificam* uma realidade que antes não estava lá.

Os chocalhos acionam a mudança de perspectiva. Há outra realidade, que antes não estava ali, tornada presente. Há a sobreposição de duas realidades que se tornam fisicamente presentes, uma delas não mais do que a outra. É sobreposição sem eliminação, é transformação não de um em outro, mas do ‘somente um’ para ‘ambos’. É presentificação, isto é, passa a haver uma presença que antes não havia.

É a música como postulada por Zuckerkandl: “um alargamento, um aprimoramento do eu, uma quebra das barreiras que separam o eu das coisas” (1976, p. 23) e outras pessoas. É a música enquanto “o solvent mais natural das fronteiras artificiais entre eu e os outros” (p. 51).

Uma revisão do conceito de identidade humana a partir do que se experimenta na relação com a música ainda está por ser escrita. Ela serviria de base apropriada para o manejo do conceito de identidade em musicoterapia e na psicologia.

Música enquanto Presentificação do ser no Candomblé e Umbanda

Encontramos a mesma situação em outro contexto da cultura brasileira, bastante distinto do precedente. Nos ritos de possessão ou incorporação, no candomblé e na umbanda, a música é utilizada com função semelhante. Não são ritos indígenas. São ritos religiosos urbanos feitos por negros e brancos, respectiva e preponderantemente. Nasceram de origem distinta dos ritos indígenas comentados. Neles encontramos papel semelhante para a música em contexto totalmente diferente.

No candomblé, ao som dos atabaques (um tipo de instrumento de percussão) o adepto incorpora ou é possuído por um orixá (uma divindade), com o qual ele é relacionado. Contudo, ele não se transforma no orixá nem deixa de ser ele mesmo. Ele é ao mesmo tempo ele próprio e o orixá, ele próprio e outra entidade. E diz-se ainda que a pessoa se tornou mais ela mesma ao ser possuída pela divindade que, a princípio, seria um ‘outro’. A pessoa se torna “depositária de uma força divina que deve manter intacta” (Cossard, 2011, p.177), pois que é a fonte de sua vida. É ela mesma em outro registro, por assim dizer. A impertinência lógica destas colocações não incomoda aos praticantes dos ritos, assim como em nada incomoda aos Kîsêdjê. Candomblecistas praticam perspectivismo semelhante ao dos índios da região central do Brasil, sem que essas culturas, em sua origem, tivessem qualquer contato uma com a outra. O ritmo percutido é o elemento impulsionador para desencadear a incorporação. Ao explicar sua força nas cerimônias do candomblé, a socióloga Rosamaria Barbára afirma que

Segundo a mitologia cada pessoa nasce com um dono-da-cabeça, que vive no corpo através do seu ritmo individual, da sua respiração, do seu andar. Esse ritmo pessoal por várias causas, pode ser esquecido ao longo da vida. O ritmo interior ligado ao orixá dono-da-cabeça ao longo da aproximação à religião e mais exatamente na iniciação é feito emergir e fixado definitivamente no corpo (1998, p. 8).

A situação é semelhante, se não idêntica, em outro ritual brasileiro, a umbanda, no qual os adeptos incorporam entidades consideradas espirituais, a umbanda, tendo sido descrito em sua natureza e quanto ao papel da música em livro e artigo (Queiroz, 2017; 2015). De outra maneira e em outro contexto são experiências semelhantes à descrita para os Kîsêdjê. Nos dois rituais, o ritmo musical é o elemento que *presentifica* um aspecto do ser oriundo de outra dimensão, que não aquela do visível e do tangível. Mais uma vez não se trata de representar um nível ideal, ou elevar a subjetividade a outro nível, mas trazer outra realidade à presença vivenciada no corpo.

Em todas essas experiências, o corpo é o meio pelo qual o sujeito experimenta o ritmo percussivo e, por meio deste, a presença de outro ser, ou outro nível de ser, presente no ritmo e, pelo ritmo, no corpo do sujeito. A vibração rítmica do som percutido produz a experiência de presentificação na vivificação do tempo vivido. O ritmo isócrono dos Kîsêdjê e o ritmo sincopado dos atabaques candomblecistas e umbandistas, a despeito de suas diferenças rítmicas e musicais, levam os participantes a experimentar em seus corpos a presença de entes que, fora da experiência rítmica, não são ali encontrados.

Ritmo enquanto presença viva

Talvez a presença de música rítmica em cerimônias de diversas culturas se deva à presença de uma identidade sonora universal rítmica (Benezon, 1988, p. 35; Rouget, 1985, p. xviii) para os seres, inclusive os da espécie humana. A reafirmação do tempo presente dos Kîsêdjê e o deslocamento sincopado dos candomblecistas e umbandistas, assim como outros usos da rítmica musical em diferentes ritos, conduzem à experiência de *presentificação* devido à mesma raiz: de algum modo, nossa psicobiologia reconhece na vibração rítmica outro ser vivente, ‘um outro coração que bate’. Este é um meio não de representar e imaginar a presença de outro ser vivente, mas de efetivamente *perceber a presença* de outro ser vivente, sem que isto seja uma delusão ou imaginação.

Se os seres *presentificados* pelo ritmo musical são incorpóreos – sejam ratos, araras ou orixás – e se a vibração (inclusive a sonora) é energia vibratória antes de tudo, então é a essência vibratória do rato, da arara ou do orixá o que a música torna presente – e, se assim for, esta presença é absolutamente física, não representacional.

Não é um ritmo representado o rato, mas a vibração do espírito do rato que a música dos Kîsêdjê traz à Festa do Rato, assim como é a essência denominada orixá, um espírito, que a música do candomblé *presentifica* à experiência do adepto.

Barbára afirma que o ritmo dos atabaques não apenas atua na incorporação dos orixás, mas que também “cada orixá tem seu toque que é único e original e que simbolicamente corresponde... aos elementos naturais dos quais é composto” (1998, p. 9). Outros estudiosos dizem o mesmo: a natureza vibratória dos diferentes ritmos utilizados no candomblé é a presentificação de cada orixá. Roger Bastide afirma que “os ritmos sonoros dos tambores que os acompanham [são os]... *leitmotiv* destinados a atrair os orixás” (2001, p. 36). Gisèle Cossard que “os ogãs [percussionistas] começam a tocar

ritmos ligados a certas divindades” (2011, p. 117). Pierre Verger que “no início da cerimônia, os atabaques são batidos sem acompanhamento de danças e cantos, o que contribui para realçar, graças a essa ausência de elementos melódicos, a pureza do ritmo associado a cada orixá” (2002, p. 72).

Joseph Moreno, musicoterapeuta, estudou o candomblé enquanto terapia e igualmente afirma que “os ritmos dos tambores e cânticos dos orixás são os mecanismos principais para desencadear os iniciados no estado de transe” (1995, p. 230). Ele destaca o poderoso sistema de crenças do candomblé como sendo o meio pelo qual ampara as pessoas, fazendo o papel de meio terapêutico e proporcionando condições à alteração de consciência dos adeptos. Mesmo em sua obra posterior (2004), Moreno entende esses elementos enquanto apoio ritualístico e terapêutico muito mais do que como prática de alteração efetiva da realidade.

Moreno e Rouget assumem que o ritmo da percussão é o fator que desencadeia a incorporação no candomblé, mas não se atêm ao que acontece entre a música rítmica e os processos internos daqueles que são incorporados.

Diante do possível questionamento da razão pela qual o ritmo, presente em tantas outras manifestações humanas – como no movimento corporal em trabalhos repetitivos – não promove modificações iguais a estas postuladas para a música, temos o argumento do musicólogo Mário de Andrade, ao dizer que “na música... o ritmo se apresenta puro, indisfarçado, não desviado, contendo a sua significação em si mesmo” (1972, p. 14).

Zuckerkindl fala da música como a arte temporal por excelência, “no especial sentido de que nela o tempo revela a si mesmo à experiência” (1973, p. 200). A música vivifica o tempo vivido, o tempo do instante experimentado, acima de tudo, por meio do corpo e de suas sensações. Suas ideias podem ser uma introdução para esclarecer por qual razão o ritmo vivifica o tempo e se torna presença atuante.

O efeito da música com a qual estamos lidando aqui, e que de uma maneira geral pode ser chamada de êxtase, baseia-se muito menos em tons como tais, em melodia ou harmonia, do que em ritmo - e especificamente em um ritmo especialmente projetado para trazer à tona a batida incessantemente repetida da onda métrica. O ouvinte é pego pelo movimento, atraído cada vez mais para ele, e finalmente levado irresistivelmente junto com ele. O fenômeno não se restringe aos casos em que a música serve como um meio para um fim; só é exibido de forma mais clara e nua lá. Sempre sentimos isso, em vários graus de intensidade, quando ouvimos música cuja estrutura é métrica; é um elemento básico da nossa experiência musical; pode se tornar o meio dos efeitos artísticos mais poderosos. (1973, p. 174)

E dos mais poderosos efeitos na organização da identidade humana (Queiroz, 2017, p. 636-37) e na relação que nosso ser estabelece consigo mesmo por meio da música. Mas, além disso, a presença da música traz uma nova realidade a existir ao nosso redor.

Música enquanto Presentificação do ser na Musicoterapia

O processo de *presentificação do ser* por meio da música é encontrado também na musicoterapia, campo de vivências bem distante de ritos indígenas brasileiros ou de ritos religiosos de qualquer natureza. Seu testemunho traz evidência idêntica, desde outro ângulo. Embora em musicoterapia não se utilize o termo *presentificação*, o conceito não lhe é estranho, pelo contrário.

Na abordagem Nordoff-Robbins, ou Musicoterapia Criativa, a descrição do caso Edward (Nordoff e Robbins, 1977, p. 23-36 e as sessões gravadas, faixas 1 a 3) ilustra como a música do musicoterapeuta ao piano faz contato com o menino Edward, autista, trazendo-o à sua própria presença. Paul Nordoff toca acordes ao piano espelhando o choro do menino, em resposta aos tons emitidos por seu choro, pois que ele, na primeira sessão, somente chora. Essa música improvisada progressivamente leva o menino a responder à música modificando e modulando rítmica e tonalmente o choro.

Ele *cantou* - ou pelo menos o que ele fez foi *cantar para ele*. (...) Ele dirigiu seu canto-choro (“choro” porque ele usava sua voz habitual de choro) na afinação da música, respondendo às harmonias, respondendo aos aumentos de volume com os seus próprios e frequentemente “colocando” seus tons ritmicamente nos acordes ou no repouso (p. 29).

A partir da quinta sessão, Edward faz jogos vocais tonais e rítmicos respondendo às canções entoadas ao piano pelos musicoterapeutas. As palavras ganham corpo na sétima sessão, quando Edward responde ‘hello’ [‘olá’] à ‘Hello song’ [‘Canção de olá’] entoada pelos musicoterapeutas. Na nona sessão, Edward canta seu nome, numa terça menor descendente, vocalizando-o de maneiras variadas em resposta à música feita pelos terapeutas. O menino reconhece sua presença ao cantar seu nome. Edward *se presentifica* ao cantar seu nome. A música trabalha no sentido de trazer o menino à sua própria presença, superando as barreiras da condição limitadora.

Outro caso paradigmático da abordagem Nordoff-Robbins é o do menino Terry, também autista (Aigen, 1998, p. 81-105, faixas 20 a 35 do CD 1). Nas primeiras sessões, ele somente percute prato e bateria. Adiante, quando Terry passa a vocalizar palavras cantadas, os musicoterapeutas propõem a canção improvisada em pergunta “where is Terry” [“onde está Terry”] e resposta “Terry is here” [“Terry está aqui”]. O auge do processo é descrito por Aigen quando

Ouvimos Terry ser estimulado a cantar novamente, enquanto Paul e Clive cantam "Terry is __", deixando de fora a última palavra. Terry preenche a palavra "aqui" em um longo tom melódico, cantando no tom, e então o faz mais duas vezes. O que é notável aqui é a participação musical ativa de Terry, a sensibilização consciente que lhe permite participar dessa maneira e o interesse em afirmar sua existência de maneira expressiva e estética (p. 96).

Outra vez, a música presentifica um ser que antes não conseguia ou não podia se fazer presente. No caso das duas crianças, devido a condições limitadoras de sua estrutura psiconeurológica. Nas situações mencionadas antes, do candomblé, da umbanda e da Festa do Rato, devido a outra condição limitadora, a saber, a incorporeidade dos seres lá evocados.

Na musicoterapia musicocentrada, temos o caso do menino Luiz Augusto, também dentro do espectro autista, praticamente cego e surdo, cujo movimento estereotipado do balanço das pernas com ritmo constante e ordenadamente estável, é a única manifestação evidente durante as sessões. Esse movimento foi correspondido pelos musicoterapeutas ao teclado com o modo dórico descendente, nota a nota, com pequenas variações, dialogando com a ordem simétrica expressa pelo movimento do menino. A partir disso, Luiz começa a vocalizar e ter novas expressões, no setting e com seus familiares, passa a ter nova presença em sua vida (Queiroz, 2019, p. 146-47; 153-57).

A música traz o ser (da criança) à frente da experiência vivida no processo musicoterápico nas abordagens musicocentrada e Nordoff-Robbins, assim como vimos ocorrer nos ritos religiosos.

Nos exemplos em musicoterapia o que *presentifica* é o trabalho conjunto de ritmo, melodia e palavra – no fazer musical conjunto de paciente e musicoterapeutas. Contudo, o que ocorre aqui, essencialmente, é o mesmo que no rito Kîsêdjê, na umbanda e no candomblé: a combinação entre canto e percussão (entre ritmo e melodia) abre as portas para uma presença que antes não estava presente. A música opera não como representante de algo, mas para a presentificação do ser.

A música enquanto presença está, de certa forma, na proposição dos musicoterapeutas John Carpenter e André Brandalise, que postulam para ela posição diferente daquela de ‘símbolo que comunica’. A partir do conceito Nordoff-Robbins de “being in music”, eles propuseram que terapeuta e paciente vivam e se experimentem enquanto seres na música (Brandalise, 2001, p. 30) criando diagrama em que música, paciente e musicoterapeuta ocupam os vértices de um triângulo equilátero (p. 30 e 41). Nele, a música não é um mediador que intercomunica os outros dois pontos. Cada polo é um vértice de igual potência. A música é uma presença por si. É um terceiro “ser” no *setting* musicoterápico. A própria música é uma *presença* tal qual um ser que tem demandas e atua ao lado de paciente e terapeuta.

De certo modo, Aigen traz a mesma ideia, não do ponto de vista da música, mas do ser humano, quando afirma que “nossos seres mais íntimos são musicalmente expressos através de todas as nossas interações no mundo” (2005, p. 131). Não apenas a música é um ser, mas o ser humano interage musicalmente no mundo e com o mundo. Embora a música não seja um ser tal qual um da espécie humana, o ser musical e o ser humano se encontram enquanto presenças interatuantes.

A ênfase concedida à melodia ou ao ritmo na música em diferentes contextos talvez se relacione a seus diferentes papéis. Talvez a música melódica nos eleve a uma dimensão ideal, enquanto a música rítmica traga a presença do mundo ideal ao momento e lugar presente. Mas estas são conjecturas.

Música enquanto presença

Paul Valéry afirma que

A música possui um reino próprio que é absolutamente seu. O mundo da arte musical, mundo dos sons, está bem separado do mundo dos ruídos... se nesta sala onde estou falando, onde vocês ouvem o ruído de minha voz, se um diapasão ou um instrumento bem afinado começasse a vibrar... vocês teriam a sensação de um começo, o começo de um mundo; uma atmosfera diferente seria imediatamente criada, uma nova ordem seria anunciada, sua atenção seria organizada para recebê-lo. (2007, p. 202).

A música “adiciona ao nosso estoque de realidade” (Zuckermandl, 1976, p. 337).

A música é um evento condutor de forças, uma presença viva e, sendo assim, é presença que se relaciona com as demais presenças humanas no ambiente em que soa. A relação se estabelece entre a *presença* da música e o *ser* das pessoas. Esta relação desencadeia a manifestação do ser das pessoas, aquele aspecto do humano que precede, fundamenta e é a fonte criadora dos aspectos manifestos da personalidade. É o que Robbins & Robbins denominam “o ser-dentro-do-self” no qual “vive o potencial de desenvolvimento criativo” (1991, p 56).

Em sua apresentação da musicoterapia musicocentrada, Aigen utiliza a clássica comparação entre movimento e música para aproximar música e vida humana, afirmando que elas “elas estão conectadas por meio do fenômeno do movimento” (2005, p. 265) e desenvolve diversas correlações entre formas musicais e formas de organização e formação da personalidade: estrutura e liberdade, tensão e liberação, mudança e transformação (p. 267-68) para dizer das analogias formais (estéticas) a partir das quais a música atua terapeuticamente.

O que procuro com a argumentação deste artigo é afirmar que a relação entre música e ser humano precede suas correlações formais. Tais correlações são *consequência* de uma afinidade fundamental e não a *causa* da conexão forte entre música e ser humano.

Os aspectos formais da música são importantes, sem dúvida, e devem ser usados para as finalidades pretendidas no processo musicoterápico e nos ritos evocatórios. Mas, há algo anterior às diversas formas musicais possíveis que é o cerne de sua atuação, inclusive em musicoterapia.

Brian Abrams procurou uma definição de música em um autor tão antigo quanto Boetius, retomando a liberdade para considerar a música “como um princípio vivo da própria humanidade” (2011, p. 115) e com isso repropor o sentido de música na teoria geral da musicoterapia (p. 118). A música enquanto presença e presentificação traz alento semelhante ao sentido da música em musicoterapia e em toda atividade humana.

A música é uma *presença* antes e primordialmente de representar isso ou aquilo. A presença da música é da ordem do vibracional, o que não diz de algo incorpóreo, mas de natureza tal que, embora corpórea, tem *presença atuante* não enquanto corpo visível e tangível, mas enquanto algo cujo corpo não se vê nem se toca diretamente.

A natureza vibratória da música é sua maneira peculiar de presença no mundo – por assim dizer, uma ‘corporeidade incorpórea’. E se ela tem presença atuante; se quando há música o próprio tempo se revela; se suas forças atuam palpavelmente na presença pura do ritmo, de modo a cumprir o papel de presentificação em diversas atividades humanas, tudo isto não significa que seu papel enquanto símbolo capaz de representação possa ser descartado ou deixe de existir.

A música é evento no mundo exterior, abrindo as portas para uma nova realidade e um novo ser. Este conceito se expressa pelo fato de que nas mais diversas culturas não há prática religiosa ou espiritual ausente de prática musical. Quando se considera a possibilidade de contato com outro reino, a música tem papel importante. Contudo, a relação entre música e religião, ou espiritualidade, é questão ainda em aberto.

Aigen cita Sylvan quando afirma

que certas formas de música popular constelam experiências religiosas para o público, mas como a sabedoria convencional considera os estilos de música pop como "formas triviais de entretenimento secular" (p. 3), suas dimensões religiosas são marginalizadas, ocultas à vista e incompreendidas (2005, p. 287).

A música enquanto presença que se relaciona com nosso ser ajuda a compreender por que a música nos desperta para a dimensão espiritual. Ela nos remete, quando nos abrimos *de certa maneira* a ela, ao contato com aspectos essenciais de nosso ser, possivelmente aquele aspecto em nós que fazia os planos espirituais.

Se ao fazer música para entretenimento ou finalidade estética, a questão da música enquanto presença pode não ser importante – afinal, a música passou muito bem por muitos séculos entre nós do Ocidente sendo considerada um modo de representação –, na atuação musicoterápica o fato de os sons musicais se referirem ao ser, primordialmente, redefine o cerne do papel da música nesta prática.

Em musicoterapia, considerar a música como presença, como um *evento condutor de forças*, aponta para ela ser estímulo à manifestação do ser, ou de aspectos do ser, que antes não estavam manifestos; permite à música transformar e atualizar a identidade da pessoa, inclusive ultrapassando barreiras existentes na identidade já formada. A música contata o ser desde sua raiz e faz com que ele manifeste novas formas de ser, mais do que apenas facilita reajustes na superfície rígida de nossas personalidades. Os termos *music child* e *condition child* (Robbins & Robbins, 1991, p. 57) se referem a essas dimensões, profunda e superficial, do ser.

Postular a música como um *evento condutor de forças* pode soar semelhante à colocação de Alfred Gell (2018) a respeito de a arte ser um agente, algo que atua. No entanto, há uma diferença fundamental: para Gell, arte atua mas não é um ser, e sua atuação ocorre no nível dos estímulos e respostas socialmente construídos. Procurei mostrar que a música se relaciona diretamente com os aspectos mais internos do ser, muito além da relação estímulo e resposta, e de construções sociais, como também afirma Paul Nordoff (Robbins & Robbins, 1998, p. 137).

A colocação de Abrams, quando busca uma definição de música para a musicoterapia, de que é preciso “compreender a musicoterapia baseada na música como uma modalidade de ser, transcendendo a música como um meio” (2011, p. 118) converge com o sentido de música que procurei trazer. Experimentar a música enquanto um *ser* no setting musicoterápico é toma-la como uma modalidade de ser, mas é também estabelecer com ela uma relação que me desperta meu ser com mais inteireza do que ocorre em outras práticas humanas, sejam artísticas ou não.

A relação total do ser do humano com o ser da música (mais do que correlações emocionais, estéticas e representacionais) é o ponto de partida que proponho para pensar música em musicoterapia. O papel do corpo, por exemplo, nessa relação total é tão ou mais importante do que da subjetividade e da mente abstrata, como mostram os exemplos trazidos neste texto.

Os diversos modos de ser da música – representação, forma estética, comunhão, fazer musical, presentificação e presença – não são excludentes. Atuam ora um ora outro ora vários modos, em alguma medida, conforme o contexto e o sentido com que a música é feita. Contudo, considero que quando soa música sua potência primordial é ser uma presença viva e ter a capacidade de presentificar os seres.

Em palestra no Círculo Eranos, em 1961, Zuckerkandl fez a seguinte colocação: “Entende-se sem dificuldade de que modo se referem *as palavras às coisas*, mas permanece obscuro como e por que *os sons se referem ao ser*” (2004, p. 178-79). As atividades humanas tão distintas aqui apresentadas, o ser da criança, do rato, do orixá e outros entes a princípio incorpóreos – que se manifestam *com* a presença da música – esboçam resposta a esta questão, diante da qual o próprio Zuckerkandl se assombra, dizendo que “então se revela monstruosa a afirmação de que a música pertence ao ser das coisas” (p. 180).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAPHICAL

- Abrams, Brian. (2011). Understanding music as a temporal-aesthetic way of being: Implications for a general theory of music therapy. In: *Journal The Arts in Psychotherapy*, 38.
- Ansdell, Gary. (2014). *How Music Helps in Music Therapy and Everyday Life*. Surrey: Ashgate.
- Aigen, Kenneth. (2007). In Defense of Beauty: A Role for the Aesthetic in Music Therapy Theory. *Nordic Journal of Music Therapy*, 16(2), p. 112-128.
- Aigen, Kenneth. (2005). *Music-Centered Music Therapy*. Gilsum: Barcelona Publishers.
- Aigen, Kenneth. (1998). *Paths of Development in Nordoff-Robbins Music Therapy*. Gilsum: Barcelona Publishers.
- Andrade, Mario de. (1972). *Namoros com a medicina*. São Paulo: Livraria Martins.
- Aristóteles. (2014). *Metafísica*, III. Madrid: Gredos Editorial.
- Arom, Simha. (2000). Prolegomena to a Biomusicology. In: Wallin, N., Merker, B., Brown, S. *The origins of Music*. Cambridge: Bradford Book, p. 27-30.
- Barbára, Rosa M. S. (1998). A terapia musical no candomblé. *VIII Jornada sobre Alternativas Religiosas na América Latina*, São Paulo.
- Bastide, Roger. (2001). *O Candomblé da Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Benenzon, Rolando. (1988). *Teoria da Musicoterapia*. Sao Paulo: Summus.
- Blacking, John. (2005). *Music, Culture and Experience: selected papers of John Blacking*. Chicago: University of Chicago Press.
- Blacking, John. (2000). *How Musical is Man*. Seattle: University of Washington Press.
- Bonny, H. (1978). *Guided Imagery and Music: The Role of Taped Music Programs in the GIM process*. Baltimore: ICM Books.
- Brandalise, André. (2001). *Musicoterapia músico-centrada*. São Paulo: Apontamentos.
- Castro, Eduardo Viveiros de. (2017). *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Ubu.
- Cossard, Gisèle Omindarewá. (2011). *Awô: o mistério dos orixás*. Rio de Janeiro: Palas.

- Elliot, David J. (1995). *Music matters. A new Philosophy of Music Education*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Gell, Alfred. (2018). *Arte e Agência: uma teoria antropológica*. São Paulo: Ubu.
- Geissmann, Thomas. (2000). Gibbon Songs and Human Music from an Evolutionary Perspective. In: Wallin, N., Merker, B., Brown, S. *The origins of Music*. Cambridge: Bradford Book, p. 103-124
- Hanslick, Eduard. (1994). *Do Belo Musical*. Lisboa: Edições 70.
- Jackobson, Roman. (2003). *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- Lagrou, Elsjie M. (2002). O que nos diz a arte kashinawa sobre a relação entre identidade e alteridade. *Mana*, 8 (1), p. 29-61.
- Langer, Susanne. K. (1980). *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva.
- Merriam, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern U. Press.
- Meyer, Leonard. B. (1984). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Moreno, Joseph J. (2004). *Activa tu música interior: musicoterapia y psicodrama*. Barcelona: Herde.
- Moreno, Joseph. Moreno, Joseph J. (1995). Candomblé: Afro-Brazilian Ritual as Therapy. In: C. B. Kenny. *Listening, Playing, Creating: Essays on the Power of Sound*. Albany: State University of New York Press, p. 217-232.
- Neher, Andrew. (1962). A physiological explanation of unusual behavior in ceremonies involving drums. *Human biology*, 4: 151-160.
- Nordoff, Paul e Robbins, Clive. (1977). *Creative Music Therapy: individualized treatment for the handicapped child*. New York: The John Day Company.
- Pinto, Tiago de Oliveira. (2001). Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia*, vol. 44 nº 1, São Paulo, p. 221-286.
- Queiroz, Gregório J. P. (2017). *O papel da música na umbanda e na reorganização das id/entidades: uma visão psicossocial*. Mauritius: Novas Edição30 Acadêmicas.
- Queiroz, Gregório J. P. (2015). Umbanda Music and Music Therapy. *Voices*, vol. 15 nº 1. <https://voices.no/index.php/voices/article/view/780/677>.

- Robbins, C. & Robbins, C. (1998). *Healing Heritage: Paul Nordoff Exploring the Tonal Language of Music*. Gilsum: Barcelona Publishers.
- Robbins, Carol & Clive. (1991). Self-communication in Creative Music Therapy. In: Bruscia, Kenneth. *Case Studies in Music Therapy*. Gilsum: Barcelona Pub. p. 56-72.
- Rouget, G. (1985). *Music and Trance: a Theory of the Relations between Music and Possession*. Chicago: Chicago Press.
- Seeger, Anthony. (2015). *Por que cantam os Kîsêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify.
- Seeger, Anthony. (2008). Etnografia da música. *Cadernos de Campo*, nº 17, São Paulo.
- Slater, Peter. (2000). Birdsongs Repertoires: Their Origins and Use. In: Wallin, N., Merker, B., Brown, S. *The origins of Music*. Cambridge: Bradford Book, p. 49-64
- Small, Christopher. (1998). *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Stige, Brynjulf. (2008). The Aesthetic or Multiple Aesthetics?, *Nordic Journal of Music Therapy*, 17:1, p. 25-29.
- Stige, Brynjulf. (2002). *Culture-centered Music Therapy*. Gilsum: Barcelona Publishers.
- Szabo, C. (2009). The Effects of Listening to Monotonous Drumming on Subjective Experiences. In: D. Aldridge & J. Fachner. *Music and Altered States: Consciousness, Transcendence, Therapy and Addictions*. London: Jessica Kingsley, p. 51-59.
- Turino, Thomas. (2008). *Music as Social Life: the politics of participation*. Chigaco: The University of Chicago Press.
- Valéry, Paul. (2007). *Variedades*. São Paulo: Iluminuras.
- Verger, Pierre Fatumbi. (2002). *Orixás*. Salvador: Corrupio.
- Zuckerkandl, Victor. (2004). Cantar y Hablar. In: Ortiz-Osés, A. (org.). *Los Dioses Ocultos: Círculo Eranos II*. Barcelona: Anthropos, p. 171-208.
- Zuckerkandl, Victor. (1976). *Man the Musician*. Princeton: Princeton University Press.
- Zuckerkandl, Victor. (1973). *Sound and Symbol: Music and the External World*. Princeton: Princeton University Press.

ALÉM DAS PALAVRAS E SONS: A CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS POR MEIO DA ANÁLISE MUSICAL

Beyond Words and Sounds: Meaning-Making through Musical Analysis

JUNIOR, Adriano de Sousa Lima⁸; & SILVA, Vladimir A. P. Silva⁹

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre os múltiplos caminhos de construção de sentidos por meio da análise musical, ultrapassando perspectivas meramente estruturais para abarcar dimensões intertextuais, performáticas e poético-musicais. Parte-se da compreensão de que a música não é apenas um objeto formal, mas um campo de significados em constante negociação entre texto, contexto e prática interpretativa. Nesse processo, a noção de cronotopo, formulada por Bakhtin, revela-se central, pois permite compreender como categorias de tempo e espaço se materializam nas obras musicais e orientam sua recepção estética. Ao aproximar ferramentas da teoria musical, dos estudos literários e da análise do discurso, argumenta-se que a música se constrói em diálogo tanto com sua materialidade sonora quanto com as palavras, metáforas e narrativas que a acompanham. Assim, a análise musical é entendida como mediação entre obra, intérprete e ouvinte, buscando compreender a música como experiência viva de sentido.

Abstract

This article proposes a reflection on the multiple pathways of meaning-making through musical analysis, moving beyond merely structural perspectives to encompass intertextual, performative, and poetic-musical dimensions. Music is conceived not merely as a formal object but as a dynamic field of signification, continuously negotiated through the interplay of text, context, and interpretive practice. Central to this discussion is Bakhtin's notion of the chronotope, which provides a critical lens for understanding how categories of time and space are inscribed within musical works and condition their aesthetic reception. By integrating methodologies from music theory, literary studies, and discourse analysis, the article argues that musical meaning emerges both from its sonic materiality and from the narratives, metaphors, and cultural frameworks that mediate its interpretation. In this sense, musical analysis is redefined as a mediating practice between work, performer, and listener, foregrounding music not as a static structure but as a lived, dialogical experience of meaning.

Palavras-chave: *Análise Musical; Estudos da Performance; Cronotopo; Intertextualidade; Significação Musical.*

Key-words: *Musical Analysis; Performance Studies; Chronotope; Intertextuality; Musical Meaning.*

Data de submissão: junho 2025 | **Data de publicação:** setembro 2025.

⁸ ADRIANAO DE SOUSA LIMA JUNIOR - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, BRASIL, Email: adrianodeso@gmail.com

⁹ VLADIMIR ALEXANDRO PEREIRA SILVA VLADIMIR SILVA - Universidade Federal de Campina Grande, BRASIL, Email: silvladimir@gmail.com

“O místico crê num Deus desconhecido. O pensador e o cientista creem numa ordem desconhecida. É difícil dizer qual deles sobrepuja o outro em sua devoção não racional.” L. L. Whyte

INTRODUÇÃO

A análise musical é um campo central na Musicologia, pois permite compreender a música não apenas como um conjunto de notas e estruturas formais, mas como um fenômeno cultural e expressivo, inserido em contextos históricos, sociais e performativos específicos. Tradicionalmente associada à interpretação das estruturas internas das obras, a análise tem se expandido para considerar dimensões semânticas, intertextuais e poético-musicais, reconhecendo que a música dialoga com outras formas de expressão e com múltiplas camadas de significado.

Nesse sentido, o presente estudo, parte de uma pesquisa mais ampla dedicada à obra do compositor José Alberto Kaplan¹⁰, propõe investigar como a construção de sentidos na música se dá a partir de relações entre texto, contexto e performance, articulando perspectivas da Nova Musicologia, da melopoética e da análise do discurso. O trabalho está organizado em duas partes. Na primeira seção, revisamos o conceito de análise musical, enquanto na segunda discutimos a intertextualidade no processo analítico e criativo, tomando como referência as ideias de vários teóricos, incluindo José Alberto Kaplan.

LIMITES E POSSIBILIDADES DA ANÁLISE MUSICAL

Análise, segundo o verbete do dicionário Grove, é a parte do estudo da música que se inicia a partir da própria composição musical, em oposição a fatores externos (Bent, 2001). Em termos formais, a análise musical envolve a interpretação das estruturas presentes na música, acompanhada de sua decomposição em elementos constituintes mais

¹⁰ José Alberto Kaplan (Rosário, Argentina, 1935 – João Pessoa-PB, Brasil, 2009) foi um pianista, compositor, educador e regente com ampla atuação no estado da Paraíba, tendo lecionado piano e composição na Universidade Federal da Paraíba. Premiado em vários concursos, tanto como pianista como compositor, Kaplan escreveu obras para diferentes agrupamentos, incluindo música sinfônica, de câmara e para solistas. Em sintonia com as questões do seu povo, tempo e lugar e inspirado pelos ideais de Brecht, postulava que a arte deveria ser mais do que entretenimento, razão pela qual defendia a função social da arte aliada ao compromisso político (não-partidário) do artista.

simples, juntamente com a investigação das funções relevantes desses componentes. Nesse processo, a estrutura musical pode referir-se a uma parte específica de uma obra, à obra como um todo, a um grupo musical ou até mesmo a um repertório de obras dentro de uma tradição escrita ou oral, tendo como função oferecer uma diretriz para a interpretação (Cone, 1960 *apud* Nogueira, 1992).

A relação entre as estruturas e os elementos propostos pela análise e as perspectivas experienciais, generativas e documentais sobre a música tem circunscrito a análise de forma diferente de tempos em tempos e de lugar para lugar, e tem suscitado debate, o que torna o campo da análise musical um lugar fecundo e profícuo da pesquisa musicológica e interpretativa, marcando sua importância para músicos, professores e teóricos da música. Sobre tal função, Bent (2001) pondera:

A análise pode servir como uma ferramenta para o ensino, embora nesse caso possa instruir o intérprete ou o ouvinte pelo menos com a mesma frequência que o compositor; mas pode igualmente ser uma atividade privada – um procedimento de descoberta. A análise musical não faz parte mais implicitamente da teoria pedagógica do que a análise química; nem é implicitamente parte da aquisição de técnicas composicionais. Pelo contrário, as declarações dos teóricos da técnica composicional podem constituir material primário para as investigações do analista, fornecendo critérios contra os quais a música relevante pode ser examinada¹¹ (Bent, 2001, p. 2, tradução nossa).

A análise permite, portanto, que os praticantes entendam os detalhes de um todo musical. Suas recompensas, assim como as da execução musical, surgem de uma experiência prática. Embora faça considerações sobre o conhecimento – sendo relevantes, aqui, as distinções entre análise e teoria –, a análise não se limita a produzir um conjunto isolado de resultados expressos verbalmente. O objetivo não é tornar o processo analítico misterioso, nem lhe atribuir um *status* transcendente, mas, sim, nos lembrar do fato, muitas vezes esquecido, de que existem diferentes formas de conhecimento musical, construídas de maneiras complexas e diversas (Agawu, 1996).

Historicamente, a análise, como uma atividade por direito próprio, só se estabeleceu no final do século XIX e seu surgimento, como abordagem e método, remonta à década de 1750. No entanto, existiu como ferramenta acadêmica, ainda que auxiliar,

¹¹ No original em inglês: *Analysis may serve as a tool for teaching, though it may in that case instruct the performer or the listener at least as often as the composer; but it may equally well be a private activity – a procedure for discovering. Musical analysis is no more implicitly a part of pedagogical theory than is chemical analysis; nor is it implicitly a part of the acquisition of compositional techniques. On the contrary, statements by theorists of compositional technique can form primary material for the analyst's investigations by providing criteria against which relevant music may be examined.*

desde a Idade Média. Em certo sentido, o trabalho classificatório realizado pelo clero na compilação dos tonários foi analítico, pois envolvia determinar o modo de cada antífona em um repertório de canto e, em seguida, subclassificar os grupos modais de acordo com suas terminações variáveis. Assim,

teóricos como Guilherme de Hirsau, Hermannus Contractus e Johannes Cotto, no século XI, citaram antífonas com breve discussão modal, bem como teóricos posteriores, dentre os quais Marchetto da Padova e Gaffurius. Suas discussões eram essencialmente análises a serviço da performance¹² (Bent, 2001, p. 10, tradução nossa).

Os precursores da teoria analítica musical não optaram por uma abordagem crítica acerca das obras analisadas, ou até mesmo avaliativa, mas, ao contrário, buscaram um tratamento descritivo, que apontasse para uma compreensão das estruturas constituintes das peças em estudo, porque a análise é

a parte do estudo da música que tem como ponto de partida a música em si, mais do que outros fatores externos. Mais formalmente, pode-se dizer que a análise inclui a interpretação das estruturas na música, junto das resoluções em seus elementos constituintes mais simples e a investigação da relevância estrutural desses elementos. Nesse processo, a estrutura musical pode se estender por partes de uma peça, pela totalidade dela, por um conjunto de peças e até mesmo uma obra artística como um todo, na tradição oral ou escrita¹³ (Stanley, 2001, p. 20, tradução nossa).

Nogueira (1992), por sua vez, chama a atenção para a conexão entre análise e teoria composicional, dizendo que Bent observa que

as duas disciplinas têm um interesse comum: as leis da composição musical. Entretanto, enquanto a análise preocupa-se com a redução e a explicação, a teoria composicional preocupa-se com a geração da música. A análise pode ser um instrumento da pedagogia da composição, no que tange à aquisição de técnicas composicionais; a teoria composicional, por sua vez, pode oferecer-se como material primário para as investigações analíticas, fornecendo critérios para o exame da obra musical (Nogueira, 1992, p. 13).

¹² No original em inglês: *Such theorists as Wilhelm of Hirsau, Hermannus Contractus and Johannes Cotto in the 11th century cited antiphons with brief modal discussion, as did later theorists such as Marchetto da Padova and Gaffurius. Their discussions were essentially analysis in the service of performance.*

¹³ No original em inglês: *A general definition of the term as implied in common parlance might be: that part of the study of music that takes as its starting point the music itself, rather than external factors. More formally, analysis may be said to include the interpretation of structures in music, together with their resolution into relatively simpler constituent elements, and the investigation of a process the musical 'structure' may stand for a part of a work, a work in its entirety, a group or even a repertory of works, in a written or oral tradition.*

Hoje, para além desse horizonte, compreendemos que a análise pode ser um estudo em perspectiva da estrutura musical, do léxico, por assim dizer, mas, também, da compreensão das linhas que existem por entre as notas e para além delas, isto é, dos aspectos semânticos, dos sentidos, das polissemias e dos discursos que o texto musical abarca. Sendo assim, a análise que nos interessa foge do escopo estruturalista, que se debruça exclusivamente em aspectos estruturais, formais ou organizacionais de uma determinada obra. A análise que consideramos relevante parte do esqueleto formal para, nas palavras de Nattiez, compreender seus níveis poiéticos (no sentido grego da palavra *poiesis*, isto é, como produção, criação) e estésicos (no sentido da palavra grega *aisthesis*, isto é, percepção, sensação)¹⁴.

Tal postura se apoia na Nova Musicologia, que busca olhar a obra para além dos fatores puramente estruturais, conforme Agawu (1996), que diz que

a análise nota por nota até agora não desempenhou um papel central na nova musicologia. Evitar a análise ou a leitura atenta de partituras pode ser uma maneira de escapar dos dilemas associados à análise como uma busca modernista. Mas meu interesse aqui não está nas publicações que evitam deliberadamente a análise, mas naquelas que usam a análise, ainda que tangencialmente, para reforçar suas reivindicações¹⁵ (Agawu, 1996, p. 302, tradução nossa).

Dessa forma, uma análise para a performance deve dialogar com a realidade que cerca aquela determinada obra, contexto e assim perceber sua conexão com o tempo, o lugar e as interferências de interpretação que esses contatos resultarão. A obra é um organismo vivo e, como tal, pode ser evidenciada com detalhes que estão para além das leituras de acordes, notas e ritmos.

¹⁴ Segundo Nattiez (2005), o nível *poiético* refere-se ao processo de criação da obra musical, ou seja, o ato composicional e todos os fatores envolvidos na produção da música. Está relacionado às intenções do compositor, ao seu contexto cultural, social e psicológico, que influenciam a elaboração da peça. Por sua vez, o nível estésico diz respeito à recepção da música pelos ouvintes, ou seja, como a obra é percebida e interpretada. Cada ouvinte pode entender e reagir à música de maneira diferente, dependendo de seu contexto pessoal, social, cultural e de suas experiências prévias. Em suma, o *poiético* relaciona-se às estratégias de criação que originaram a obra, enquanto o *estésico* diz respeito às estratégias de recepção/percepção desencadeadas pela obra analisada.

¹⁵ No original em inglês: *Nevertheless, it is worth noting that note-by-note analysis has so far not played a central role in the new musicology. To avoid analysis or close reading of scores altogether may be one way of escaping the dilemmas associated with analysis as a modernist pursuit. But my interest here is not in those publications that deliberately avoid analysis but in those that use analysis, however tangentially, to buttress their claims.*

Ao pensarmos nessa perspectiva, construímos pontes com diversas outras áreas, inter-relacionando a teoria da música com a interpretação, os processos composicionais e a estética, bem como com setores que não estão diretamente ligados à música. A análise é, portanto, uma ferramenta importante na trilha em direção à fruição artística. Por meio dela, segundo Taffarello (2004), os intérpretes descobrem o quanto necessitam de aprofundamento dos conhecimentos para conseguirem chegar a uma concepção de interpretação, pois a razão de ser da análise é “o processo de descoberta”. (Bent, 1987 *apud* Taffarello, 2004, p. 13).

A análise musical pode ser considerada o mapa por meio do qual o(a) instrumentista, cantor(a), maestro(a) ou amante da música descortina os elementos da obra, compreende o texto, a proposta do(a) compositor(a). Embora essa atividade não possa ser definida enquanto leitura absoluta e inquestionável, é possível afirmar que ela é um viés rico, sobretudo quando aplicado sistematicamente, tendo em vista a construção de interpretações consistentes e o talhamento de saberes musicológicos.

Um dos caminhos interessantes na interpretação de uma obra ou ciclo é perceber como o(a) compositor(a) pensou, projetou em sua mente a realização da obra. Nesse sentido, a visão de José Alberto Kaplan sobre a análise é relevante, uma vez que pode nos fazer entender como ele percebia a linguagem musical, inclusive a dele próprio. Para ele,

A análise musical é uma coisa, para a formação do músico, muito importante. O que é analisar algo? É desmontar. O fato de desmontar um relógio e ver todas as pecinhas soltas que o compõem, não vai me mostrar como esse relógio funciona. Com a análise musical sucede o mesmo. Você pode desmontar uma peça musical. Mas, o que se passou na cabeça de determinado compositor para que essa peça funcionasse dessa maneira, às vezes, nem o próprio compositor sabe. Se você me perguntar, sobre a Sonata para trompete: “o que eu pensei aqui? Por que eu fiz isso?” Eu não me lembro. Poderia, então, fazer uma análise assim: “aqui é o primeiro tema, aqui é o segundo...” Você pode descobrir uma relação entre os temas que eu nunca vi na vida, nem percebi. A análise é fantástica, portanto, para mostrar a imaginação do analista, porque, o que se passa na cabeça do compositor, é algo muito eventual. Compor é escolher. Cada compasso que você faz é uma escolha. Por que fiz uma escolha e não outra? No momento em que escrevo, eu penso. Duas semanas depois, dois meses depois, ou um ano depois, não me lembro mais. É coisa do momento. Quando vou escrever, primeiramente penso em qual será a formação. [...] Então, acho a análise musical muito importante para demonstrar como é feito o relógio e quais são as peças que o compõem (Kaplan, 2004 *apud* Taffarello, 2004, p. 33).

Concordamos com J. A. Kaplan, quando ele diz que a compreensão de uma obra, de forma coerente, passa pela análise, pela apreensão das peças do relógio. Ela gira em torno do entendimento da função de cada engrenagem, cabendo a nós, leitores-intérpretes, decifrá-las. Muito embora os frutos da análise possam ser observados diretamente pelo ouvinte, eles apontam para a nossa consciência, tornando-se a base da nossa práxis, ainda que dados momentos, quando possível, seja importante conhecer o pensamento do compositor para interpretação da obra.

Dessa forma, o músico precisa conhecer aquilo que lê, valorizando “o estudo dessas disciplinas teóricas. O aluno deve estar preparado para ler música e não apenas notas.” (Kaplan, 2004 apud Taffarello, 2004, p. 34).

Nogueira (1992) amplia a discussão, comentando que

A definição do ponto de vista analítico situa o observador diante do objeto, determinando como este será abordado analiticamente. A depender da situação analítica, um certo número de parâmetros e características são filtrados da substância do objeto musical. A análise, portanto, nunca é exaustiva. A diversidade de estilos analíticos, particularmente notável no caso de análises divergentes de uma mesma peça, resulta tanto da adoção de pontos de vista distintos, quanto da natureza simbólica do fenômeno artístico. A obra musical, “um símbolo inconsumado” (Langer; citado em Nattiez 1990: 108), encerra uma pluralidade de significados, dando margem, portanto, a várias interpretações analíticas distintas (Nogueira, 1992, p. 7. Grifo nosso).

Para dar vida a uma obra, é preciso, portanto, dialogar com vários campos. Como intérpretes, quanto maior for o arcabouço teórico e cultural que tivermos, mais profundas serão as leituras das obras que interpretamos. É por essa razão que as ferramentas de interpretação de um músico precisam ser amplas, técnicas e coerentes com o repertório ao qual se propõe a estudar, a fim de construir uma interpretação historicamente consolidada. No métier da atividade coral, por exemplo, o(a) regente é responsável por diversas escolhas para o grupo. A consciência dessas escolhas a serem tomadas e os rumos a serem guiados passam diretamente pela construção interpretativa que o regente precisa ter, uma vez que “a interpretação musical acontece por meio de uma postura ‘refletida e ponderada’, na qual o intérprete utiliza uma espécie de musicologia aplicada” (Teixeira, 2017, p. 14). Por ser a arte produto e reflexo do seu tempo, ela é uma fotografia que tem sua localização temporal ligada à sua carga semântica. Sobre essa característica,

Toda obra de arte, em certa medida, reflete ou refrata as ideias do lugar, da sociedade e do momento na qual se insere, pois, como define Pareyson (2001), a arte é filha da sua era e contém os questionamentos vividos em seu contexto: “por um lado, para ser compreendida, ela exige ser colocada no seu tempo e interpretada à luz do espírito da época; por outro lado, contribui para dar a conhecer a sua época” (Pareyson, 2001 *apud* Silva, Lima Jr. e Teixeira, 2018, p. 1).

Assim, as leituras acerca de uma obra musical são, deste modo, superficiais, se o(a) analista desconsiderar a realidade histórico-musical do trabalho em destaque, pois o(a) compositor(a) está circunscrito(a) a uma perspectiva temporal, a motivos extramusicais e a verdades e motivações pessoais que, em maior ou menor grau, de forma consciente ou inconsciente, o influenciam e se manifestam no texto. Quanto mais conhecermos a realidade do tempo que envolve a criação de determinada obra, mais profunda e completa poderá ser a leitura deste texto. Aliado a esse processo de imersão que o intérprete precisa se submeter, Lima (2015) ainda pondera que a interpretação atua simultaneamente em um ponto de união entre racional e intuitivo, utilizando ferramentas de ambos os meios, de forma que seu resultado advém da subjetividade do intérprete e da objetividade do texto musical. Assim, algumas vezes a intuição trabalhará correlacionada à pesquisa, ao método científico e ao criticismo teórico.

Nesse sentido, a interpretação de uma obra musical é, portanto, apenas a ponta do iceberg, a culminância de todo o processo de análise, construção de estratégias e ensaios. De modo geral, a preparação para o ato interpretativo musical é um processo, uma antecipação permanente, um movimento de ársis ininterrupto, que só se concretiza na apresentação pública, a tésis. O processo, aqui no sentido da construção do saber, é tão importante quanto o produto, o ponto de chegada, o resultado que será percebido no concerto, como consequência dessa jornada que envolve pesquisa, maturação, criatividade e objetividade. Como já dito, uma obra pode ser abordada sob diferentes perspectivas e ferramentas, dependendo do material enfocado. Fundamentalmente, o analista pode partir das considerações históricas e depois investigar “texto, harmonia, ritmo, textura, forma, simbolismo musical e retórica, bem como questões interpretativas e pedagógicas relacionadas à execução da obra.” (Silva, 2005, p. 28). Importante é não perder de vista que a “performance musical contempla diretamente a problematização das decisões interpretativas a serem tomadas, visto que tais decisões são inseparáveis da realização da obra, seja com mais ou menos profundidade reflexiva por parte do performer” (Teixeira, 2018, p. 1).

Outra perspectiva que amplia a nossa discussão é concebermos o intérprete como narrador. Tal abordagem, segundo Rink, aponta para uma ação diferente daquele que considera o intérprete como coautor, já que, para ele, é o instrumentista, cantor e regente quem determina o conteúdo “narrativo” essencial da música, seguindo o “enredo”, as indicações da partitura (Rink, 1999, p. 217). Tal estilo de narração, um legado específico da prática performática do século XIX, implica a criação de um fio condutor, uma linha mestra que conecta as diferentes partes de uma obra durante sua performance, sendo, portanto, essencial para a sua compreensão. Isso potencializa os aspectos temporais da música, associado a uma hierarquia de gestos em diferentes escalas, pois, para Rink,

Enquanto toca, o performer se envolve em um diálogo contínuo entre a arquitetura abrangente e o “aqui e agora”, entre algum tipo de impulso direcionado a um objetivo no nível hierárquico mais elevado (a peça “em poucas palavras”) e movimentos subsidiários que se estendem até o nível do pulso ou suas subdivisões, com diferentes partes da hierarquia ativadas em diferentes pontos da performance¹⁶ (Rink, 1999, p. 218, tradução nossa).

Dessa forma, ao interpretar a partitura, identificando os seus elementos sintáticos para, em seguida, criar um contexto temporal para sua expressão, o intérprete assume o papel de narrador, estabelecendo uma linha mestra para conectar o aspecto poético ao estrutural, recontando o drama contido por entre as notas. Na era pós-estruturalista, o intérprete, ao utilizar diferentes ferramentas analíticas para revelar a estrutura musical, amplia a nossa compreensão do que a performance pode envolver, lembrando-nos que nem todas as interpretações críticas elucidam a música como som. Somente o intérprete tem controle sobre o aspecto sonoro da música, pois os julgamentos críticos, históricos ou analíticos podem ter pouca ou nenhuma relação com o processo musical (Rink, 1999, p. 238). Isso serve para destacar o quanto a performance pode expressar o significado musical, incorporando uma narrativa. É, por assim dizer, a compreensão do fato musical, dentro de uma relação tempo e lugar que determina nossa ação enquanto intérpretes, isto é, nossa posição diante de um texto musical será sempre dialógica. Para o(a) regente, mais especificamente, esse pilar da epistemologia da performance consiste em antever problemas e buscar solucioná-los, de modo que, por meio dos ensaios, a obra de arte ganhe vida.

¹⁶ No original em inglês: *While playing, the performer engages in a continual dialogue between the comprehensive architecture and the 'here-and-now', between some sort of goal-directed impulse at the uppermost hierarchical level (the piece 'in a nutshell') and subsidiary motions extending down to the beat or sub-beat level, with different parts of the hierarchy activated at different points within the performance.*

O estudo das aproximações entre as formas de expressão humana, nesse sentido, tem sido um campo fecundo para a pesquisa, “fascinando os teóricos do fenômeno estético” ao longo dos séculos (Oliveira, 2002, p. 9). Na intenção de correlacionar as artes dentro de uma perspectiva de afinidades, tem se buscado a compreensão dos sistemas expressivos apoiados sobre o prisma da correlação semiótica, poética e/ou estrutural. No campo da Literatura Comparada, por exemplo, há o encorajamento das leituras da perspectiva literária a partir de uma abordagem interdisciplinar, pois é perceptível que “obras mesmo que de diferentes sistemas sógnicos, lidos paralelamente, se iluminam e se enriquecem, mutualmente” (Oliveira, 2002, p. 10).

Desta forma, ultrapassando a realidade das aproximações intuitivas, os comparatistas, buscam organizar uma fundamentação teórica que embase possíveis leituras intersemióticas. Para muitos desses, a unidade fundamental das artes aponta para a tradição histórica de uma arte global, unificada e detentora de todas as formas de expressão, que, a posteriori, veio a ser fragmentada nas diferentes formas artísticas que hoje temos conhecimento e acesso. Outros teóricos debruçam-se sobre a intenção de enfatizar as equivalências estruturais, apontando para um espaço cultural comum entre as obras, que guardem, dentro de suas devidas proporções, suas semelhanças.

Essas formas de abordagem, cada uma a partir de suas respectivas realidades, se propõem a observar a obra de arte por diferentes ângulos, fornecendo distintos vieses analíticos dos objetos de estudo e/ou pontos de vista diversos de um objeto analisado, uma confirmação da multiforme realidade e possibilidades da análise músico-textual, que constroem, por exemplo, o campo de atuação da melopoética dentro dos estudos analíticos. A esse respeito, Kramer (1989) afirma que

Os métodos melopoéticos que temos delineado são particularmente úteis porque evoluem a partir de uma separação inicial de semântica e estrutura continuamente provocando atos de interpretação. E as estruturas também podem atuar como “estações de troca” para que os significados atribuídos a um texto possam ser experimentados em relação a uma composição e vice-versa. Do ponto de vista melopoético, a distinção entre hermenêutica e análise é uma conveniência prática, que pode ser descartada discretamente no meio do processo crítico¹⁷ (Kramer, 1989, p. 165, tradução nossa).

¹⁷ No original em inglês: *The melopoetic methods we have been outlining are particularly useful because they evolve away from an initial separation of semantics and structure continually provoke acts of interpretation. And the structures can also act as “switching stations” so that meanings attached to a text can be tried out in relation to a composition, and vice versa. From a melopoetic standpoint, the distinction*

A busca por homologias entre os campos musicais e literários tem se apresentado mais produtiva quando, segundo Oliveira (2002, p. 13), são reveladas as equivalências estruturais entre as realidades socioculturais circundantes. Embora as possibilidades e vantagens de tais pesquisas de cunho interdisciplinares não eliminem as dificuldades inerentes a qualquer abordagem analítica, a intenção de gerar pontes coesas pode estabelecer leituras coerentes de ambas as fontes e construir uma dialética que aborde de modo equânime as partes correlacionadas.

As relações de estudo entre as áreas musicais e linguísticas tocam, inequivocadamente, no terreno fronteiro, nas “filhas do som e do tempo virtual” (Oliveira, 2002, p. 51), colocando-as em intercâmbio teórico e crítico. De fato, “a proximidade entre a poesia e música, enquanto linguagens de fundamento sonoro e articulação temporal, proporciona equivalências das dimensões verbais do texto poético [...] com os parâmetros acústicos de altura, duração, intensidade” (Cerqueira, 1993, p. 108-109), dentre outros. Dessa forma, é possível afirmar que a correlação que perpassa pelo campo das semelhanças pode ancorar-se sobre a semântica de um texto, ou seja, sobre as possibilidades interpretativas dele. Por isso, para uma análise musical que se correlacione com o texto, é necessário a “adoção de um método convergente, uma forma de leitura coerente com a estrutura objetiva do texto em questão, sem necessidade, a priori, de algum desvio prematuro do seu gênero e estilo” (Cerqueira, 1993, p. 109).

O diálogo com o universo das letras aponta para frutos dessa simbiose. Alguns exemplos desses vínculos são encontrados em diferentes momentos, como nas obras dos compositores barrocos¹⁸, cujas obras vocais mantêm uma estreita relação com o texto, na intenção de exprimir sentidos literais ou metafóricos dos escritos literários e/ou poéticos¹⁹.

between hermeneutics and analysis is a practical convenience, to be dropped unobtrusively in the middle of the critical process.

¹⁸A relação com o texto vem dos primórdios história da música, ainda apontando para seu uso litúrgico dentro da realidade da Idade Média, bem como os diversos e sucessivos processos de evolução sistema musical e de sua escrita. Porém, é no contexto do Barroco que tal relação passa a ser compilada dentro de um campo de estudo denominado Teoria dos Afetos, com base na arte-filosofia Grega.

¹⁹ Não obstante essa relação músico-textual tenha sido revisitada e repensada na segunda metade do século XX, fruto do advento modernista, resultado este das pulsões estéticas envolvendo linhas composicionais *avant-gard* que se disseminavam pelo mundo, os compositores adeptos à essas linhas não estavam interessados em tratar o texto numa abordagem tradicional ou recitativa, mas, ao contrário, buscavam experimentar os limites performáticos do texto e do *performer*. Pode-se citar algumas obras nessa perspectiva, como, por exemplo, *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schoenberg (1874-1951) e *Eight Songs for a Mad King* de Peter Maxwell Davies (1934-2016).

A relação poético-musical e intertextual sempre esteve presente nas obras vocais produzidas ao longo dos séculos, incluindo a música do nosso tempo. Essa relação de aproximação ou afastamento foi e tem sido definida por questões políticas, sociais e/ou culturais dos(as) compositores(as), bem como pelos elementos intrínsecos ao texto poético-musical e os múltiplos sentidos que ele evoca. Por isso, para melhor compreendermos como um(a) compositor(a) trabalha com a intertextualidade, é importante discuti-los, pois, como já mencionado, a construção de uma análise-interpretação de uma peça passa pela compreensão de sua linguagem, as inferências que ela faz com outras obras e as relações que estabelece.

A INTERTEXTUALIDADE NO PROCESSO CRIATIVO E ANALÍTICO

Para compreendermos o conceito de intertextualidade, devemos, inicialmente, pensar no conceito de dialogismo e polifonia, ambas integrantes da Análise do Discurso, pois “todo enunciado constitui-se a partir de outro enunciado²⁰, é uma réplica a outro enunciado. Portanto, nele ouvem-se sempre, ao menos, duas vozes. Mesmo que elas não se manifestem no fio do discurso, estão aí presentes” (Fiorin, 2006, p. 23). Por esse motivo, o enunciado é sempre heterogêneo, combinando vozes e discursos os mais diferentes possíveis, pois

o que é constitutivo do enunciado é que ele não existe fora das relações dialógicas. Nele estão sempre presentes ecos e lembranças de outros enunciados, com que ele conta, que ele refuta, confirma, completa, pressupõe e assim por diante. Um enunciado ocupa sempre uma posição numa esfera de comunicação sobre um dado problema (Fiorin, 2006, p. 21).

A circulação de diferentes enunciados, numa dada sociedade, é fruto da confluência entre passado e presente, provocando o conflito entre aquilo que foi transmitido pela tradição e herdado pela contemporaneidade e os discursos que abordam as metas e as utopias da atualidade. Nesse cenário, agem forças que convergem para uma centralização dos discursos sobre a multiplicidade da realidade, enquanto outras atuam no sentido de minar, especialmente por meio do escárnio e do riso, essa tendência centralizadora.

²⁰*Enunciado*: Do ponto de vista sintático (...) O enunciado é definido como a unidade de comunicação elementar, uma sequência verbal investida de sentido e sintaticamente completa; e a frase, como um tipo de enunciado, aquele que se organiza em torno de um verbo (Charaudeau, 2012, p. 196).

Nesse sentido, no contexto cotidiano, a compreensão de um enunciado é sempre acompanhada de uma atitude responsiva, que pressupõe a existência do outro. Por isso, ela é ativa, dialógica²¹, polifônica²², porque:

indica a presença de novos múltiplos pontos de vista de vozes autônomas, que não são submetidas a um centro. As vozes são equipolentes, ou seja, elas coexistem, interagem em igualdade de posição. Nenhuma delas está submetida a um centro único, que dá a palavra final sobre os fatos. Ao contrário, as personagens são ideias e ideias inconclusas e, por isso, são personalidades inconclusas. Todas as consciências são autônomas e igualmente significantes (Fiorin, 2006, p. 66).

A intertextualidade, termo oriundo da crítica literária e que se refere às “possíveis relações de semelhança entre textos diversos, desde o empréstimo até o compartilhamento de estilos” (Teixeira, 2020, p. 184), é uma expressão inequívoca do gesto polifônico. Sobre as origens da teoria da intertextualidade, Dias (2013) comenta que

A teoria da intertextualidade é oriunda da linguística, particularmente dos trabalhos de Mikhail Bakhtin no início do século XX, e é utilizada como um meio de estudar e reconhecer diálogos e intercâmbios entre autores e obras. No entanto, o termo intertextualidade só veio a ser usado por Julia Kristeva na década de 1960 (SAMOYAUULT, 2008:15). O conceito de intertextualidade está intimamente ligado ao dialogismo proposto por Bakhtin (KRISTEVA, 2005:71), e até mesmo ao conceito de antropofagia, de Mário de Andrade (sic) (ZANI, 2003:123), uma vez que qualquer discurso remete ou apropria-se de outro para construir o seu sentido. Segundo Bakhtin (1986:162), um texto não existe nem pode ser avaliado ou compreendido isoladamente. Koch (2007:17), por sua vez, observa que “a intertextualidade ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores” (Dias, 2013, p. 2).

Especificamente no campo musical, sobretudo a partir do segundo quarto do século XX, desejou-se transpor a realidade desta teoria para o contexto das citações ou alusões estilísticas dentro de uma obra musical (Burkholder, 2001 *apud* Teixeira, 2020, p. 201). Os autores que têm se dedicado à questão da intertextualidade musical costumam

²¹ *Dialogismo*: Conceito emprestado, pela Análise do discurso, do Círculo de Bakhtin e que se refere às relações que todo enunciado mantém com os enunciados produzidos anteriormente, bem como com os enunciados futuros que poderão os destinatários produzirem (Charaudeau, 2012, p. 160).

²² *Polifonia*: Termo emprestado da música, que alude ao fato de que os textos veiculam, na maior parte dos casos, muitos pontos de vistas diferentes: o autor pode fazer falar várias vozes ao longo de seu texto. O termo Polifonia era bastante corrente nos anos 20. Bakhtin lhe atribuiu, em seu célebre livro sobre Dostoiévski (1929), um valor e um sentido totalmente novos. Nesse livro, Bakhtin estuda as relações recíprocas entre o autor e o herói na obra de Dostoiévski, e resume sua descrição na noção de polifonia (Charaudeau, 2012, p. 384).

indicar algumas categorias de classificação para os diferentes níveis de semelhança entre obras ou estilos musicais diversos. Não há, entretanto, uma uniformidade quanto à nomenclatura empregada e fica-se muitas vezes restrito a uma replicação de termos oriundos da teoria literária, mas sem a devida adequação ao campo específico da análise musical.

Na perspectiva intertextual, a estrutura de uma obra musical nasce do diálogo entre aquilo que o compositor estabelece como modelo, incluindo materiais melódicos, harmônicos, rítmicos, motivicos, tímbricos e texturais, e o que ele insere por conta própria, pois o processo criativo está “associado ao estudo histórico – para criar, necessariamente se estuda a obra dos antepassados – inevitavelmente o compositor introduz em suas criações elementos musicais dos precursores” (Barbosa; Barrenechea, 2003, p. 39).

Nessa direção, sabe-se que o gesto intertextual não gera produtos totalmente inéditos, uma vez que todo texto é constituído por uma série de experiências, saberes e ideias advindos de muitas vozes e contextos. É certo que as escolhas pré-composicionais podem ser alteradas ao longo do processo criativo, tendo em vista os impasses técnicos que possam surgir, embora se saiba que é no planejamento onde, de fato, a obra é concebida. Essa realidade, no contexto da música vocal, é ainda mais evidente quando se constata a relação com os diversos textos que constroem a teia narrativa de uma determinada obra.

Muitas vezes, o vocábulo intertextualidade é usado como sinônimo de referencialidade. A esse respeito, Gauldin (1999) esclarece que

O uso de associação referencial originária de extra ou fontes intra-musicais é um tema recorrente na história da música ocidental. A maneira como ocorre em peças individuais é variada e engenhosa. Em alguns casos, essas referências são relativamente conspícuas e óbvias, enquanto em outros casos elas são artisticamente disfarçadas dentro do tecido musical, revelando sua presença apenas através do escrutínio analítico²³ (Gauldin, 1999, p. 32, tradução nossa).

²³ No original em inglês: *The use of referential association originating from extra- or intra-musical sources is a recurring theme in the history of Western music. The manner of its occurrence in individual pieces is both varied and ingenious. In some cases, such references are relatively conspicuous and obvious, while in other instances they are artfully disguised within the musical fabric, revealing their presence only through analytical scrutiny.*

A referencialidade passa a ser uma das ferramentas da intertextualidade, que, aplicada à composição de uma obra, pode ser incluída em diversos pontos, assegurando, assim, que “as referências intertextuais numa composição podem ocorrer em diversos níveis: na estrutura melódica da obra; na sua textura; na sua disposição formal; na organização tímbrica; na disposição rítmica; em vários dos níveis assinalados, simultaneamente” (Kaplan, 2006, p. 19).

Dessa forma, pode-se inferir que existem diversos graus e tipos de intertextualidade. É importante acrescentar que o recurso intertextual não aponta apenas para as possibilidades composicionais, mas também analíticas. Sobre esse aspecto, Kaplan (2006) comenta que

Fora da intertextualidade, a obra musical é simplesmente incompreensível. Só podemos apreender os seus sentidos e estrutura se a relacionarmos com seus arquétipos. Estes não são outra coisa senão abstrações de longas séries de textos anteriores de que constituem, por assim dizer, a constante. Em face desses arquétipos, toda obra entra sempre numa relação de imitação, transformação ou transgressão. Mesmo quando, aparentemente, não apresenta nenhum traço em comum com os gêneros conhecidos, longe de negar a sua permeabilidade ao contexto cultural onde surge, o revela, justamente por essa negação. Como já foi dito, fora de um sistema, toda e qualquer obra é impossível de ser compreendida. O que caracteriza todo e qualquer trabalho intertextual, a própria essência da intertextualidade, por assim dizer, é a ação de assimilação e transformação que realiza. O “olhar” intertextual é uma visão crítica e, ao mesmo tempo, repetitiva (Kaplan, 2006, p. 19).

Concordamos com o autor, pois, fora de uma contextualização prévia e da adoção de um sistema que consiga trazer parâmetros à análise, toda obra fica solta e sem possibilidade de interpretação consistente. Sua semântica é comprometida e, por fim, sua função enquanto expressão artística, pois a “intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de assimilação e transformação, ou melhor, de remodelação, de um ou vários textos operados por um texto centralizador que detém o comando do sentido” (Kaplan, 2006, p. 19).

Por outro lado, há também um diálogo que a obra musical pode estabelecer não necessariamente com outra obra musical, e mesmo assim conter traços intertextuais. A utilização de um texto escrito, dentro da realidade vocal, pode ser apresentada como uma das formas de exercício do recurso linguístico por parte do compositor-artista. Os níveis de profundidade dos discursos podem ser construídos mediante as pontes entre os sentidos

dos textos e isso ser a linha narrativa de determinada obra, traçando assim caminhos de aproximação ou afastamento das obras que foram pontos de partida.

Fiorin (2006) comenta que

Um objeto qualquer do mundo interior ou exterior mostra-se sempre perpassado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações dos outros; dá-se a conhecer para nós desacreditado, contestado, avaliado, exaltado, categorizado, iluminado pelo discurso alheio. Não há nenhum objeto que não apareça cercado, envolto, embebido em discursos. Por isso, todo discurso que fale de qualquer objeto não está voltado para a realidade em si, mas para os discursos que a circundam. Por conseguinte, toda palavra dialoga com outras palavras, constitui-se a partir de outras palavras, está rodeada de outras palavras (Fiorin, 2006, p. 19).

Desta forma, o objeto nunca está isolado em determinado plano que não possa ser comparado ao outro elemento ou até mesmo que possa ser usado como base para ponderações críticas sobre sua natureza. A maneira pela qual esse objeto é abordado, avaliado e observado já contém, em si, elementos dessa leitura, de modo que

Não há neutralidade no jogo das vozes. Ao contrário, ele tem uma dimensão política, uma vez que as vozes não circulam fora do exercício do poder: não se diz o que se quer, quando se quer, como se quer. Não se trata apenas da atuação do campo tradicional da política, ou seja, a esfera do Estado; estão em causa todas as relações de poder, desde as do dia-a-dia até aquelas do exercício do poder do Estado. Não podemos dirigir-nos, com determinadas fórmulas empregadas na intimidade, a uma autoridade, a uma pessoa mais velha, a alguém a quem não conhecemos. Certos assuntos são tabus: alguns se admitem numa grande intimidade; outros não são tolerados em hipótese alguma, são até capitulados no Código Penal (Fiorin, 2009, p. 153).

Logo, a maneira como um(a) autor(a) escreve, conta ou reconta uma narrativa, bem como a forma como ele/ela dialoga com um outro texto, reflete certo grau de aceitação/rejeição com relação àquela fonte primária. Essa aproximação/afastamento se acentua quando há carnavalização, sátira ou paródia. No caso de José Alberto Kaplan, observamos que esses recursos estão presentes em suas obras vocais e instrumentais, como podemos observar, por exemplo, no título de algumas peças.²⁴

²⁴ *Duas canções irreverentes* (1978), para canto e piano; *Três sátiras para piano* (1979): 1. *Schosta – Polka – Kovich*, 2. *Val – Stravinsky – sa da Esquina* e 3. *Mar – Pro – cha – Kovieff*; *Divertimento* (1982), para violino e piano: 1. *Parece polca*, 2. *Talvez valsa* e 3. *Será que é marcha?*; *Duas canções natalinas* (1984), para canto e piano: 1. *O triste mais triste (ou) Cada um por si e Deus por todos* e 2. *Noite infeliz (ou) Que será deste País?*; e *Abertura Quase Acadêmica* (1988 e 1995), versões para quinteto de metais e para orquestra de cordas e trompete, respectivamente (Kaplan, 1999, p. 291-300).

Conforme constatamos, o compositor se utiliza, em muitos casos, do duplo sentido para provocar o riso. Essa sagacidade e esse humor ácido que suscita a reflexão do leitor-intérprete-ouvinte tem como inspiração o trabalho de Bertolt Brecht (1898 1956), que, além de ser um dos escritores basilares do século XX, também

Desencadeou uma revolução na dramaturgia quando, alterando a função e o sentido social do teatro, o utilizou como arma de conscientização, sem fazê-lo perder, no entanto, sua qualidade específica de divertimento, que deve propiciar momentos de mediação e crítica. Sua ética e estética se tornaram paradigmas do meu trabalho [dele, Kaplan, grifo nosso] como compositor nos dez anos que se seguiam (Kaplan, 1999, p. 176).

Nesse sentido, a inserção de elementos cômicos pode ter sido pensada como um elemento provocativo, um chamamento à reflexão para que sua arte-música não fosse apenas entretenimento-diversão, mas também um produto engajado com as questões mais amplas, pois, conforme observa Bakhtin (1988),

Um objeto não pode ser cômico numa imagem distante; é imprescindível aproximá-lo, para que se torne cômico; todo cômico é próximo; toda obra cômica trabalha na zona da máxima aproximação. O riso tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona de contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados, revirá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar dele, estendê-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo, examiná-lo e experimentá-lo à vontade. O riso destrói o temor e a veneração para com o objeto e com o mundo, coloca-o em contato familiar e, com isto, prepara-o para uma investigação absolutamente livre (Bakhtin, 1988, p. 413-414).

O riso, portanto, está associado a ideia de carnavalização que, para Bakhtin, refere-se a um tipo de expressão cultural que compartilha características com o carnaval, um evento festivo e popular, marcado pela inversão de normas sociais, pela irreverência, pela liberdade e pela paródia. Na carnavalização literária, encontramos elementos como a fusão de diferentes linguagens, a quebra de hierarquias, a exaltação do corpo e do grotesco, a multiplicidade de vozes e perspectivas, além de um espírito de liberdade e renovação, porque o processo de carnavalização

ocupa-se do presente e não do passado mítico; não se apoia na tradição, mas critica-a e opta pela experiência e pela livre invenção; constrói uma pluralidade intencional de estilos e vozes (mistura o sublime e o vulgar; usa gêneros intercalares, como cartas, manuscritos encontrados, paródias de gêneros elevados, citações caricaturadas, etc.). Nela, a palavra não representa; é representada e, por isso, é sempre bivocal. Mesclam-se dialetos, jargões, vozes, estilos (Fiorin, 2006, p. 75).

No contexto literário, a carnavalização manifesta-se por meio de personagens grotescos, situações absurdas, linguagem coloquial e uma abordagem irreverente em relação às normas sociais e culturais estabelecidas. Em outros termos, “tem uma força regeneradora, pois permite vislumbrar que um outro mundo é possível, um universo onde reinam a abundância, a liberdade, a igualdade. É a esfera da liberdade utópica, em que uma cosmovisão alternativa se mostra” (Fiorin, 2006, p. 77). Essa técnica permite, então, que se instaure, no processo inventivo, uma subversão das estruturas tradicionais e uma celebração da diversidade e da energia criativa presente nas tradições populares.

Em termos gerais, não existe, portanto, carnavalização sem sátira, um recurso que potencializa o humor, a ironia, o sarcasmo ou a zombaria para criticar ou ridicularizar vícios, comportamentos tolos, instituições sociais e/ou políticas. O riso explícito provocado pela sátira é a revelação da intenção crítica subjacente aos textos e discursos, pois o pensamento carnavalesco busca “desmistificar ideias estanques e acabadas”, questionando aquilo que se mostra “intelectualmente hermético e distanciado do espírito cômico popular” (Guimarães, 2011, p. 37).

A paródia também é comumente usada nos processos de carnavalização, como técnica de imitação que evidencia particularidades do objeto, obra, autor que se tem como modelo. Diferentemente da cópia literal, a paródia envolve uma transformação ou subversão criativa do material original, muitas vezes para fins humorísticos ou críticos. É importante ressaltar, todavia, que, “embora seja verdade que toda expressão carnavalizada é certamente uma paródia, nem toda paródia é, necessariamente, expressão carnavalizada” (Guimarães, 2011, p. 52).

Assim, a sátira e a paródia devem ser compreendidas não apenas como técnicas que provocam o riso, mas, sobretudo, como ferramentas de construção da consciência social, pois toda posição irônica está sempre embebida de múltiplos sentidos. Logo, o riso é consequência da compreensão dos subtextos e das relações sociopolíticas que o circunscrevem.

A análise músico-textual é, portanto, um parâmetro relevante para a construção da compreensão de uma obra e, mais particularmente, da produção de José Alberto Kaplan, como podemos observar em diversas obras e, mais particularmente, em *Trilogia*, escrita para coro misto com base nos textos *Rei Encantado* (1980), de Ferreira Gullar, *Salmo 5* (1981), de Ernesto Cardenal, e *(Em)cantando salmo* (1982), de W. J. Solha.

CONCLUSÕES

A reflexão desenvolvida ao longo deste artigo permitiu ampliar o entendimento da análise musical como um campo que ultrapassa os limites da descrição formal, aproximando-se de um espaço de diálogo entre texto, contexto e performance. Ao considerar a música como uma experiência de construção de sentidos, destacou-se que sua significação não se restringe à materialidade sonora, mas se expande em múltiplas direções: nas palavras que a acompanham, nas metáforas que a explicam, nos discursos que a cercam e nas interpretações que a atualizam em diferentes momentos históricos e sociais.

Nesse processo, a categoria do cronotopo, formulada por Bakhtin, revelou-se fundamental, pois possibilitou compreender como a articulação entre tempo e espaço se manifesta nas obras musicais, orientando tanto sua recepção estética quanto as escolhas interpretativas dos músicos. Essa perspectiva mostrou que cada obra, ao ser executada ou analisada, reinscreve-se em novos horizontes de sentido, instaurando relações entre passado e presente, tradição e inovação, erudito e popular.

Assim, a análise musical, quando compreendida em sua dimensão ampliada, torna-se um instrumento não apenas de decifração estrutural, mas de mediação cultural, histórica e poética. Ela conecta compositor, intérprete e público em um processo dinâmico e contínuo de ressignificação, no qual a obra é constantemente recriada, processo no qual nos tornamos narradores, para que a obra ganhe vida e possa ser aquilo que ela foi pensada para ser.

Consideramos essa discussão necessária para fundamentar nossos estudos, sobretudo no que diz respeito à música coral de José Alberto Kaplan, um artista cuja obra reflete, de modo geral, sua cosmovisão de mundo e, mais especificamente, a realidade que o cercava, visto que a criação artística é fundamentalmente dialógica. Assim, compreender a música como experiência viva de sentido implica assumir a análise como prática interpretativa e crítica, capaz de revelar a densidade cultural que permeia cada gesto musical. Mais do que responder a uma busca por objetividade absoluta, a análise aqui proposta valoriza a pluralidade de perspectivas e a dialogicidade própria da arte, oferecendo novos caminhos para pensar diferentes manifestações musicais. Desse modo, abre-se espaço para leituras mais sensíveis, decoloniais e inclusivas, que reconhecem a música como lugar de encontro entre sons, palavras e mundos possíveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agawu, K. (1996). Analyzing music under the new musicological regime. *Music Theory Online*, 2(4). https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Agawu-Analysing_music_under_new_musicological_regime.pdf
- Bakhtin, M. M. (1988). *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance* (A. F. Bernadin, Trad.). Hucitec.
- Barbosa, L. de P., & Barrenechea, L. (2003). A intertextualidade musical como fenómeno: Um estudo sobre a influência da música de Chopin nas 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone. *Em Pauta*, 16, 37–72.
- Bent, I. (1987). *Analysis*. MacMillan.
- Bent, I., & Pople, A. (2001). *Analysis*. In *Grove music online*. Oxford University Press. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041862>
- Cerqueira, F. (1993). *Musicalidade e poesia: Anseio e recusa de sentido*. FGM/Quarteto.
- Charaudeau, P., & Maingueneau, D. (2012). *Dicionário de análise do discurso*. Contexto.
- Dias, J. de A. R., et al. (2013). Planejamento composicional do primeiro movimento de *Primaveras*, para quinteto de metais: Revisitando o Sistema Cosmos. In *Anais do XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Natal.
- Fiorin, J. L. (2006). *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. Ática.
- Fiorin, J. L. (2009). Língua, discurso e política. *Alea*, 11(1), 148–165.
- Gauldin, R. (1999). Reference and association in the *Vier Lieder*, Op. 2, of Alban Berg. *Music Theory Spectrum*, 21(1), 32–42.
- Guimarães, A. F. (2011). *Carnavalização no espaço discursivo da música: Do renascimento ao romantismo* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais.
- Kaplan, J. A. (1999). *Caso me esqueça(m): Memórias musicais* (Vol. 1, 1935–1982). Secretaria da Educação e da Cultura.
- Kaplan, J. A. (2006). *Ars inveniendi*. *Revista Claves*, 1, 15–25.

- Kramer, L. (1989). Dangerous liaisons: The literary text in musical criticism. *19th-Century Music*, 13(2), 159–167.
- Lima, S. A. de. (2015). *Uma metodologia de interpretação musical*. Musa Editora.
- Nattiez, J.-J. (2005). A semiologia musical: Além do estruturalismo, depois do pós-modernismo. In *O combate entre Cronos e Orfeu* (pp. 17–66). Via Lettera.
- Nogueira, I. (1992). Análise composicional: O que, como e por quê. *ART* 20, 1, 5–14.
- Oliveira, S. R. de. (2002). *Literatura e música*. Perspectiva.
- Rink, J. (1999). Translating musical meaning: The nineteenth-century performer as narrator. In N. Cook & M. Everist (Eds.), *Rethinking music* (pp. 217–238). Oxford University Press.
- Sadie, S. (Ed.). (2001). *The New Grove dictionary of music and musicians* (2^a ed.). Macmillan.
- Silva, V. A. P. (2005). *A conductor's analysis of Amaral Vieira's Stabat Mater, Op. 240: An approach between music and rhetoric* (Tese de doutorado). Louisiana State University.
- Silva, V. A. P., Lima Jr., J. A. de S., & Teixeira, L. de M. (2018). José Alberto Kaplan e a arte engajada: Uma análise da Cantata pra Alagamar. In *Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Pós-Graduação em Música*. UFAM.
- Taffarello, T. M. (2004). *Mahle e Kaplan: Uma análise de duas peças para trompete na música de câmara* (Dissertação de mestrado). Universidade Estadual de Campinas.
- Teixeira, F. R. C. (2017). *O processo interpretativo na regência orquestral: Um estudo a partir da obra Appalachian Spring – Ballet for Martha (suite for 13 instruments) de Aaron Copland* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- Teixeira, P. F. de A. (2018). *Performance da obra coral de Osvaldo Lacerda: Rigor de escrita e o espaço do intérprete* (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-18092018-164248/>
- Teixeira, T. P. (2020). Intertextualidade musical na música religiosa de Alberto Nepomuceno. *Música Theorica*, 5(1), 196–241.



A FONTE INESGOTÁVEL DA ESCUTA: poder cognitivo-emocional da performance poética mediatizada

José Oliveira Pinto

| 82-106

A FONTE INESGOTÁVEL DA ESCUTA: PODER COGNITIVO-EMOCIONAL DA PERFORMANCE POÉTICA MEDIATIZADA

*The tireless stream of alterity: cognitive-emotional power of mediatized poetry
performance*

OLIVEIRA PINTO, José²⁵

Resumo

O presente estudo de caso recorre à netnografia para estudar os efeitos cognitivo-emocionais da performance poética mediatizada na audiência. Conhecer estes efeitos implica analisar o impacto que as emoções despoletadas durante a performance, associadas ao acontecimento da beleza ou catarse, têm na mente e no corpo do ouvinte. Para analisar os relatos dos quatro participantes, utilizei aportes da ciência cognitiva, nomeadamente da psicologia cognitiva, da neurobiologia e da neuroestética. E para contextualizar e compreender de uma forma etnográfica os relatos dos espetadores, analisei a relação entre ouvinte, poeta-intérprete e texto poético vocalizado, à luz dos conceitos propostos por Paul Zumthor, enquadrada nos aspetos definidores da performance, inter-relacionados entre si, tal como foram conceptualizados por Erika Fischer-Lichte. O esquema cognitivo é um fator-chave no processamento emocional e produz vieses cognitivos que favorecem uma interpretação da informação que é congruente com a estrutura de conhecimentos e as emoções do ouvinte.

Abstract

This case study employs netnography to study the cognitive and emotional effects of mediatized poetry performance on the audience. Understanding these effects involves analyzing the impact that emotions play during the performance, associated with the happening of beauty or catharsis, have on the listener's mind and body. In order to analyze the responses of the four participants, I drew on cognitive science theoretical contributions, specifically from cognitive psychology, neurobiology and neuroaesthetics. To contextualize and understand spectators' accounts ethnographically, I examined the relationship between listener, poet-performer and vocalized poetic text in light of concepts proposed by Paul Zumthor, framed within the defining and interrelated aspects of performance as conceptualized by Erika Fischer-Lichte. Cognitive schema is a key factor in emotional processing and produces cognitive biases that favor the interpretation of an information that is consistent with the listener's knowledge structure and emotions.

Palavras-chave: performance poética; mediatização; audiência; cognição; emoção.

Key-words: poetry performance; mediatization; audience; cognition; emotion.

Data de submissão: março de 2025 | **Data de publicação:** junho 2025.

²⁵ JOSÉ OLIVEIRA PINTO – TXON Poesia – Associação Cultural. CABO VERDE. Email: joseoliveirapinto88@gmail.com

INTRODUÇÃO

Kânda diansânsa, kânda isânsa.
A comunidade cuidou de mim; eu cuidarei da comunidade.
Sentença proverbial bantu-kongo apresentada por Bunseki Fu-Kiau
Tradução de Tiganá Santana (2019).

A hegemonia do capitalismo global está relacionada, em parte, com práticas neocoloniais, pois as elites dominantes enriquecem, muitas vezes, manipulando as elites poderosas dos países que acabam por colonizar, para benefício dos seus negócios. Mas, se a luta pelo controlo do território é parte da história humana, também é parte dessa história a luta pelo sentido histórico e social, como afirma Said (2021), acrescentando que a distribuição do poder e da falta de poder na sociedade influencia a construção da identidade, regulada por questões políticas como as leis da imigração, por exemplo. Escutar e dar a conhecer essoutras vozes – representando-se a si mesmas –, é um exercício de lucidez perante as narrativas ideológicas de identidade nacional e europeia, que sustentam o orgulho patriótico infundado e o nacionalismo xenófobo extremado, e são sustentadas por uma superioridade arrogante que se fragiliza ao primeiro confronto com o passado colonial, de imigração, de viagem e mistura de povos que geraram as identidades heterogêneas do ocidente, hoje (Said, 2021).

Quando se faz silêncio, abre-se um espaço de fala que o outro pode ocupar. É este silêncio que precede e anuncia a performance poética, seja lida ou interpretada, e é entre silêncios e falas que habitualmente decorre uma sessão de *spoken word*, cuja tradução é performance poética. Por questões também políticas, estas sessões são abertas a quem quer dizer e/ou ouvir as ondas sonoras dos poemas, seja em que língua for, compondo o recorte de uma comunidade humana unida pela boca e o canto. E canto é voz e voz é expressa pelo corpo e corpo edifica identidade: o poeta negro e o poeta branco ausenta-se para expressar o eterno poema imperfeito criado por uma identidade eternamente incompleta em busca da reverberação cintilante do olhar dos “outros”, a ressonância de uma pulsão tão secreta e tão vibrante que os pés deixam de aguentar o chão. O salto do fundo do abismo para a interseção das temporalidades. A vertigem da escuta, os braços que colhem antes de semear. Tocar corações sem as mãos. Abrir as artérias ao amor.

Esta é a experiência que presencio nas sessões de *spoken word* em Cabo Verde, das quais saio com a prova renovada e reforçada de que é possível construir comunidades de paz através da partilha de poemas. Scollon et al. (2012) referem que a comunicação intercultural está cheia de mal-entendidos – e estereótipos – e que não precisamos de compreender tudo sobre o outro para aceitar as suas práticas nem temos de dialogar para concordar e sim, para partilhar conhecimentos, enquanto aprendizes da humanidade. A coreografia das identidades naquelas sessões é um recorte deste hibridismo e heterogeneidade das culturas, interrelacionadas e interdependentes (Said, 2021) – do ocidente ao oriente, do sul ao norte –, que se encontram ali e se representam a si mesmas pela voz de cada poeta e poetisa que, por vezes, chora e a audiência aplaude, porque se está junto e, por isso, se está vivo. Foster (2021) problematiza, contudo, a obsessão da performance na ativação emocional do espetador, que relega para segundo plano a análise da “qualidade da subjetividade e da sociabilidade” consequentes desse *pathos*.

E qual será o impacto estético, cognitivo e social da performance poética mediatizada? Argumentando sobre a existência de uma necessidade social prévia à criação de artefactos tecnológicos, Auslander (2012) propõe que *live* é uma interação aceite pela audiência, que se envolve de forma consciente com o objeto. Mediante o exposto, o presente ensaio inspira-se na comunidade física de *spoken word* em Cabo Verde e, enquanto elemento dessa comunidade, pretendo explorar os efeitos cognitivo-emocionais da performance poética mediatizada nos ouvintes, com os objetivos específicos de compreender esses efeitos cognitivo-emocionais e estéticos na subjetividade dos ouvintes, através da análise dos seus discursos, refletir criticamente sobre o papel das comunidades de vozes poéticas plurais na descolonização cultural e na democratização do acesso à poesia escrita e/ou falada e, por fim, perceber as potencialidades e os riscos da criação e manutenção de comunidades virtuais de partilha oral de poemas.

Performance poética

O registo mais antigo da literatura humana escrita de que se tem conhecimento hoje são as composições poéticas da poetisa Enheduana (2285-2250 a.C.) na Mesopotâmia, há cerca de 4300 anos atrás. Essas composições seriam, provavelmente, para ser cantadas ao som de instrumentos musicais da época. Na Grécia antiga, Aristóteles (2007) reforça a existência da ligação secular da performance oral à poesia escrita, ao

notar que é na sequência dos improvisos orais ligados ao culto a Diônisos que “as pessoas, juntando ao nome do metro a palavra poeta”, passam a chamar poesia à arte com palavras em forma de prosa ou em verso, misturando diferentes metros ou usando apenas um. Para Andrews (2018), a poesia ocidental contemporânea, influenciada pelas novas tecnologias, é “presença intensa” que condensa a complexidade da experiência humana, sobretudo através do ritmo, sendo um género textual que comunica através da poética multimodal, isto é, de diferentes modos e meios, principalmente, da linguagem escrita e/ou falada.

Uma rápida pesquisa nas redes sociais evidencia que há, ao nível global, um crescimento exponencial de festivais literários, sessões de *spoken word* com *open mic* (micro aberto) e *slams* de poesia. Também é cada vez mais frequente assistir a performances de poetas, a título individual. Todos estes espaços ganharam, em poucos anos, enorme importância para o poeta conviver com os leitores e comunicar, através da fisicalidade da performance, a mensagem poética à audiência. É uma maneira de ser publicado e de os livros serem vendidos. A performance poética é multimodal e varia do improvisado (às vezes, improvisado ensaiado), influenciado pelo rap, à poesia sem música ou programada/interpretada com música – aproximando-se da canção –, até à leitura de poemas manuscritos ou impressos numa folha ou num livro publicado (Andrews, 2018).

Quais os aspetos a ter em conta na análise de uma performance de poesia? Usarei as ferramentas conceptuais da receção da performance propostas por Erika Fischer-Lichte (2019), adaptadas ao duplo papel do “poeta-intérprete”, salientando que, na maioria das vezes, o poeta interpreta os textos que escreve (Novak, 2012; Zumthor, 1990). É essencial contextualizar a comunicação oral poética ao nível sociocultural, político e filosófico, refletindo criticamente sobre os quatro aspetos que a definem, começando na (1) co-presença física entre poeta-intérprete e audiência, em que ambos criam e mantêm uma relação de cumplicidade, a qual, dada a (2) fugacidade da performance, dura apenas enquanto esta decorre, sendo nesse “aqui e agora” que a sua materialidade se manifesta, não só na energia – presença – do poeta, como também na espacialidade (espaços onde ocorre a performance), corporeidade (encarnação enquanto subjetividade expressa, p.ex., nos gestos) e sonoridade (voz) (Fischer-Lichte, 2019).

O (3) sentido emerge na audiência no seguimento da co-presença física e da intensidade com que os ouvintes experienciam o espaço-tempo da situação, num processo que, num dado momento, despoleta emoções nos espetadores e os faz sentir movidos para o (4) acontecimento ou “aparição do belo” ou catarse, na perspetiva aristotélica, o que

provoca a transformação da mente e do corpo do recetor da mensagem poética (Fischer-Lichte, 2019). O potencial transformador emerge da relação entre os quatro aspetos acima descritos, bem como do impacto do poeta na audiência e da audiência no poeta, durante a performance. Tal como propõem Foster (2021) e Frade (2022), parece-me vital analisar os efeitos estéticos, cognitivos e afetivos no espetador, de forma a potenciar as emoções, a experiência estética e a eficácia social da arte poética.

Impacto cognitivo-emocional no ouvinte

A audiência vai à performance poética ao vivo motivada pelo prazer estético que poderá fruir, participa ativamente em co-presença física com o poeta-intérprete e realiza a receção na sua plenitude, pois cada espetador transforma e recria para si a orquestração de significações que lhe está a ser transmitida, consoante o seu próprio esquema, isto é, sistema de crenças e conhecimentos sobre o mundo (Eysenck & Keane, 2004; Fischer-Lichte, 2019; Wassiliwizky et al., 2017). A noção de esquema clarifica a razão pela qual “o punctum de uma pessoa é o bocejo de outra” (Foster, 2021), por mais que a reação da audiência seja mimética relativamente ao poeta, pois esta imita os seus gestos e a voz com que diz o seu texto poético (Andrews, 2018; Zumthor, 1990).

Para compreender a sonoridade vocal do poeta, Zumthor (1990), investigador da oralidade poética do norte e do sul do mundo, observa que é impensável haver linguagem sem voz e que esta é interioridade exteriorizada, cujo som vai de interior para interior, conectando duas existências sem mediação. Na cosmogonia africana bantu, o fluxo da voz é inseparável do fluxo da água, do sangue e do sémen, expressando a ventania primordial, em termos das relações, separações e articulações entre as pessoas num grupo social. A comunicação vocal assegura que o discurso de uma comunidade e sociedade acerca de si mesmas é escutado, em prol da continuidade do seu equilíbrio e organização, e a poesia oral é um dos modos através do qual nos constituímos enquanto corpo social, garantindo que não paralisamos de medo (Zumthor, 1990). A sentença proverbial de tradição oral bantu que cito na introdução parece-me um claro exemplo disso.

Um fator-chave para o sucesso da comunicação baseia-se, segundo a psicologia cognitiva, no princípio cooperativo, segundo o qual os oradores deverão ter em conta o que têm em comum com os seus ouvintes, em termos culturais e pessoais, e adaptar o seu discurso em consonância (Eysenck & Keane, 2004). Esta é das principais motivações do

poeta-intérprete: incitar o ouvinte a identificar-se com as suas palavras, experienciadas em comum por ambos. E, tendo em conta que a linguagem falada é mais informal do que a escrita, a relação entre intérprete e audiência torna-se, por vezes, aproximada a uma conversa quotidiana, na qual o poeta dirige o texto vocal quer a toda a gente quer a alguém em particular, recebendo respostas, o que acontece com muita frequência em certas culturas africanas, como em Cabo Verde (Zumthor, 1990).

As evidências neuroestéticas de Wassiliwizky et al. (2017) comprovam que há maior probabilidade da audiência sentir arrepios quando o emissor enfatiza trechos que comuniquem direta e pessoalmente (emocional) e abordem a cognição social, isto é, que façam referência a pessoas amadas presentes ou ausentes e/ou a entidades personificadas, p.ex. a mãe natureza, cujo efeito parece ser mais evidente nos aspetos formais e linguísticos que nomeio de seguida: uso de marcas de discurso direto e de pronomes na segunda pessoa, tais como “tu”, “vós”, “teus” e/ou “vossos”. Em cada verso, escrito a partir do suor do peso invisível do que estava calado, não há cálculo cuidadoso destas características e sim, o espectro dum abraço primordial ao humano que acaba de nascer e dum grito inaugural do poema em voz altíssima, reabrindo os olhos para milhões de futuros e mundos.

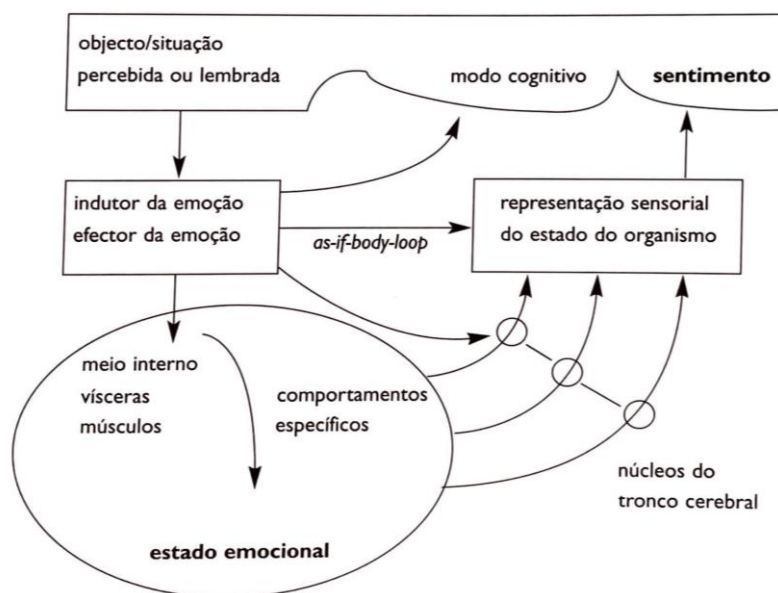
Ao nível da produção cognitiva do discurso, Eysenck e Keane (2004) corroboram que o uso de pistas prosódicas – acentuação tónica e das palavras, tons e pronúncia – provoca um efeito ativador intenso e que os oradores as devem usar mais do que habitualmente o fazem, acrescentando que oradores com mais prática conseguem antecipar os erros e contorná-los melhor, graças a um planeamento mais eficaz do discurso. Contudo, nas performances poéticas de improviso, por norma apresentadas por rappers, não há planeamento prévio do que será dito e, embora haja quebras pontuais no ritmo da voz, devido à falta de palavras, são impercetíveis. Porquê? Não por causa do planeamento prévio, mas, a meu ver, graças à criatividade, manifestada na capacidade de encontrar ligações novas entre palavras de forma rápida, a partir desse lapso e, às vezes, a partir de uma palavra aparentemente errada e que leva à mudança de fluxo na voz, rumo a novos territórios de sentido.

O ouvinte, se não concebe julgamentos, focaliza a atenção para um lugar fora da linguagem e do corpo, no ínfimo intervalo de tempo em que acontece a escuta e potencialmente a identificação e partilha empática com o poeta (Frade, 2022; Zumthor, 1990). Eysenck e Keane (2004) salientam a importância da leitura labial na percepção do

texto dito e sugerem que a própria percepção é fortemente influenciada por fatores contextuais. Quem sabe se por isto – e para evitar distrações –, se costuma pedir silêncio antes da performance poética iniciar. Os próprios espetadores adotam esta prática, em linha com a interpretação de Andrews (2018), que diz que fazer silêncio é o enquadramento da performance poética. Quanto à dimensão estética, Wassiliwizky et al. (2017) mostram que a poesia despoleta respostas afetivas intensas, no estudo em que 77% dos ouvintes sentiram arrepios, embora desconhecêssem os poemas e não tivessem forte ligação à linguagem poética.

Mas como é que a audiência toma consciência destas emoções despoletadas? O neurocientista Damásio (2012) mostra que qualquer emoção vivida tem um substrato corporal e um substrato cognitivo que se influenciam mutuamente, apontando para a inter-relação corpo-mente, na qual uma parte do processo não é acessível à consciência. Para conhecer uma emoção, continua o investigador, precisamos de (1) sentir um sentimento – transformar as alterações corporais e cerebrais em imagens (representações mentais) – e de (2) aplicar a consciência a todos estes fenómenos, isto é, ter consciência de nós próprios, no processo que se pode ver na Figura 1 (Damásio, 2012).

Figura 1 - Efeitos das emoções no corpo e na mente



Fonte: Nava, 2003.

O processamento cognitivo de uma emoção interage reciprocamente com a personalidade e o humor afetivo, num processo que começa com a ativação do esquema, produzindo vieses cognitivos que favorecem uma interpretação da informação que é congruente com a estrutura de conhecimentos ou as emoções do ouvinte (Eysenck & Keane, 2004). Ao nível neuroestético, Wassiliwizky et al. (2017) descobriram que emoções negativas, como a depressão, estão presentes quando os ouvintes sentem arrepios, o que parece paradoxal, mas revela a relação íntima entre as audiências e as histórias trágicas, desde Aristóteles. Porque é que há performances inesquecíveis? Uma aprendizagem cognitiva é melhor memorizada quando o ou a aprendiz percebe que o seu estado de humor foi alterado pela experiência que fez aprender e o humor tem maior impacto na memorização de estímulos internos, tais como a experiência estética, do que externos (Eysenck & Keane, 2004). Uma performance é inesquecível, porque despoleta dolorosamente uma catarse, que nos faz aprender algo novo e transforma o nosso mundo interior. A análise da performance poética não se cinge à relação entre o poeta-intérprete e a audiência. Implica a compreensão do texto poético enquanto elemento com igual relevância no jogo relacional que mantém com os outros dois elementos (Zumthor, 1990). Eysenck e Keane (2004) demonstram que a compreensão da linguagem está consideravelmente dependente da capacidade da memória de trabalho, que é diferente de pessoa para pessoa, para processar maior ou menor quantidade de palavras e, ao nível da frase, o seu processamento está associado à compreensão sintática e à atribuição de sentido por parte do ouvinte, sendo que ele também constrói um significado coerente do discurso que escuta, interpretando a informação recebida com base nos seus objetivos individuais, mediante os quais explica as ações e os acontecimentos ocorridos no texto. Por isso, a escolha do tema na feitura do poema é importante. Andrews (2018) atribui, inclusive, ao poeta ocidental contemporâneo uma intenção retórica (discursiva), uma motivação para “dizer alguma coisa” e expressar argumentos no seu contexto sócio-político. Ao nível da representação mental no espetador, o modelo de processamento de textos de Van Dijk e Kintsch propõe três níveis de representação, consistindo o primeiro na construção de uma representação superficial do texto – esquecida mais rapidamente; o segundo, na formação da representação proposicional que traduz o significado do texto – a base textual; e o terceiro, na construção de um modelo mental com base na representação proposicional – o modelo situacional, que demora mais tempo a ser esquecido e, por isso, detalharei abaixo (Eysenck & Keane, 2004).

Os processos de formação de modelos situacionais mostram que a audiência toma atenção, sobretudo, a cinco aspetos na evolução da situação: o protagonista, a temporalidade, a causalidade, a espacialidade e a intencionalidade (Eysenck & Keane, 2004). A resposta emocional intensa na mente do ouvinte de poesia, referem Wassiliwizky et al. (2017), está, também, relacionada com a posição das palavras ao longo do poema e notam que os arrepios acontecem com mais frequência nas últimas palavras de uma linha/verso, de uma estrofe individual e/ou de um poema inteiro. Espetadores assíduos de performances poéticas antecipam este despertar do corpo na cadência rítmica das palavras vocalizadas desde o começo, à espera que as últimas palavras tragam o som da bomba indizível, tal como o poeta joga com essa antecipação, que traz a bomba sempre a tempo.

Desde o surto pandémico, tem havido uma popularização de publicações nas redes sociais contendo poesia, de pendor sobretudo autobiográfico, cuja criação é multimodal, principalmente textual e performativa. Mas será que a performance mediatizada, isto é, mediada pelas novas tecnologias, provoca os mesmos efeitos estéticos e cognitivo-emocionais do que ao vivo? Zumthor (1990) é contundente em afirmar que os meios audiovisuais reconstituem a imagem de uma presença que deixa grande parte da interioridade do ouvinte intocada, substituindo a palavra audiência por interlocutor, uma vez que a relação participada da co-presença física que constituiria a comunidade, dá, antes, lugar a um intérprete e performance imaginados e, por conseguinte, a mediatização será mais adequada a experiências de escuta solitária.

Do ponto de vista histórico, Auslander (2012) observa que a relação entre a performance ao vivo e a *live* mediatizada leva várias décadas e refere que qualquer artefacto tecnológico sugere aos espetadores que o considerem enquanto *live*, sugestão que se concretiza na maneira como se apresenta, p.ex., permitindo responder e interagir em tempo real ou estar permanentemente conectado a outras pessoas. Para que a *live* aconteça, defende o autor, é preciso que a audiência aceite com seriedade os pressupostos que lhe são sugeridos e tome consciência do objeto, de modo a que ele se torne “ao vivo” para si ou, por outras palavras, *live* não é uma característica do objeto nem um efeito causado por algum aspeto do objeto, tal como o meio, capacidade de resposta em tempo real ou antropomorfismo: *live* é uma interação produzida pelo envolvimento do ouvinte com o objeto e a vontade daquele aceitar os pressupostos deste (Auslander, 2012).

A partir da obra performativa, Foster (2021) problematiza o papel da arte na atualidade e insta os artistas a marcar uma posição, com base numa constelação que congregue o registo estético, cognitivo e crítico da experiência. Ao invés de nos adaptarmos à fluidez “estranhamente estática” de imagens e redes de informação, o autor propõe que o esforço seja orientado para contrapor esta “confusão virtual” em dois sentidos complementares: (a) a exacerbação mimética crítica das particularidades e das contradições, através dessas imagens e redes de informação, de tal maneira que evoquem o caos das elites dominantes, como a violência do capitalismo global, tanto a insegurança política, como a precariedade económica da ordem neoliberal, e (b) a resistência formal (sempre que seja possível) defendendo a “arte de prática social” para abordar de forma heterogénea e produtiva as atuais condições sócio-políticas e concretizar o diálogo real na audiência (Foster, 2021).

ESTUDO DE CASO

A metodologia de pesquisa que utilizei no estudo de caso foi a netnografia, definida por Kozinets (2013) como uma variante da etnografia, que utiliza a mediação por computador para investigar e obter dados, de forma a chegar à compreensão e à representação etnográfica de um determinado fenómeno cultural na internet, cujas abordagens variam desde a criação de grupos públicos até às entrevistas via Skype. No meu caso, utilizei a aplicação Messenger para entrevistar dois participantes e o WhatsApp para entrevistar duas participantes. No total, entrevistei quatro participantes, três mulheres e um homem, que aceitaram visualizar os dois estímulos que lhes propus. Ambas as performances poéticas foram publicadas na *txon*, revista de poesia e poética, #000 (2020) e são respetivamente a leitura em português de “ainda sou muito nova para escrever este poema” de Calí Boreaz, através do link <https://videopress.com/v/VTKnwyPV>, e o improviso oral em crioulo intitulado “HISTÓRIAS D NHA AVÓ” de Rui César, através do link <https://videopress.com/v/8RdJ4wRI>.

Os estímulos foram duas performances de poemas em vídeo para se aproximar, ao máximo, de uma performance poética ao vivo, por isso o critério de seleção foi a qualidade de dicção e projeção de voz com que os poetas interpretam os seus textos, para que a experiência de escuta fosse intensa e liberta de ruídos e qualquer outra distração. Uma performance é falada em português e outra em crioulo de Cabo Verde, aproximando-

se daquela que é a experiência de uma sessão de *spoken word* que, recordo, é aberta a qualquer língua. Os dois poemas vocais eram desconhecidos para os participantes e sugeri a cada um e a cada uma que escutasse com phones. Depois de cada participante visualizar a performance, eu coloquei a seguinte pergunta: “Depois de ouvires, que pensamentos e emoções te ocorrem neste momento?”.

Em síntese e antes de prosseguir para a análise do estudo de caso, considero que conhecer os efeitos cognitivo-emocionais da performance poética mediatizada implica estudar o impacto que as emoções despoletadas durante a performance, associadas ao acontecimento da beleza, tiveram na mente e no corpo do ouvinte que, para responder à pergunta que lhe coloquei na entrevista, teve de tomar consciência de todos estes fenómenos, ou seja, tomar consciência de si próprio (Damásio, 2012). É igualmente importante contextualizar os efeitos, para os compreender de forma mais aprofundada, pelo que também irei analisar a co-presença entre ouvinte, poeta-intérprete e texto poético vocalizado (Zumthor, 1990), bem como os outros três aspetos definidores da performance, tal como foram conceptualizados por Fischer-Lichte (2019).

Receção de “ainda sou muito nova para escrever este poema” de Calí Boreaz

Calí Boreaz nasceu em Portugal, onde estudou direito, em Lisboa, em meio às noites de fado e flamenco. Viveu em Bucareste, na Roménia, onde estudou língua e literatura romenas e tradução literária. Atualmente, vive no Rio de Janeiro, Brasil, onde se entrega ao estudo e ao ofício do teatro. Na literatura, traduziu do romeno os romances *O regresso do hooligan* [ed. ASA, Portugal], de Norman Manea, e *Lisboa para sempre* [ed. Thesaurus, Brasil], de Mihai Zamfir. Lançou dois livros de poesia, *outono azul a sul* [ed. Urutau, Portugal & Brasil, 2018] e *tesseracto* [ed. Caos e Letras, Brasil, 2019], e o conto *islandeses*, que integra a coleção Identidade vol. II da Amazon Kindle [2019]. Os seus textos têm aparecido também em várias revistas literárias, bem como em exposições em Portugal e na Índia. Criou o programa online de poesia contemporânea *ainda somos muito novos para escrever estes poemas*, no qual poetas contemporâneos falantes de português partilham textos.

A performance poética “ainda sou muito nova para escrever este poema” é uma leitura em voz alta do poema com título homónimo, impresso no livro publicado *tesseracto*, da autoria de Calí Boreaz, que comunica a sua mensagem poética através da

imagem em movimento (vídeo) e programa a leitura com a música “Raquel” do guitarrista cabo-verdiano Bau. O modo de expressão pela imagem em movimento dá a sensação de se estar a assistir a um filme, o que faz com que se veja a imagem do corpo presente e não a presença do corpo (Zumthor, 1990). Por isso, não há co-presença, na conceptualização de Fischer-Lichte (2019), porque a fisicalidade passa a ter de ser imaginada pelo ouvinte, assim como não há relação em que poeta e audiência se influenciam mutuamente na imprevisibilidade do encontro humano e da constituição do corpo social, porque a comunicação é exclusivamente unilateral, emitida pela intérprete para o espetador.

Nem intérprete nem ouvinte se relacionam durante o “aqui e agora” da performance, porque esta foi previamente gravada, e só é possibilitado ao espetador dar o seu *feedback* após a visualização. A co-presença passa, assim, a dar lugar à interação (Auslander, 2012). Além disso, a fugacidade, conceito de Fischer-Lichte (2019) para a temporalidade limitada da performance física, que faz com que o ouvinte perceba que está a assistir a algo único e focalize a atenção nesse estímulo, é experienciada com menos intensidade, uma vez que pode ver o vídeo as vezes que se quiser. O facto de o estímulo ser sempre igual, de cada vez que se repete o vídeo, também retira intensidade à interação, o que contrasta com a performance ao vivo, que é irrepetível, pois os processos de produção e a subjetividade da intérprete são distintos em cada apresentação, ainda que o título se mantenha inalterável.

As experiências de migração e viagem que a poetisa tem vivenciado refletem-se no modo como comunica, que deixa entrever uma subjetividade encorporada com influências culturais heterogéneas (Said, 2021). Senão vejamos: sendo portuguesa, expressa-se em brasileiro e programa a leitura com a música “Raquel” do guitarrista cabo-verdiano Bau. Sinais de hibridismo cultural, criados durante a produção, segundo o princípio cooperativo (Eysenck & Keane, 2004), adaptando a comunicação oral poética para empatizar com as referências culturais e pessoais dos ouvintes cabo-verdianos e para facilitar a identificação com mensagem poética, pois é preciso ter em conta que a performance foi publicada na *txon*, revista de poesia e poética, sediada em Cabo Verde, para um público, na sua maioria, cabo-verdiano.

Se a presença do corpo dá lugar à imagem da presença, a energia da intérprete ganha e mantém intensidade na voz, cujo timbre é grave e o volume baixo, dando corporeidade à melancolia, juntamente com a cor preta e vermelha da roupa (Fischer-Lichte, 2019). A oposição permanente da dor com a leveza da música faz acontecer beleza e esperança,

em sintonia com a expressão facial cansada e sobrevivente da poetisa. Em momento algum a música entra em tensão com a voz, servindo, antes, de fundo e acompanhamento ao texto vocalizado, como paisagem sonora para um ritmo que, por vezes, abre silêncios, nas pausas, o que revela interação generosa da poetisa, ao ceder o lugar ao ouvinte – ainda que imaginado –, garantindo que este tem tempo para escutar e processar a informação, que habitualmente parece confusa nas performances de poemas (Andrews, 2018).

A cadência rítmica impiedosa e persistente da fala é reforçada pela gestualidade da poetisa, mais intensa nas palavras e nos versos que quer intensificar, sobretudo nas últimas palavras das estrofes e do poema (Wassiliwizky et al., 2017). Algumas características da prosódia parecem dar consistência ao fluxo da sonoridade, tais como a acentuação tónica e das palavras, bem como a pronúncia correta do texto, sem erros e lapsos de memória – por ser texto lido –, garantindo uma escuta prazerosa, que faz com a atenção se mantenha ativa durante a leitura inteira (Eysenck & Keane, 2004). Outro aspeto igualmente importante em “ainda sou muito nova para escrever este poema” são trechos que têm função interativa, dirigidos à primeira pessoa do plural – “nós” – e, num certo ponto, aos “vizinhos”, fazendo referência a uma comunidade imaginada (Wassiliwizky et al., 2017).

Por vezes, parece que o texto poético é dito quase em segredo a essa comunidade imaginada, o que, juntamente com o espaço performativo similar a uma casa, compõe uma performance poética intimista, embora possa ser potencialmente vista pelo mundo inteiro, uma vez que está publicada online (Fischer-Lichte, 2019). Dado que a linguagem da poesia difere daquela com a qual se constrói uma história – um enredo com definição clara de protagonista, temporalidade, causalidade, espacialidade e intencionalidade –, a comunicação oral do texto poético resulta, na maioria das vezes, na transmissão rápida e incisiva de uma mensagem ou argumento apenas, reforçados pela cadência e repetição rítmica, tremendamente eficazes (Andrews, 2018). Neste caso, o tema do poema é a constante dificuldade da vida diária e a permanente capacidade de não nos deixarmos abalar.

Para uma análise aprofundada da performance poética, deveremos ter em conta a historicidade do contexto sócio-político que se vivia, à data, no Brasil. As narrativas institucionais eram manipuladas por populistas de extrema-direita, cuja dureza se materializou após o surto da Covid-19, com a negligência da classe política perante a saúde pública, levando a que o impacto da calamidade mundial acabasse por tirar a vida

a milhões de brasileiros, por não terem recebido cuidados adequados. É de salientar que o Rio de Janeiro, onde vivia a poetisa, congregava uma percentagem forte de apoiantes das políticas populistas, que evidenciavam propensão para a agressão verbal e física, o que trazia elevada insegurança à vida pública ou, como referem bastantes brasileiros, nem o telemóvel convém mostrar quando se anda na rua. O tema do poema apela à esperança inabalável de uma vida melhor, empatizando com o contexto sócio-político dos brasileiros e dos cabo-verdianos: certas práticas sociais de ambas as culturas assemelham-se, dada a relação histórica entre os dois países. No ocidente também precisamos de esperança.

Qual foi a receção da performance poética de Calí Boreaz pela audiência? Em primeiro lugar, a sua receção depende, em exclusivo, da audiência, pois a poetisa não pode alterar nenhum aspeto do vídeo, já que este foi previamente gravado. Mesmo que o espetador assista novamente ao vídeo, a receção só poderá ser diferente da perspetiva das alterações na perceção do ouvinte, que poderá estar mais deprimido no dia em que revê o vídeo e, de acordo com o viés cognitivo, reforçar, nesse momento, uma interpretação negativa do poema, das dificuldades da vida quotidiana e senti-lo com emoções negativas exponenciadas, ficando, p.ex., triste ao ouvir o poema, quando sentiu esperança pela primeira vez que visualizou (Eysenck & Keane, 2004). Neste aspeto, a mediatização requer, de facto, a aceitação da audiência para com o objeto e, depois, possibilita à audiência ter um poder maior ao nível da receção, sem influência direta da relação que seria constituída fisicamente na co-presença com o emissor (Auslander, 2012).

Questionada sobre que pensamentos e sentimentos lhe ocorriam, a participante 1, falante de português, respondeu: *“Bem, senti muitas coisas... Saboreei as palavras como se as mastigasse na minha boca, senti a maciez na dureza da contradição, a fluidez, que passa pelo buraco da agulha tocando suavemente as bordas da esfera, numa dança em que o fim, vem antes do começo, e o tempo é tão rápido, que pára na Luz de cada olhar 😊”*. A complexidade da informação transmitida e recebida pela poesia vocalizada parece estar patente quando refere “senti muitas coisas...”, mas comprova, também, que a tomada de consciência dos efeitos não é imediata, embora se vá tornando mais clara ao longo do discurso (Eysenck & Keane, 2004; Zumthor, 1990). Explica, de seguida, o processo mimético, no qual refere que saboreou as palavras que ouviu “como se” as mastigasse na sua boca (Andrews, 2018; Zumthor, 1990).

A “maciez” da música e a “dureza” das palavras faladas possivelmente geraram a “contradição” que menciona, o que provavelmente despoletou a experiência estética, tendo em conta que esta acontece no momento em que a oposição arte/realidade se acentua (Fischer-Lichte, 2019). A “fluidez, que passa pelo buraco da agulha” sugere o fluxo da voz da poetisa-intérprete, que a participante sentiu conectar-se à sua interioridade, “numa dança” que mostra a interação entre intérprete e espetadora (Zumthor, 1990). A temporalidade subvertida, possível apenas na linguagem poética, teve impacto na mente desta ouvinte, que afirma que “o fim, vem antes do começo” e, juntamente com a referência ao ritmo em “o tempo é tão rápido, que pára na Luz de cada olhar”, esta espetadora sugere ter aproveitado as pausas na leitura para apreciar o olhar penetrante da intérprete e para processar as palavras da mensagem poética (Andrews, 2018). O emoji final sugere emoção positiva.

A participante 2, falante de português e crioulo de Cabo Verde, refere que: *“Me ocorreu uma sensação de calma e paz, de relaxamento, ao mesmo tempo que mantive a minha mente ativa, pois o poema me trouxe reflexões, como a de que até as coisas feias tem a sua boniteza se souber-mos observa-las bem, algo que eu já pensava mas que ouvindo o poema me ficou mais claro. Sinti bem estar, é belo.”* Tal como a participante 1, esta ouvinte sentiu emoções tranquilas, ao mesmo tempo que afirma que “mantive a minha mente ativa”, o que sugere que a sua atenção, uma característica da cognição, foi ativada e mantida ao longo da performance pelo poema vocalizado.

Representou mentalmente o texto poético falado ao nível proposicional, identificando-se com a mensagem de que “até as coisas feias tem a sua boniteza se soubermos observa-las bem”, ideia que, no caso desta espetadora, parece ter sido reforçada, visto que diz que “me ficou mais claro” (Eysenck & Keane, 2004). Tendo em conta que afirma que sentiu bem-estar e que foi um momento “belo”, talvez esta aprendizagem se possa sedimentar melhor na memória a longo prazo, tendo em conta que uma aprendizagem cognitiva, é melhor memorizada, se a aprendiz percebe que o seu estado de humor foi alterado pelo próprio material a aprender, assim como o humor tem maior impacto na memorização de estímulos internos, tais como a experiência estética, do que externos (Eysenck & Keane, 2004).

Já o participante 3, falante de português e crioulo de Cabo Verde, respondeu que: *“Ta ocorrem ideia de finitude ^[SEP]de vida k ka nada fácil no sentido de nos pequenês perante el^[SEP] mas tb, m ta entrevê que no tem capacidade pa atingi objetivos^[SEP] É difícil, pelo menos pa mim, refleti sobre poesia, por ser um linguagem com todos os sentidos possíveis”*. Com um discurso aparentemente racional, a resposta deste participante salienta o tema do texto poético vocal, sugerindo, em particular, um rápido processamento textual, representado mentalmente ao nível proposicional e que traduzirei livremente: *“Ocorre-me a ideia da finitude da vida e que não é nada fácil no sentido da nossa pequenez perante ela, mas também entrevejo que nós temos capacidade para atingir objetivos”* (Eysenck & Keane, 2004).

Apesar de não mencionar as emoções sentidas, o facto de ter compreendido a mensagem poética com clareza, indicia que pode ter sentido emoções e que não as quer abordar de forma explícita no seu discurso, tendo em conta que, sendo um homem de meia-idade, pode ser difícil falar sobre emoções, relacionado com falta de educação emocional do homem nas gerações anteriores. Outra razão pode ser aquela que o próprio ouvinte aponta: *“É difícil, pelo menos para mim, refletir sobre poesia, por ser uma linguagem com todos os sentidos possíveis”*, o que poderá estar relacionado com a complexidade da linguagem poética, como refere Andrews (2018), e, por outro, pela própria forma como o sistema de ensino tem perpetuado o conhecimento rígido sobre as regras formais da poesia canónica, o que dificulta, muitas vezes, o exercício de interpretar um poema de acordo com uma leitura subjetiva, livre (Wassiliwizky et al., 2017).

A participante 4, falante de português e crioulo de Cabo Verde, afirmou: *“Poema lindo. Meio que viajei no poema. Foi muito emocionante, me lembrei de quando era adolescente. Tinha medo de escrever por achar que não tinha idade.”*. Esta ouvinte expressa prazer estético não só quando refere que o poema é “lindo”, como também a seguir, quando diz que “viajei no poema”, o que é um sinal de se sentiu “movida” ao nível das emoções (Fischer-Lichte, 2019; Zumthor, 1990). A performance poética ativou uma memória da adolescência da espetadora, que a própria conta, o que significa que se identificou com a comunicação oral da poetisa-intérprete, embora não faça referência nem à resolução desse medo nem a uma aprendizagem cognitiva que possa ter retirado da experiência.

Receção de “HISTÓRIAS D NHA AVÓ” de Rui César

Rui César é rapper, membro do grupo de hip hop cabo-verdiano B.T.M.. Nasceu em Cabo Verde, em 1996, na cidade de Mindelo, na ilha de São Vicente. Conta com diversos trabalhos musicais nas ruas, entre os quais um EP, dois videoclips, um single e mais de dez participações em trabalhos de outros artistas. Lançou o seu EP a solo em 2020. Para além do rap, Rui César é slammer e apresentador do Spoken Word Mindelo. Faz parte do projeto “Rap Educação” e do grupo de freestylers, constituído por MC’s que se reúnem todos os domingos para praticar a arte do improviso, habitualmente na Praça Amílcar Cabral, a praça central de Mindelo. Finalista do Cabo Verde Poetry Slam 2020. A performance poética “HISTÓRIAS D NHA AVÓ” é um slam improvisado em crioulo de Cabo Verde, fortemente influenciado pelo rap, no qual o poeta-intérprete comunica a mensagem poética através da imagem em movimento (vídeo).

Reforço que a possibilidade de ser criada a co-presença entre poeta e audiência em frente ao computador ou smartphone não existe, enquanto experiência partilhada de emoções, pensamentos e encontro de corpos dialogantes em relação imprevisível. Sem imprevisibilidade, onde fica o espanto? Parece-me que a interação online tem poder de provocar certa intensidade na escuta e visualização do poema vocalizado, produzir prazer estético e transformar a mente e o corpo do ouvinte. Porém, é uma experiência solitária, cujo diálogo e sociabilidade ficam aquém, comparando com as sessões de *spoken word* ao vivo que, em certos momentos, se tornam políticas da vida, debatidas e comentadas pelo grupo, a partir de determinados poemas que problematizam realidades relevantes para a audiência (Wassiliwizky et al., 2017; Zumthor, 1990). O resultado é a concretização da consciencialização sócio-política, aberta a milhões de futuros possíveis, pela força da vontade coletiva de encontrar novas ideias e novas soluções (Foster, 2021). E é pela potencial transformação que se anseia a próxima sessão presencial de poesia falada.

As características de interação retiram parte da intensidade à performance, uma vez que a presença se torna imagem do corpo presente e não o corpo, com o erotismo inerente à fisicalidade (Zumthor, 1990). A capacidade de rever o vídeo quantas vezes se quiser, faz com que a magia da fugacidade da performance física desvaneça e dê lugar a uma escuta que se pode tornar mais descomprometida, até porque, se o ouvinte quiser, pode clicar para pausar o vídeo e fazer outras coisas e voltar ao vídeo quando lhe apetecer.

Relativamente à materialidade de “HISTÓRIAS D NHA AVÓ”, saliento o fundo branco do espaço performativo, que parece uma casa, transmitindo cumplicidade, ao mesmo tempo que focaliza o olhar do espetador apenas no poeta-intérprete (Fischer-Lichte, 2019). Sem distrações, a expressividade da voz revela-se, reforçada pela gestualidade confrontativa, adaptada do rap, que mantém a interioridade ligada do início ao fim do poema vocal. A expressividade é exponenciada pela roupa casual e a informalidade da linguagem falada que, ao contrário da linguagem escrita, tem função mais comunicativa, incitando o interlocutor a interagir: quer no início, quer no fim da performance, o poeta-intérprete cumprimenta e despede-se, respetivamente, do ouvinte (Eysenck & Keane, 2004).

O volume alto da voz e a cadência rítmica com poucas pausas confere uma velocidade incisiva que reforça a atenção do ouvinte. A voz, juntamente com a gestualidade, ambas libertas, provocam exacerbação mimética (Foster, 2021), ao contrário da leitura na performance anterior, que, neste aspeto, é menos expressiva, na medida em que a leitura é programada e os gestos estão “presos ao livro”. O fluxo sonoro improvisado quebra num momento em que o intérprete se atrapalha com as palavras, sem que a intensidade se perca, pois a prática de improviso – que implica treino da criatividade para encontrar soluções rapidamente –, permite-lhe dar um novo rumo semântico à improvisação oral, conduzindo de imediato o ouvinte a um novo território de sentido (Eysenck & Keane, 2004). A repetição de versos tem um papel fundamental para reforçar a mensagem poética e para dar tempo para que o improvisador encontre novas ligações semânticas entre o verso que diz e o que dirá a seguir (Andrews, 2018).

Ao fazer referência à memória nacional dos cabo-verdianos, a comunicação oral poética põe em prática o princípio cooperativo e aborda diretamente a cognição social, nomeadamente, a identidade coletiva, cuja empatia é facilitada por pistas prosódicas eficazes e marcas discursivas que comunicam diretamente para o contexto familiar, pessoal e emocional do espetador, quer fale crioulo, quer fale português, uma vez que Portugal, Angola, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau são países mencionados (Eysenck & Keane, 2004; Frade, 2022; Wassiliwizky et al., 2017). O tema do texto poético vocal é o valor da liberdade ao longo da história do país desde a independência e apela a todos os cabo-verdianos, não esquecendo que o tema do hino nacional de Cabo Verde é a liberdade. No contexto cabo-verdiano contemporâneo, marcado por políticas neoliberais que têm cedido soberania para investimentos estrangeiros e aumentaram o fosso entre

ricos e pobres, visível após o surto da Covid-19 – já tendo sido noticiadas ligações deste governo a populistas brasileiros e portugueses –, o poema vocal recorda o que implicou conquistar a liberdade e provoca reflexão séria sobre se as práticas sociais de hoje a reificam.

A corporeidade avassaladora do poeta-intérprete foi sentida, por mimese, com emoções positivas nos ouvintes, como se percebe pelas seguintes afirmações de três participantes: “Bom demais! 😊”, “Rui é bom mesmo” e “Poema mais expressivo” (Andrews, 2018; Zumthor, 1990). Em particular, a participante 1 refere que: *“Compreendi sem entender, que as palavras carregam muito mais que significados. Energia pura carregada de suor, dor, emoção, que passa pelos poros. Chegando ao amago, cerne, cercado de anéis em espiral que tecem fractais de Vida. O sorriso na vala de gerações que constroem o tecido do humano em permanente revolução! 🙏 Bom demais! 😊”*. Tendo em conta que o poema é dito em crioulo e esta participante não fala crioulo e sim português, o impacto sentido por esta espetadora foi provocado praticamente pela sonoridade do intérprete, percebida como “Energia pura carregada de suor, dor, emoção, que passa pelos poros”, através da voz que conecta e mantém a atenção e a interação (Auslander, 2012; Fischer-Lichte, 2019).

Perguntei à espetadora se podia ser um pouco mais objetiva e a resposta foi a seguinte: “[Enviou áudio] *Olá, José. Hmmm, não dá pra ser objetiva, porque... não sei, foi o que me veio ao ler aquilo, ao ler, ao, ao ouvir e sentir o vídeo... eu não, não compreendo totalmente o que ele diz, daí eu dizer que entendi sem compreender ou compreendi sem entender. Mas gostei imenso, gosto imenso. Sente-se tudo isso, não é? Sente-se toda essa, enfim, é o que as minhas palavras dizem. Não sei como dizer de outra forma... Fala de história, da história desse povo, não é? Desse povo que, que passou por muito em busca desse sorriso, em busca desse pão... Não consigo ser mais específica. Espero que assim sirva. O que é que eu posso dizer? Tanto um, tanto o primeiro poema como o segundo gosto imenso. Vejo um paralelismo entre os dois, porque os dois... não sei, transmitem-me uma energia muito similar em que é isso, tudo se mistura um pouco, toda essa espiral, esse, os fractais, no fundo é do, do mais pequeno ao maior no universo. Tudo é, num certo sentido, uma repetição mas que não é repetição, porque está em permanente expansão... Então, é muito difícil ser objetiva. Não sei bem o que é que procuras. [Enviou outro áudio] Na verdade, as palavras - e é uma coisa que eu acho já há muito tempo - nunca são suficientes para descrever tudo aquilo que passa num... num*

texto, numa, e muito mais ainda numa interpretação dum texto ou na ou neste último caso que eu percebo, pelo menos ele fala em improviso, não é? E passa tanta informação, que vai muito para além das palavras. E então, para mim, sai, saíram estas palavras, tanto no primeiro como no segundo texto. Sendo objetiva, acho que os dois são muito bons e jogam com, com a dualidade, com a experiência humana, com os opostos e com, no fundo, a beleza desse tecido todo, que é a vida.”.

Apesar da incompreensão do crioulo e de não ser cabo-verdiana, a participante representou mentalmente o texto poético vocalizado ao nível proposicional, compreendendo a referência ao sorriso das gerações humanas que lutam constantemente (Eysenck & Keane, 2004). Sugiro que a incompreensão da língua e o desconhecimento de uma cultura, fatores que levam muitas vezes aos mal-entendidos da comunicação intercultural (Scollon et al., 2012), não são fatores impeditivos do prazer estético, da *mouvance* emocional e da potencial transformação da mente e do corpo, que é evidenciada na menção à aprendizagem da mensagem poética, sentida com esperança (Zumthor, 1990). É de notar ainda que “tanto o primeiro poema como o segundo gosto imenso. Vejo um paralelismo entre os dois, porque os dois...não sei, transmitem-me uma energia muito similar”, o que reforça que a perceção e interpretação do texto dito depende mais de aspetos contextuais, tais como a sonoridade (voz), a cadência rítmica, as pistas prosódicas e a adaptação da comunicação ao que há de comum, em termos culturais e pessoais, entre poeta-intérprete e audiência, do que da compreensão detalhada do texto poético vocal.

A participante 2 referiu: *“Trás a sensação de acordar uma memória, talvez a memória coletiva que o tema trás, o poema captou a minha atenção, senti que em poucas palavras se conhece uma parte inteira da história de Cabo Verde, e por isso o poema é relevante, tras um certo alívio por não viver-mos mais esse tempo, ao mesmo tempo que trouxe o receio sobre o futuro do planeta. Senti-me ativa e focada, e ao mesmo tempo a sensação de estar a ver algo belo.”.* Por ser cabo-verdiana e falante de português e crioulo, compreendeu a dimensão histórica e cultural específica da mensagem poética, que lhe provocou “sensação de acordar uma memória, talvez a memória coletiva”, juntamente com o prazer estético por “ver algo belo” (Fischer-Lichte, 2019).

Afirma “que em poucas palavras se conhece uma parte inteira da história de Cabo Verde”, o que reforça o argumento do poeta-intérprete e faz com que o poema seja percebido como “relevante” para a ouvinte, ao nível identitário, que sentiu, inclusive,

“alívio” por não viver no passado (Wassiliwizky et al., 2017). Contudo, a reflexão à qual o poema vocal incita, provoca “receio sobre o futuro do planeta”, o que sugere a forte dimensão de consciencialização sócio-política do tema (Foster, 2021; Zumthor, 1990). A espetadora diz ainda que se sentiu “ativa e focada”, sugerindo, por um lado, envolvimento afetivo e, por outro, uma elevada atenção ao que estava a ser transmitido.

Os efeitos cognitivo-emocionais no participante 3 foram assim descritos pelo próprio: *“Rui é bom mesmo. El ta refleti sobre realidade de nos terra^[1]_{SEP}. Sobre liberdade, sobre choque de gerações.”*. Perguntei-lhe se podia explicar um pouco melhor e a resposta foi: *“Ele ataca o famigerado artigo 4º da nossa primeira constituição e mostra aos jovens a diferença entre o viver sob o signo dessa constituição e eles que vivem numa sociedade guiada por uma constituição que defende a liberdade. Por isso hoje podemos falar...”*. Sendo cabo-verdiano, o tema assume uma relevância notável, pela dimensão identitária, emocional, colocando em ação processos de representação mental de nível proposicional na participante 2, mas, em particular, neste ouvinte, cuja subjetividade demonstra e reflete a intenção discursiva do intérprete (Eysenck & Keane, 2004). Aliada ao prazer estético, a reflexão crítica que este espetador enceta após ouvir o poema vocal é evidência clara do potencial transformador desta performance poética (Fischer-Lichte, 2019).

A participante 4 também é cabo-verdiana e descreve o que sentiu com o poema vocal desta forma: *“Poema mais expressivo sobre os problemas do povo. Olha o poema me fez lembrar dos problemas do povo, as vezes andamos tão afundados no próprio ego e nos próprios problemas. Me fez ter a necessidade de refletir. Embora eu trabalho pro governo e se faz muito, mas há que entregar em outras frentes”*. Começou por comparar esta performance com a anterior, ao nível estético, e sugere que sentiu a atual com mais intensidade, tendo em conta que este poema falado é “mais expressivo”. Refere que a “fez ter necessidade de refletir”, o que comprova que, assim como os outros participantes sentiram, a eficácia da comunicação oral do poeta-intérprete, pois gerou, de acordo com as repostas, sentido crítico, sem que a beleza e o impacto emocional se tenham perdido no registo da experiência (Foster, 2021).

CONCLUSÃO

Todos os participantes responderam à pergunta relativa às duas performances poéticas, o que sugere que todos sentiram efeitos cognitivo-emocionais, independentemente da língua falada. Ou seja, que ambas as performances poéticas produzem prazer estético, embora uns tenham sentido com mais intensidade do que outros. Uns responderam de forma mais cognitiva e outros de forma mais emocional, o que demonstra a importância do viés cognitivo e dos objetivos pessoais de cada ouvinte na percepção e interpretação da informação (Eysenck & Keane, 2004). Contudo, a ativação da memória é uma categoria de análise, por sinal a única, a ser mencionada de forma transversal por todos os espetadores nas entrevistas.

Cada ouvinte aceitou envolver-se de forma consciente com a performance mediatizada e foi interlocutor dos intérpretes (Auslander, 2012). Se o artefacto tecnológico parece dar mais poder à audiência, por outro lado, parece-me perigoso não haver um espaço intermédio, comum, em que poeta-intérprete e espetador estejam olhos-nos-olhos e procurem o acordo da comunicação, juntos. Não é possível procurar este acordo online, pois a barreira física da mediação impede o confronto dos corpos, separa-os, cada qual para lados opostos – como na guerra –, restando o quê, senão a saudade da presença energizante e o gosto agri-doce no fim. Apesar disso, as comunidades virtuais de partilha de poemas podem ter um papel importante, se possibilitarem o acesso concreto a vozes e identidades, por vezes silenciadas por processos de dominação, não só ao nível das práticas coloniais como também pelo elitismo do cânone.

Tendo em conta a análise do estudo de caso, sugiro que a tomada de consciência dos efeitos cognitivo-emocionais não é imediata e questiono se o potencial de transformação da audiência é um processo que decorre ao longo do tempo, num determinado intervalo de tempo, p.ex. nos dias seguintes, consoante o esquema cognitivo (Eysenck & Keane, 2004; Fischer-Lichte, 2019). Este é, sem dúvida, um campo de investigação em aberto e o que tentei aqui foi explorar algumas relações e associações entre os conceitos e os processos. A finalizar, proponho, sem prescrições obviamente improdutivas, um mapa orientador, inspirado no guia elaborado pela BBC (*Writing Slam and Spoken Word Poetry Guide for KS3 English Students*, sem data), para se construir um poema para *slam*, para performar, com base nas referências teóricas mencionadas e em sintonia com as regras internacionais do movimento Spoken Word, cujo princípio fundacional é democratizar a palavra poética.

Ler textos e assistir a performances de outros poetas, bem como praticar a escrita de textos próprios e ensaiar a sua performance são orientações que podem ser tidas ao nível geral, assim como adaptar a comunicação em consonância com o que tem em comum com os ouvintes, em termos culturais e pessoais (Eysenck & Keane, 2004). Quanto ao texto, pode ser escrito pelo *slammer* ou por outros autores devidamente citados, no género dramático, de narrativa curta, poesia, diário, letra de canção ou combinações entre eles. O ponto de partida pode ser uma memória do dia a dia que tenha sido marcante e que levante um tema que se gostasse de abordar, bem como as razões para falar sobre ele. Depois: existe outro mundo possível? O que é que aprendeu com a experiência? Qual é a mensagem que quer transmitir? A comunicação direta e pessoal (emocional) é mais eficaz, isto é, que faça referência a pessoas amadas presentes ou ausentes e/ou entidades personificadas, p.ex. a mãe natureza, assim como um texto interativo, p.ex. com uso de marcas de discurso direto e de pronomes na segunda pessoa: “tu”, “vós”, “teus”, “vossos” (Wassiliwizky et al., 2017).

Relativamente à performance, não há limites para a criatividade: pode ir do improviso (às vezes, improviso ensaiado), influenciado pelo rap, à poesia sem música ou programada/interpretada com música – aproximando-se da canção –, até à leitura de poemas manuscritos ou impressos numa folha ou num livro publicado (Andrews, 2018); podem ser utilizados adereços, figurinos, música, bem como construir diálogos e interpretar personagens. A voz é importante, porque é energia exteriorizada que cria copresença e constrói relação com a audiência (Fischer-Lichte, 2019; Zumthor, 1990), e as pistas prosódicas também: acentuação tónica e das palavras, tons e pronúncia, improviso na imprevisibilidade (Wassiliwizky et al., 2017); transmissão rápida e incisiva da mensagem reforçada pela cadência rítmica e pela repetição (ritual) (Andrews, 2018); o silêncio: enquadra a performance e cada pausa dá tempo ao ouvinte para processar a informação. Emoções dolorosas, como depressão, provocam catarse mais intensa e são mais eficazes para a aprendizagem da mensagem, o que faz com que o ouvinte saia transformado. Por fim, a preocupação com a posição das palavras, sobretudo com as últimas palavras de uma linha/verso de uma estrofe individual e/ou de um poema inteiro (Wassiliwizky et al., 2017).

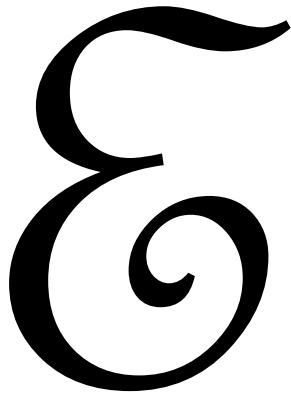
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrews, R. (2018). *Multimodality, poetry and poetics*. Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781315523897>
- Aristóteles. (2018). *Poética* (A. M. Valente, Trad.; 6.^a ed.). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Auslander, P. (2012). Digital liveness: A historico-philosophical perspective. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 34(3), 3–11. https://doi.org/10.1162/PAJJ_a_00106
- Damásio, A. (2012). *O erro de Descartes: Emoção, razão e o cérebro humano* (3.^a ed.). Companhia das Letras.
- Eysenck, M. W., & Keane, M. T. (2004). *Cognitive psychology: A student's handbook* (4. ed., repr). Psychology Press.
- Fischer-Lichte, E. (2019). *Estética do performativo*. Orfeu Negro.
- Foster, H. (2021). *Maus novos tempos: Arte, crítica, emergência* (V. Gato, Trad.). VS.
- Frade, S. (2022). Retelling the war of Troy: Tragedy, emotions, and catharsis. Em M. P. de Bakker, B. van den Berg, & J. Klooster (Eds.), *Emotions and narrative in ancient literature and beyond: Studies in honour of Irene de Jong*. BRILL.
<https://doi.org/10.1163/9789004506053>
- Kozinets, R. V. (2013). Netnography and the digital consumer. Em R. W. Belk & R. Llamas (Eds.), *The Routledge companion to digital consumption*. Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780203105306.ch9>
- Nava, A. S. (2003). *O cérebro apanhado em flagrante*. Climepsi.
- Novak, J. (2012). Performing the poet, reading (to) the audience: Some thoughts on live poetry as literary communication. *Journal of Literary Theory*, 6(2).
<https://doi.org/10.1515/jlt-2012-0003>
- Said, E. W. (2021). *Orientalismo: Representações ocidentais do oriente*. Edições 70.
- Santos, T. S. (2019). *A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: Tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*. São Paulo.
- Scollon, R., Scollon, S. B. K., & Jones, R. H. (2012). *Intercultural communication: A discourse approach* (3rd ed.). Wiley-Blackwell.

Wassiliwizky, E., Koelsch, S., Wagner, V., Jacobsen, T., & Menninghaus, W. (2017). The emotional power of poetry: Neural circuitry, psychophysiology and compositional principles. *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, 12(8), 1229–1240. <https://doi.org/10.1093/scan/nsx069>

BBC Bitesize. (s.d.). *Writing slam and spoken word poetry guide for KS3 English students*. Obtido 31 de outubro de 2025, de <https://www.bbc.co.uk/bitesize/articles/zm8gr2p>

Zumthor, P. (1990). *Oral poetry: An introduction*. University of Minnesota Press.



STUDOS EM ARTES VISUAIS

PROPORÇÃO, FORMA E HARMONIA: A permanência estética das ordens arquitetônicas nas artes

João Augusto Cardoso, Jean Henrique Augusto Cardoso

| 108-127

A MULA SEM CABEÇA: uma análise comparativa entre duas versões da figura lendária dentro do imaginário coletivo sacro latino

Anna Clara Souza, Maria Luísa de Castro Soares, Odete Jubilado, Natália Amarante

| 128-143

MENÇÕES À TRADIÇÃO POPULAR: o papel do precedente na concepção arquitetônica de Lucio Costa

Taís Peixoto Alves, Cauê Martins Rios

| 144-166

PROPORCIÓN, FORMA Y ARMONÍA: LA PERMANENCIA ESTÉTICA DE LOS ÓRDENES ARQUITECTÓNICOS EN LAS ARTES²⁶

Proportion, Form and Harmony: The Aesthetic Permanence of Architectural Orders in the Arts

CARDOSO, João Augusto²⁷; & CARDOSO, Jean Henrique Augusto²⁸

Resumen

Esta investigación propone un enfoque integrado entre la historia del arte, la arquitectura clásica y la estética filosófica, con énfasis en la comprensión de los cinco órdenes arquitectónicos (dórico, jónico, corintio, toscano y compuesto) como fundamentos de la estética de la forma. Se analiza, además, la presencia e influencia de la proporción áurea, también llamada proporción divina, como elemento estructurador de lo bello en el arte y en la arquitectura. A través de fuentes clásicas (Pacioli, Vignola) y lecturas contemporáneas (Gombrich, Glancey, Pennick y otros), se articula un recorrido que evidencia la persistencia de los ideales de belleza y armonía desde la Antigüedad hasta las manifestaciones artísticas actuales. El estudio busca ofrecer una reflexión crítica e interdisciplinaria sobre la forma como lenguaje estético y cultural.

Abstract

This study presents an integrated approach combining art history, classical architecture, and philosophical aesthetics, focusing on understanding the five classical architectural orders (Doric, Ionic, Corinthian, Tuscan, and Composite) as foundational elements of the aesthetics of form. It also examines the presence and influence of the golden ratio, also known as the divine proportion, as a structural component of beauty in art and architecture. Drawing from classical sources (Pacioli, Vignola) and contemporary authors (Gombrich, Glancey, Pennick et al), the article outlines the enduring relevance of beauty and harmony ideals from antiquity to modern artistic expression. This reflection intends to provide a critical and interdisciplinary perspective on form as an aesthetic and cultural language.

Palabras clave: *Estética de la forma; arquitectura clásica; proporción áurea; órdenes arquitectónicos; arte y belleza.*

Keywords: *Aesthetics of form; classical architecture; golden ratio; architectural orders; art and beauty.*

Data de submissão: março 2025 | **Data de publicação:** junho 2025.

²⁶ Tipo de artigo: Artigo de revisão. Agradecimentos: Os autores agradecem à Faculdade de Ciências Aplicadas da Universidade Estadual de Campinas (FCA/UNICAMP) e à Faculdade de Zootecnia e Engenharia de Alimentos da Universidade de São Paulo (FZEA/USP), que propiciaram orientação e acesso ao material bibliográfico mais restrito para este estudo, bem como aos colegas que contribuíram com *insights* durante o processo de pesquisa e redação. Financiamento: Este trabalho em particular, não recebeu financiamento de agências públicas, empresariais ou sem fins lucrativos.

²⁷ JOÃO AUGUSTO CARDOSO – Universidade de São Paulo, BRASIL. Email: j.cardoso@usp.br

²⁸ JEAN HENRIQUE AUGUSTO CARDOSO - Centro Universitário UniBF, BRASIL. Email: jean.h.a.cardoso@gmail.com

1. INTRODUCCIÓN

La percepción de lo bello y la Proporción Divina, también conocida como Proporción Áurea, están profundamente interrelacionadas en la cultura y en la ciencia. La Proporción Áurea, con un valor aproximado de $\varphi \approx 1,618$ (phi), se considera un patrón de armonía y belleza en diversas áreas, desde el arte y la arquitectura hasta la naturaleza y la estética del cuerpo humano.

La estética, entendida como un campo filosófico que investiga los fundamentos de la sensibilidad, de la belleza y del arte, es una construcción cultural que se despliega a lo largo de los siglos, adoptando diferentes formas según los contextos históricos.

Desde la Antigüedad clásica, especialmente en Grecia y Roma, conceptos como armonía, proporción y orden han sido considerados esenciales para la creación artística y arquitectónica, consolidando una base simbólica y racional para lo que se ha denominado “lo bello”. En ese universo, los cinco órdenes de la arquitectura clásica, dórico, jónico, corintio, toscano y compuesto, emergen como una codificación estética que, más allá de simples normas constructivas, representan un verdadero alfabeto visual de la forma.

Desde la perspectiva de la estética y la filosofía del arte, esta investigación tiene como propósito examinar la articulación entre dichos órdenes arquitectónicos y los fundamentos de la proporción áurea, también conocida como proporción divina, en la construcción de un ideal universal de belleza. Este ideal, que atraviesa las tradiciones filosóficas de Platón a Kant, encuentra en la geometría, la simetría y las medidas humanas el intento de establecer un patrón objetivo de forma y significado. Obras como *De Divina Proportione* (1509), de Luca Pacioli (1445-1517), refuerzan esta concepción al articular matemáticas y teología, mostrando que la belleza no es solo una cuestión estética, sino también espiritual y racional.

A lo largo de los siglos, tales conceptos fueron reinterpretados, especialmente durante el Renacimiento, momento en que el redescubrimiento de los textos clásicos promovió una síntesis entre arte, ciencia y filosofía. Leonardo da Vinci (1452-1519), por ejemplo, al ilustrar los sólidos geométricos de la obra de Pacioli y estudiar las proporciones del cuerpo humano, impulsó una visión integrada de la estética como expresión de un cosmos ordenado. En la contemporaneidad, incluso con la multiplicidad de estilos y la fragmentación de los lenguajes visuales, se observa la permanencia, aunque reconfigurada, de estos fundamentos clásicos.

Arquitectos como Le Corbusier, al proponer sus “cinco puntos de la nueva arquitectura”, retoman ideas de funcionalidad, proporción y racionalidad heredadas de la tradición grecorromana.

Esta investigación, por tanto, se estructura en un enfoque interdisciplinario que reúne historia del arte, arquitectura y filosofía, con el objetivo no solo de reflexionar sobre el concepto de estética en el campo de las artes visuales, sino también de proponer una comprensión amplia y crítica de la noción de forma. Los capítulos siguientes desarrollarán el análisis de los órdenes arquitectónicos, la revisión bibliográfica de los principales autores sobre la estética clásica, así como el papel de la proporción áurea como vínculo entre razón y sensibilidad, naturaleza y cultura, tradición y modernidad. Al final, se espera demostrar que la estética de la forma, más que un conjunto de reglas visuales, constituye una forma de pensar y organizar el mundo.

2. MÉTODO

La metodología adoptada para la elaboración del presente estudio combinó el análisis documental y la investigación bibliográfica desde una perspectiva interdisciplinar. Se emplearon obras clásicas de los siglos XVI, XVIII y XIX, así como fuentes contemporáneas de los campos de la estética, la historia del arte y la arquitectura, priorizando publicaciones con respaldo académico, ediciones históricas y traducciones comentadas.

El análisis se centró en identificar conceptos clave, como belleza, proporción, armonía y forma, y en observar su aplicación a lo largo de la historia de la arquitectura, especialmente en relación con los cinco órdenes arquitectónicos clásicos. Asimismo, se procuró contextualizar la proporción áurea y la geometría sagrada como fundamentos filosóficos y estructurales del arte y de la arquitectura, articulándolos con la percepción estética según diferentes épocas.

La construcción y organización del artículo siguieron las recomendaciones formales y metodológicas propuestas por la *American Psychological Association* (APA), en su séptima edición, para artículos de revisión crítica de la literatura científica (APA, 2020).

3. LA ESTÉTICA DE LA FORMA: ÓRDENES ARQUITECTÓNICOS, PROPORCIÓN ÁUREA Y ARMONÍA CLÁSICA EN EL ARTE

3.1 Los orígenes de la estética y la filosofía de la forma

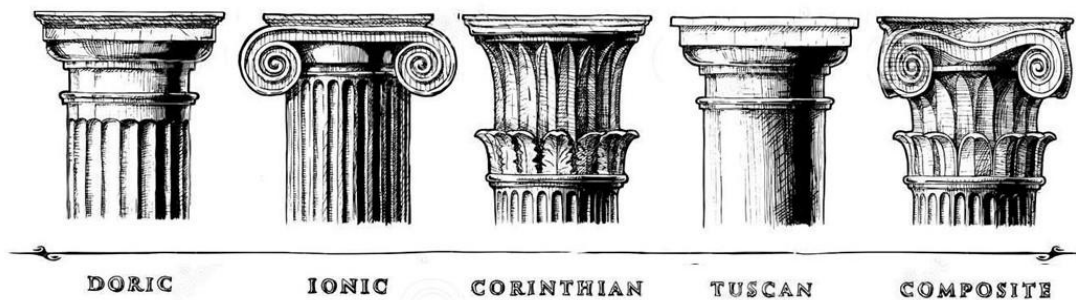
La reflexión sobre la belleza y la forma tiene sus raíces en la Antigüedad clásica, especialmente en las obras de Platón (428 a.C. - 347 a.C.) y Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.). Platón concebía lo bello como algo trascendente, que se manifiesta en el mundo sensible únicamente como sombra de la perfección ideal. Para él, “lo Bello es difícil” (Platón, 2002, 304e), ya que exige una correspondencia entre la apariencia y la esencia. Aristóteles, por su parte, ve la belleza en la organización racional de las partes: “la belleza consiste en la magnitud y en el orden de las partes” (ARISTÓTELES, 1973, 1450b).

En este sentido, Mariano (2018) complementa que “la belleza, en la tradición clásica, se concibe como una totalidad en la que forma y contenido se articulan de manera indisoluble, como reflejo de un orden racional y sensible del mundo”. La autora subraya que, desde los griegos, la experiencia estética se entiende como una forma de conocimiento, en la medida en que lo bello remite a la estructura ontológica de la realidad, y no solo a una sensación subjetiva.

Estas concepciones atraviesan la historia del arte y encuentran en la arquitectura una de sus manifestaciones más duraderas. La estructuración formal de los edificios, sus proporciones y ornamentaciones se tornan reflejo de los valores culturales y filosóficos de una época. La arquitectura no es solamente técnica, sino también expresión simbólica del ideal humano de armonía.

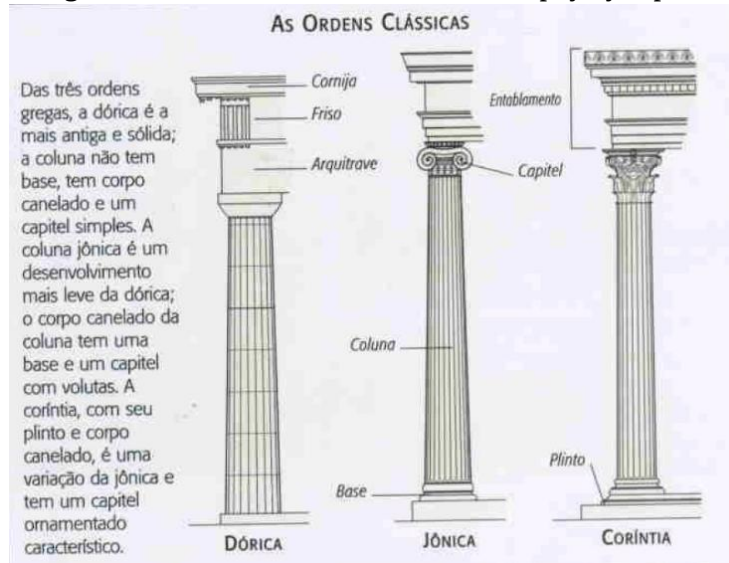
3.2 Los cinco órdenes de la arquitectura clásica

Figura 1 – Capiteles de los cinco órdenes de la arquitectura clásica



Fuente: Adaptado de Graziosi, 2020.

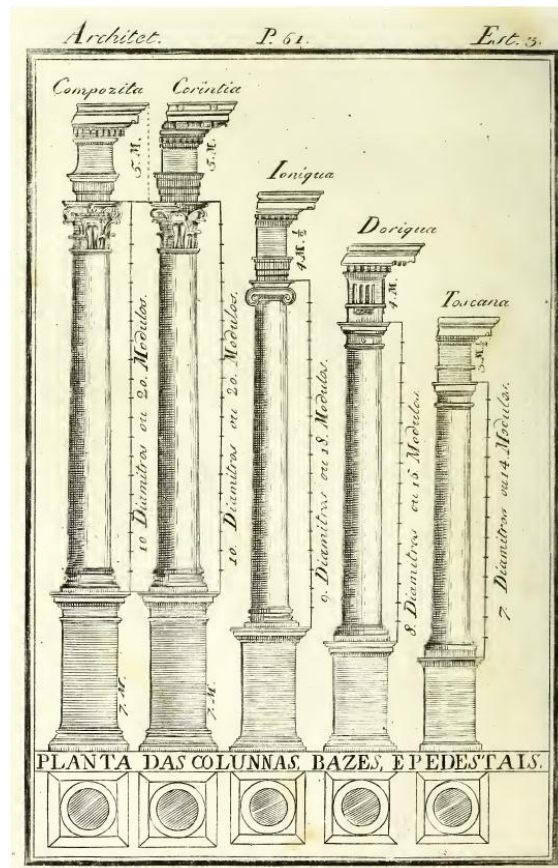
Figura 2 – Divisão de las estructuras de apoyo y soporte



Fuente: Glancey, 2001, p. 28.

Los cinco órdenes arquitectónicos: dórico, jónico, corintio, toscano y compuesto, constituyen un sistema visual y constructivo que organiza la estética del espacio arquitectónico desde la Antigüedad. De origen griego y romano, estos órdenes fueron sistematizados formalmente durante el Renacimiento, en especial por Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573), cuya obra fue ampliamente difundida y sigue siendo una referencia clásica hasta hoy.

Figura 3 – Plantas de las columnas, basas y pedestales



Fuente: Vignola, 1876, p. 61.

Cada orden posee proporciones propias entre basa, fuste y capitel, componiendo una gramática visual que expresa distintos significados y valores simbólicos. Según Vignola (1787), “las medidas de los capiteles deben obedecer a la belleza natural de los ojos humanos, bajo pena de que el edificio pierda su gracia y armonía”.

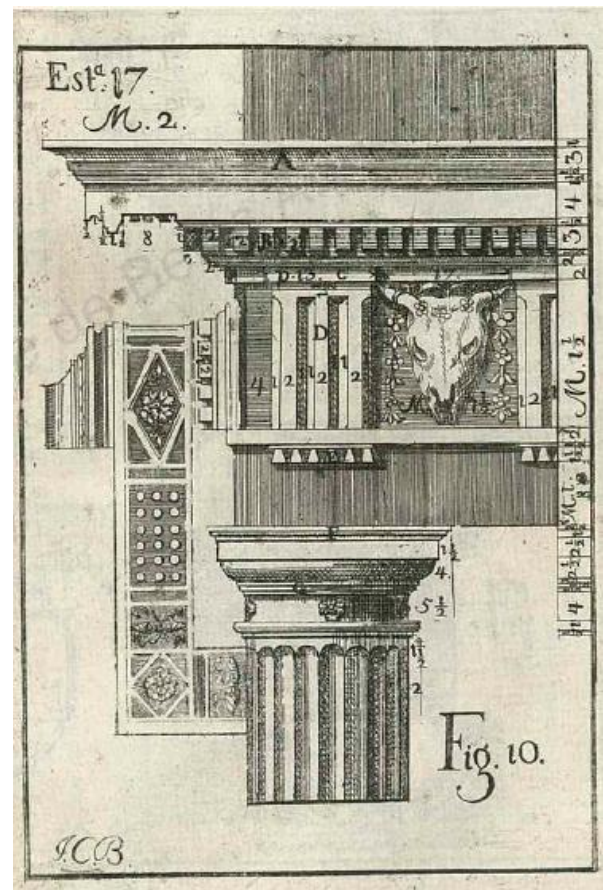
3.2.1 Orden dórico

El orden dórico es el más antiguo de los órdenes griegos y representa fuerza, austeridad y simplicidad. Su fuste es estriado, sin basa, y su capitel es simple, con ábaco y equino. Era frecuentemente utilizado en templos dedicados a divinidades masculinas como Zeus y Apolo.

Figura 4 – Columnas dóricas



Figura 5 – Capitel dórico



Fuentes: Vignola, 1787, p. 119 (izquierda) y p. 122 (derecha).

Según Glancey (2001), “el orden dórico transmite una impresión de solidez y estabilidad, ideal para edificaciones que pretenden demostrar poder y sobriedad”. Visualmente, expresa virilidad, robustez y racionalidad, y está asociado al ideal de equilibrio y a la virtud de la moderación en la Grecia clásica.

3.2.2 Orden jónico

El orden jónico introduce mayor ligereza y elegancia en comparación con el dórico. El fuste posee basa y es más esbelto, y el capitel presenta volutas (espirales) que otorgan sofisticación a la composición.

Según Vignola (1876), “el movimiento ondulante de las volutas y la esbeltez de las columnas jónicas son como el trazo delicado de una escritura refinada”. Este orden se utilizaba frecuentemente en templos dedicados a diosas como Atenea y Artemisa, reflejando una estética más femenina e intelectual. Hodge (2018) observa que el orden jónico “presenta un lenguaje ornamental que busca conciliar funcionalidad con cierto lirismo arquitectónico”.

Figura 6 – Columnas jónicas

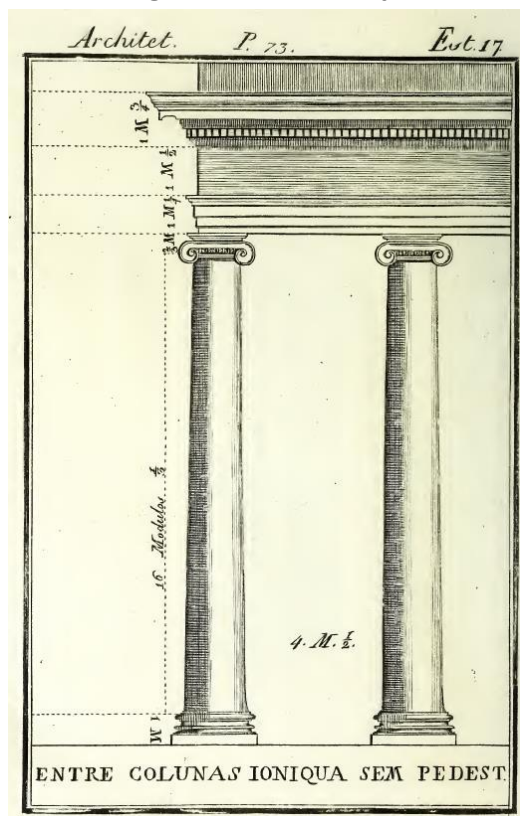
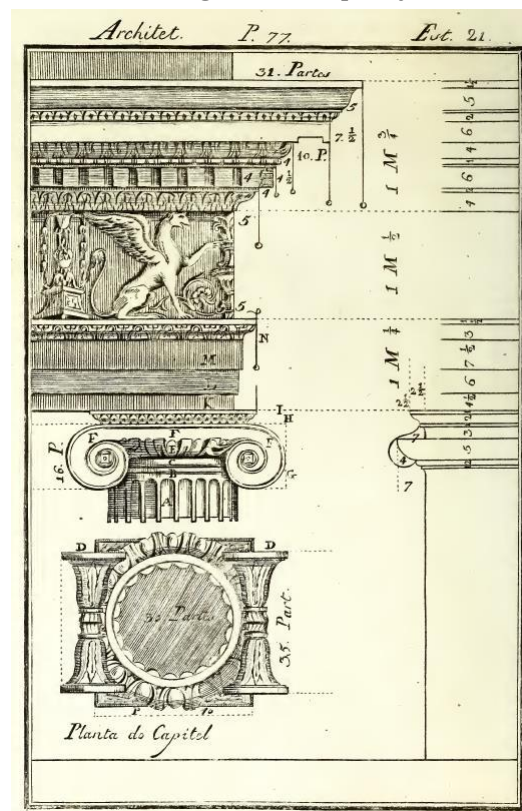


Figura 7 – Capitel jónico



Fuentes: Vignola, 1876, p. 73 (izquierda) y p. 77 (derecha).

3.2.3 Orden corintio

Figura 8 – Columnas corintias

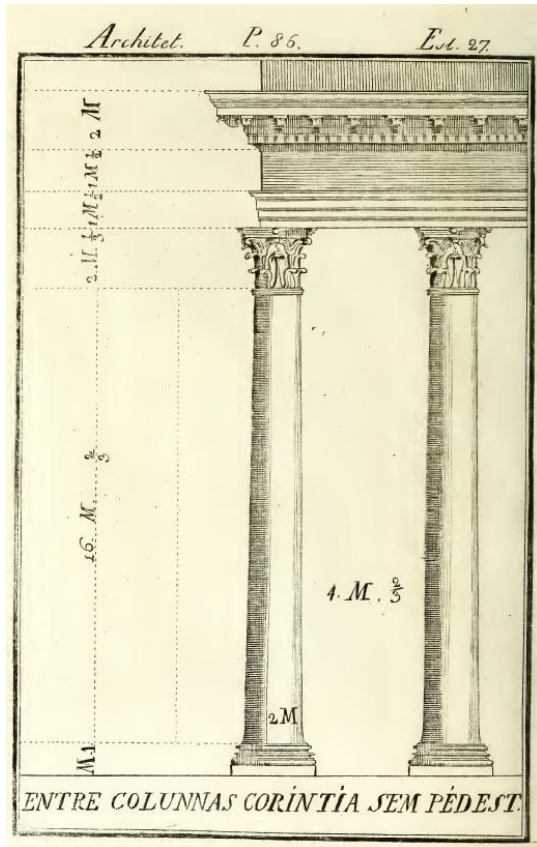
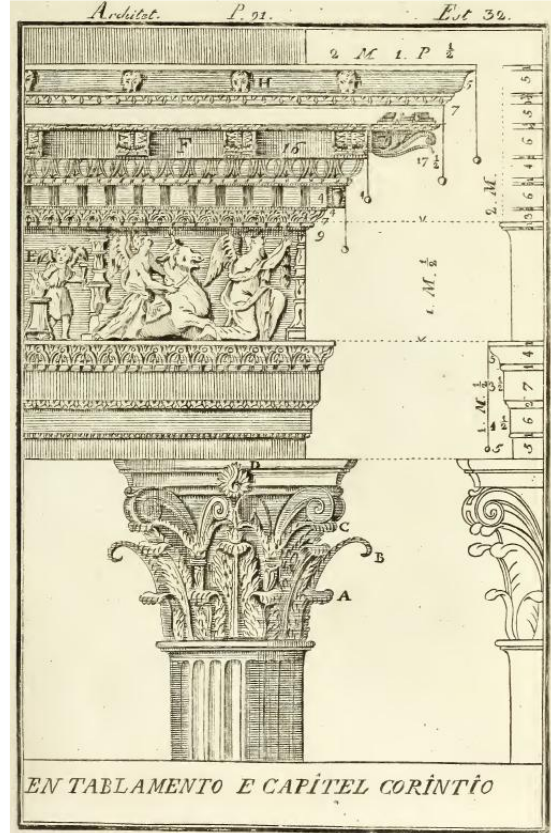


Figura 9 – Capitel corintio



Fuentes: Vignola, 1876, p. 86 (izquierda) y p. 91 (derecha).

El orden jónico introduce mayor ligereza y elegancia en comparación con el dórico. El fuste posee basa y es más esbelto, y el capitel presenta volutas (espirales) que otorgan sofisticación a la composición.

Según Vignola (1876), “el movimiento ondulante de las volutas y la esbeltez de las columnas jónicas son como el trazo delicado de una escritura refinada”. Este orden se utilizaba frecuentemente en templos dedicados a diosas como Atenea y Artemisa, reflejando una estética más femenina e intelectual. Hodge (2018) observa que el orden jónico “presenta un lenguaje ornamental que busca conciliar funcionalidad con cierto lirismo arquitectónico”.

3.2.4 Orden toscano

El orden toscano tiene origen etrusco y fue incorporado por los romanos como una simplificación del orden dórico. Posee basa, fuste liso y capitel sin ornamentos, siendo el más sobrio de todos los órdenes.

Figura 10 – Columnas toscanas

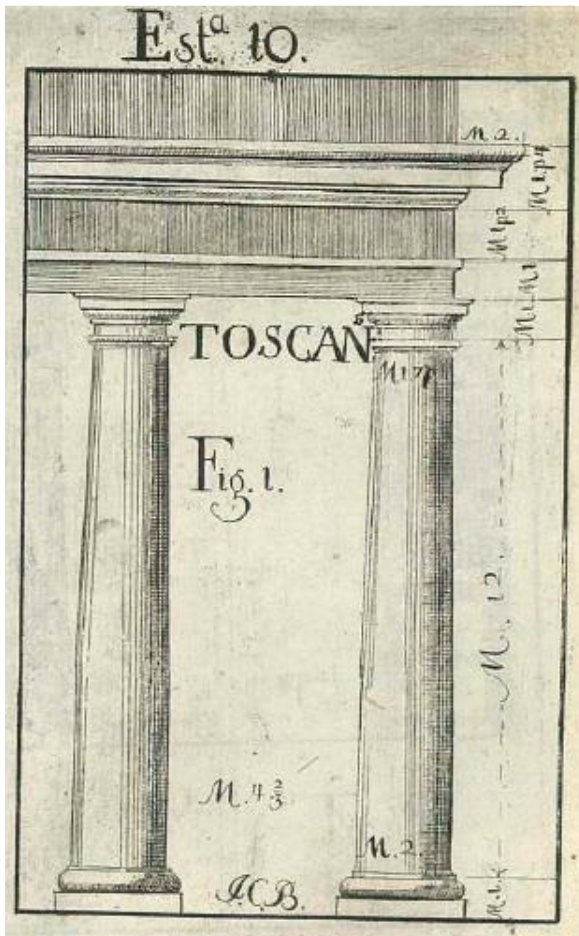
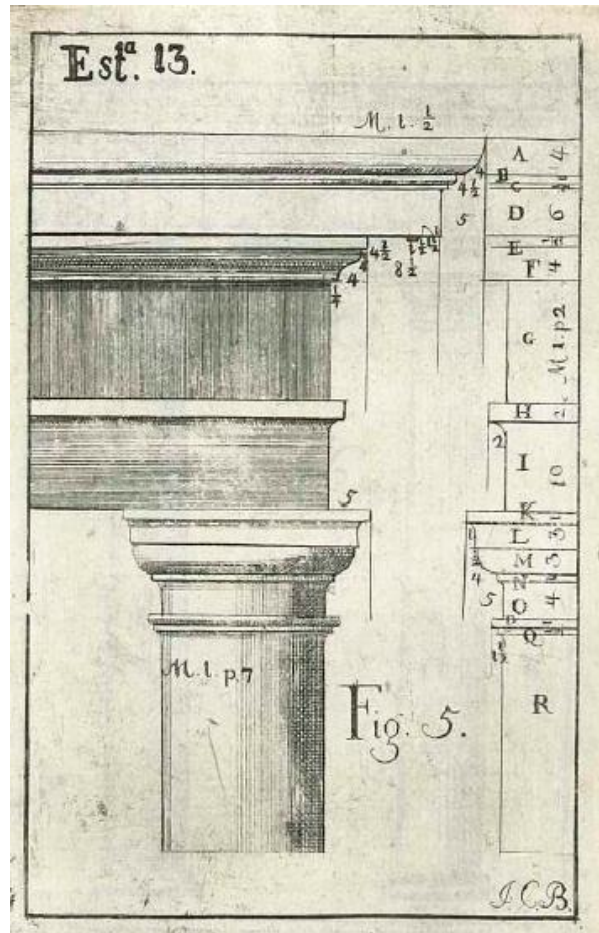


Figura 11 – Capitel toscano



Fuentes: Vignola, 1787, p. 111 (izquierda) y p. 117 (derecha).

Esta orden se utilizaba en construcciones militares, almacenes y edificios funcionales, pues su simplicidad evocaba firmeza y utilidad. Vignola lo incluye en su obra como una contribución romana al lenguaje clásico. Según Pennick (1980), “el orden toscano representa la racionalidad sin ornamento, la belleza esencial reducida a su estructura mínima”.

3.2.5 Orden compuesto

El orden compuesto surgió en la Roma imperial como fusión de los órdenes jónico y corintio. Su capitel combina las volutas jónicas con los elementos vegetales corintios, formando una síntesis visual de máxima sofisticación.

Es el más elaborado de los órdenes y se aplicaba en monumentos imperiales, arcos de triunfo y edificios públicos de gran prestigio. Jardim (2018) afirma que el orden compuesto representa “la culminación de la retórica arquitectónica romana, donde se pretende no solo edificar, sino conmover e impresionar”. Su complejidad simbólica lo hace ideal para representar el poder imperial y la riqueza cultural de la Roma tardía.

Figura 12 – Columnas compuestas

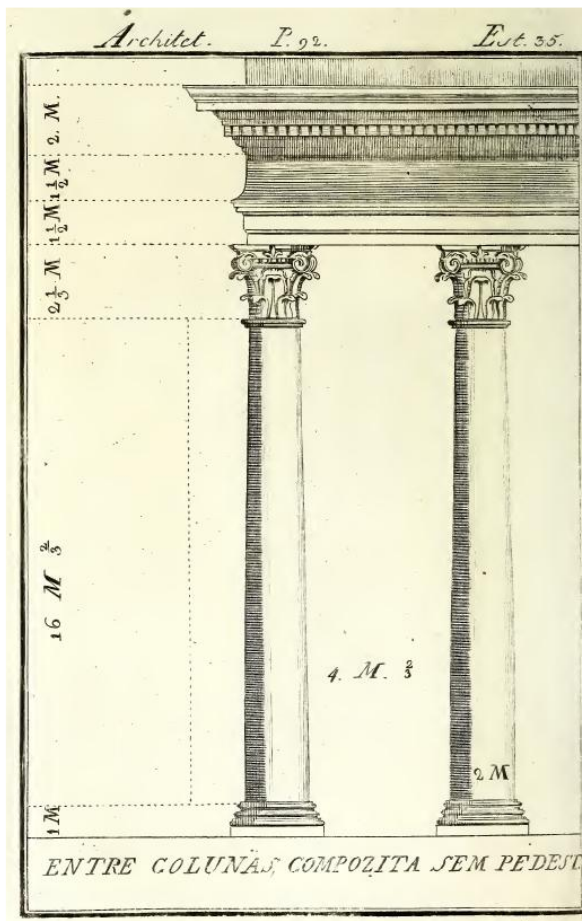
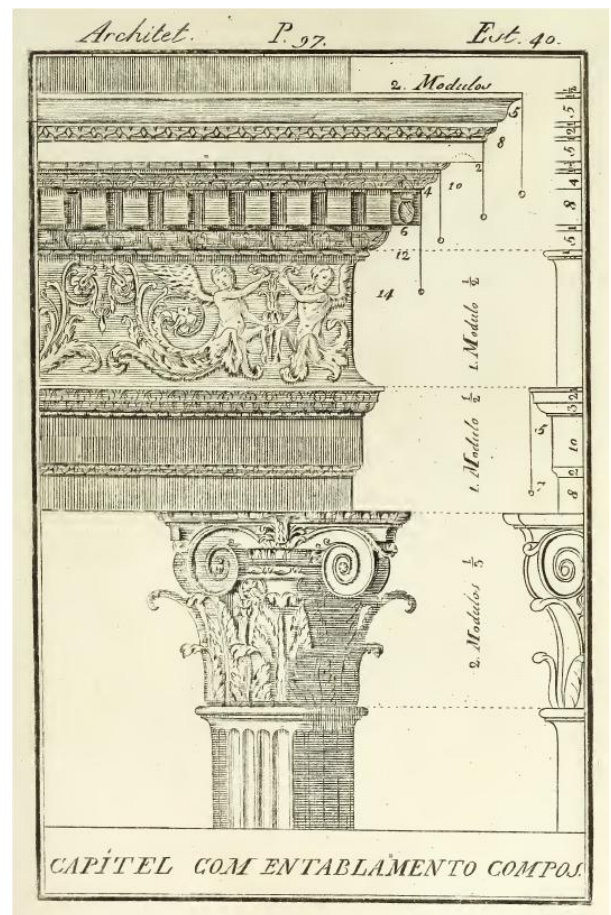
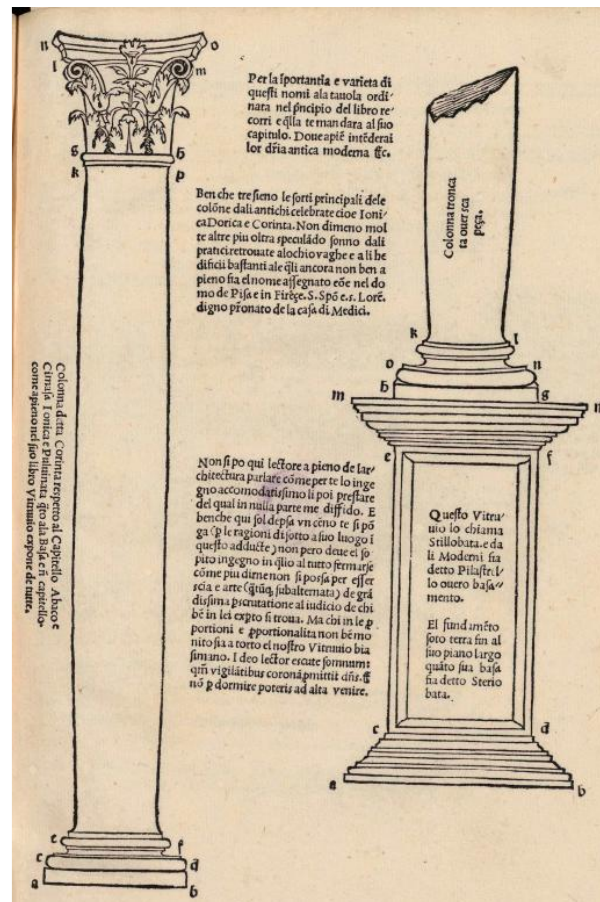


Figura 13 – Capitel compuesto



Fuentes: Vignola, 1876, p. 92 (izquierda) y p. 97 (derecha).

Figura 14 – Columna compuesta



Fuente: Pacioli, 1509, p. s/n.

Pacioli, en su obra *De Divina Proportione*, publicada en Venecia en 1509, utiliza la ilustración de una columna compuesta para explicar sus partes y relacionarlas con la proporción divina. Algunas de las ilustraciones del libro fueron atribuidas a Leonardo da Vinci.

3.3 La Proporción Áurea y la “Divina Proportione”

El concepto de proporción áurea, o número de oro ($\phi \approx 1,618$), atraviesa diversas disciplinas y épocas, siendo asociado a la perfección estética y estructural. Luca Pacioli, en su obra *De Divina Proportione*, afirma que “esta proporción es única, eterna e inmutable como el propio Creador” (Pacioli, 1509, p. A ii). Su tratado, ilustrado por Leonardo da Vinci, articula matemáticas, teología y arte, otorgando a la proporción áurea un estatus metafísico.

Fábio Bertato (2008) señala en su tesis doctoral que Pacioli consideraba la razón áurea una *scientia secretissima*, revelando que su importancia trasciende la geometría: es un puente entre lo visible y lo invisible, lo finito y lo infinito. La razón áurea aparece en los sólidos platónicos, en la estructura del cuerpo humano y en las fachadas de templos e iglesias. Como afirman Almeida et al. (2008): “la proporción áurea puede observarse en la arquitectura clásica, moderna e incluso en obras musicales como las de Mozart y Bartók”.

Figura 15 – Divina Proportio

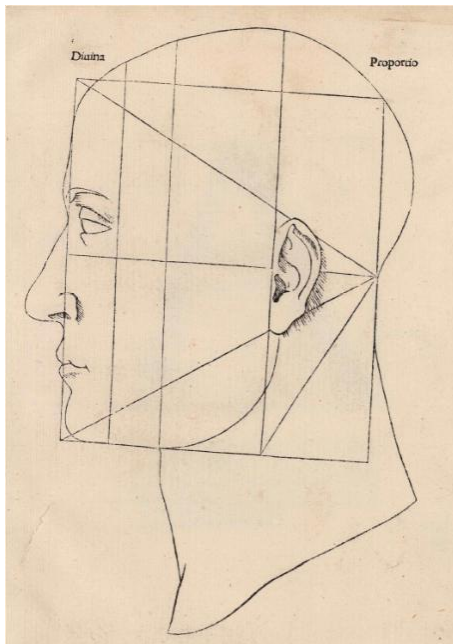
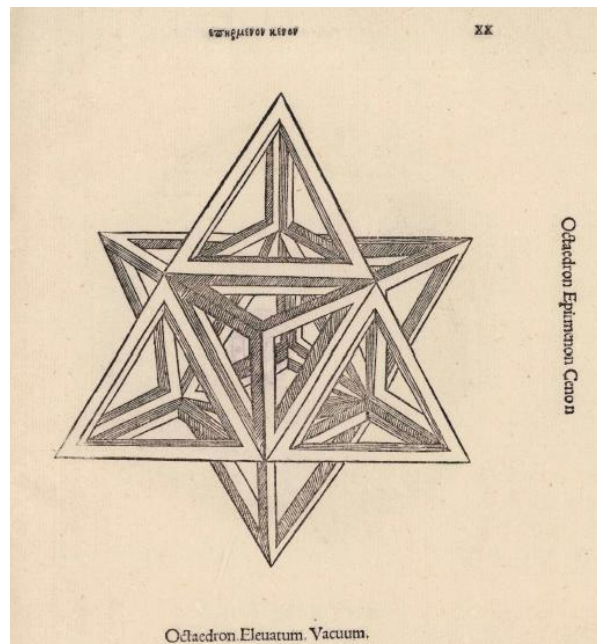


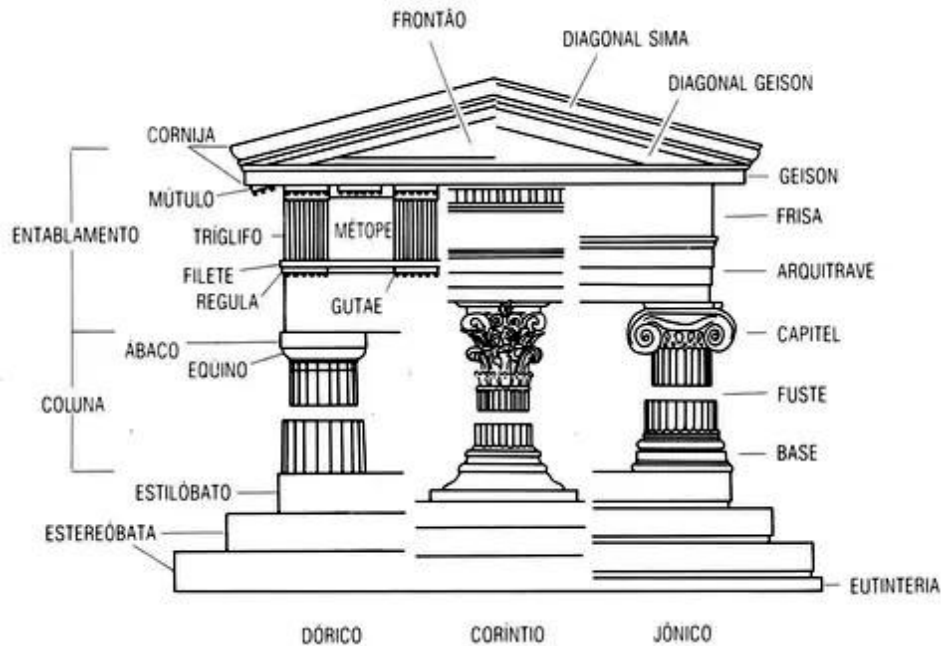
Figura 16 – Octocedrun elevarum vacuum



Fuentes: Pacioli, 1509, p. s/n.

3.4 La estética clásica y el arte grecorromano

La arquitectura grecorromana, como expresión estética y simbólica, buscó articular belleza y funcionalidad. Jardim (2018) afirma que “el espacio arquitectónico clásico refleja la inteligencia de la forma, la técnica al servicio de la armonía”. El arte grecorromano valoraba la simetría, la proporción y el equilibrio, especialmente en las esculturas y edificios públicos que celebraban tanto a los dioses como al orden civil.

Figura 17 – Templo griego

Fuente: Strickland; Boswell, 2002, p. 15.

Según Eco (2004), la belleza clásica unía forma y contenido de manera racional: “aquello que es bello es, por consecuencia, aquello que es bueno”. Esta asociación entre lo estético y lo ético perdura en las concepciones arquitectónicas de la antigüedad, como el Partenón, cuya construcción se basa en módulos geométricos vinculados al número de oro, como demuestran autores como Glancey (2001) y Hodge (2018).

3.5 Permanencias y relecturas en la estética moderna

Aunque la modernidad haya cuestionado los patrones clásicos, también los reinterpretó. Le Corbusier, en el siglo XX, retomó el ideal de proporción al proponer el *modulor*, un sistema basado en la proporción áurea y en las medidas del cuerpo humano. El arquitecto afirmó que “la medida del hombre debe ser la base de la arquitectura” (Le Corbusier, 1995).

El neoclasicismo, por su parte, rescató los órdenes antiguos como símbolo de civilidad y racionalidad, aún visibles en parlamentos, museos y universidades. Hoy, los principios de la estética de la forma reaparecen en la arquitectura paramétrica y en las artes digitales, como lenguaje visual que une lógica estructural y sensibilidad estética.

3.6 Geometría sagrada y simbolismo de las formas

La geometría sagrada, según Pennick (1980), “no es solo una ciencia de las formas, sino un lenguaje espiritual presente en las construcciones religiosas y en las tradiciones iniciáticas”. Este lenguaje, basado en la proporción áurea, el triángulo, el cuadrado y el círculo, aparece en las plantas de las catedrales góticas, templos antiguos e incluso en mandalas orientales.

Pacioli (1509) refuerza esta idea cuando afirma que la proporción divina es el “vínculo invisible entre el mundo sensible y el mundo de las ideas”. Al utilizar el compás y la regla para trazar letras, figuras y edificios, los artistas renacentistas no solo buscaban agradar a los ojos, sino también elevar el alma.

4. RESULTADOS

El análisis de los contenidos desarrollados a lo largo de la investigación, fundamentado en fuentes clásicas y contemporáneas, evidenció que los cinco órdenes de la arquitectura trascienden su función estructural. Asumen un papel simbólico y estético en la construcción de ideales de belleza, proporción y armonía.

Los órdenes arquitectónicos dórico, jónico, corintio, toscano y compuesto conforman un sistema formal que no solo organizó la arquitectura de la Antigüedad, sino que también influyó decisivamente en los cánones del arte occidental. Su presencia en edificios públicos, religiosos y civiles refleja un lenguaje estético que comunica fuerza, ligereza, autoridad y refinamiento.

La recuperación de la proporción áurea como parámetro de perfección visual, especialmente a partir de obras como *De Divina Proportione* (1509) de Luca Pacioli, refuerza la idea de que las matemáticas y el arte han estado interrelacionadas desde la antigüedad hasta la actualidad. Pacioli, con el apoyo de las ilustraciones de Leonardo da Vinci, estableció fundamentos que han sido asimilados por arquitectos, artistas y teóricos a lo largo de los siglos.

Las fuentes didácticas contemporáneas, como los textos de Mariana Jardim (2018), permiten observar la permanencia de los conceptos clásicos en las reflexiones actuales sobre estética y arte. El rescate de los patrones clásicos en movimientos como el neoclasicismo, e incluso en propuestas modernistas y posmodernas, demuestra la perennidad de la estética de la forma como concepto filosófico y visual.

El análisis de las fuentes también revela el poder del arte y de la arquitectura como mediadores de ideas filosóficas y espirituales, como lo demuestran los estudios sobre geometría sagrada y proporción divina. El vínculo entre arte, espiritualidad y racionalidad aparece como una constante que se renueva en diferentes contextos históricos, evidenciando que los ideales de belleza no solo evolucionan, sino que se reconfiguran en función de nuevas necesidades simbólicas y expresivas.

5. DISCUSIÓN

La presente investigación se fundamenta en una bibliografía interdisciplinar y situada históricamente, que reúne aportaciones de autores clásicos y contemporáneos en los campos de la estética, la filosofía, la historia del arte y la arquitectura. Más allá de explorar los aspectos técnicos de los órdenes arquitectónicos y de la proporción áurea, se buscó reflexionar críticamente sobre los significados simbólicos, espirituales y culturales que han dado forma a las nociones de belleza, forma y armonía a lo largo del tiempo.

La base histórica y artística de este estudio se apoya firmemente en autores como Ernst Gombrich (1999), cuya visión se expande en la recopilación organizada por Woodfield (2012), *Gombrich esencial*, en la que se examinan temas como la percepción visual, el estilo y la persistencia de los ideales clásicos en el arte occidental. Estas reflexiones contribuyen a comprender que la tradición estética no es un modelo fijo, sino un sistema dinámico y reinterpretado constantemente. A estas ideas se suman las contribuciones de Glancey (2001) y Hodge (2018), que proporcionan enfoques visuales y pedagógicos esenciales para contextualizar las órdenes clásicas.

La obra de Giacomo Barozzi da Vignola (1787; 1876) fue fundamental para la comprensión del canon arquitectónico renacentista, al sistematizar las proporciones ideales de los cinco órdenes. El intento de Vignola por establecer un lenguaje visual universal, matemáticamente regulado, refuerza la relación entre forma arquitectónica, razón y estética. Esta codificación influyó no solo en la arquitectura religiosa y civil europea, sino también en la enseñanza de la arquitectura hasta nuestros días.

La discusión sobre la proporción áurea se ve enriquecida con la obra *De Divina Proportione* (1509), de Luca Pacioli, un tratado en el que el autor vincula geometría, espiritualidad y estética. Como destaca Bertato (2008), la comprensión pacioliiana de la *proportio divina* eleva la proporción áurea a una categoría simbólica y teológica,

reforzada por las ilustraciones de Leonardo da Vinci, que traducen visualmente este vínculo entre el mundo sensible y el orden divino. La integración de arte y matemática revela una dimensión ontológica de la belleza, que permanece vigente incluso en expresiones artísticas modernas.

Autores como Almeida et al. (2008) y Cassela et al. (2021) permiten transitar desde esta dimensión simbólica hacia aplicaciones pedagógicas y perceptivas contemporáneas. La proporción áurea no solo aparece como ideal teórico, sino como mecanismo efectivo en la producción y percepción del arte, presente en composiciones visuales, música y anatomía humana. Tales abordajes conectan lo clásico con las experiencias educativas actuales.

Bichinho (s.f.) aporta un enfoque práctico, orientado a la enseñanza y visualización de las órdenes clásicas, facilitando la comprensión estructural de los modelos canónicos. Su contribución se alinea con el propósito pedagógico de este trabajo al acercar nociones tradicionales a estudiantes y profesionales de las artes y de la arquitectura.

La permanencia de los ideales clásicos también se evidencia en las obras de Bauer (2018) y Jardim (2018), quienes señalan cómo la estética de la forma, basada en proporción, simetría y racionalidad, sigue influyendo en los lenguajes visuales, incluso en contextos digitales y urbanos. Jardim, en particular, ofrece una articulación sólida entre el pensamiento estético griego (*kalón*) y su proyección en el arte grecorromano, así como su relectura durante el Renacimiento.

La dimensión espiritual de la forma cobra protagonismo en la obra de Pennick (1980), al presentar la geometría sagrada como un lenguaje simbólico de creación. El triángulo, el círculo y el cuadrado dejan de ser formas neutras y pasan a comunicar valores metafísicos. Este enfoque es también retomado por Oliveira et al. (2007), quienes refuerzan la hipótesis de que la belleza, aunque resignificada culturalmente, se sustenta en patrones proporcionales universales.

Finalmente, autores como Le Corbusier (1995) reafirman la vigencia de los fundamentos clásicos en la arquitectura moderna mediante el *Modulor*, un sistema que actualiza la proporción áurea con base en las medidas del cuerpo humano. Esta continuidad demuestra que la estética de la forma no ha sido superada, sino reconfigurada para dialogar con nuevas tecnologías, materiales y concepciones espaciales.

En conjunto, la bibliografía analizada articula tradición y contemporaneidad, teoría y práctica, y ofrece una base sólida para comprender la estética de la forma como una categoría visual, simbólica y formativa. Esta discusión reafirma que los principios clásicos, lejos de pertenecer al pasado, siguen siendo herramientas interpretativas y creativas en el presente.

6. CONCLUSIONES

El recorrido por la estética de la forma, guiado por los cinco órdenes de la arquitectura y por la proporción divina, revela no solo una trayectoria histórica, sino también un legado intelectual y sensorial que atraviesa los siglos y permanece vigente. El arte clásico, en especial en su expresión arquitectónica, consolidó principios visuales de proporción, simetría y armonía que trascienden el tiempo e influyen profundamente en la manera en que comprendemos y experimentamos el espacio construido.

El análisis de los órdenes arquitectónicos, dórico, jónico, corintio, toscano y compuesto, ha evidenciado que no se trata simplemente de fórmulas decorativas, sino de manifestaciones materiales de ideas filosóficas profundas. Cada orden comunica valores como sabiduría, fortaleza, belleza, elegancia, nobleza, simplicidad o síntesis, y establece una gramática visual que aún se proyecta en las edificaciones contemporáneas, ya sean públicas o privadas, laicas o religiosas.

La presencia de la razón áurea como elemento estructurador de la belleza confirma la persistencia de una búsqueda ancestral por el equilibrio y la perfección. Desde las esculturas griegas hasta los proyectos de Le Corbusier, se puede observar que la estética de la forma no se basa únicamente en decisiones visuales, sino en principios que pretenden unir arte y ciencia, sensibilidad y racionalidad, naturaleza y cultura. Como sostiene Pacioli (1509), la proporción áurea constituye una expresión visible de un orden universal y divino: “una proporción única, eterna e inmutable como el propio Creador”.

Esta reflexión adquiere especial relevancia en el contexto educativo de las Artes Visuales, ya que desafía al estudiante a ir más allá del gusto personal o de la subjetividad inmediata. Conociendo los fundamentos clásicos de la forma, el alumno puede reflexionar críticamente sobre los criterios que definen lo bello, el papel de las proporciones en la comunicación visual y la forma en que distintas culturas organizan sus visiones del mundo a través del arte.

Asimismo, los vínculos entre la estética clásica y la geometría sagrada amplían el horizonte interpretativo hacia dimensiones simbólicas y espirituales de la creación artística. En este contexto, el arte deja de ser una expresión meramente individual para convertirse en una manifestación de lo colectivo, de la civilización y del orden cósmico reflejado en las construcciones humanas. Como afirma Pennick (1980), la geometría sagrada es “el lenguaje de la creación”, y el artista o arquitecto, en consecuencia, es un intérprete de lo invisible.

En tiempos marcados por la multiplicidad estética, la relativización de patrones y la valorización de la diversidad de estilos, retomar los fundamentos de la forma clásica no significa mirar hacia el pasado con nostalgia, sino reconocer la riqueza de un patrimonio conceptual que sigue siendo fecundo y capaz de dialogar con el presente. La arquitectura, las artes visuales y los movimientos contemporáneos continúan, en muchos casos de forma inconsciente, evocando nociones de simetría, ritmo y proporción que surgieron con la mirada filosófica de los griegos, fueron sistematizadas por romanos y renacentistas, y permanecen como fuente viva en la creación artística de nuestro tiempo.

Por tanto, estudiar los órdenes arquitectónicos y la proporción áurea no es solo un ejercicio de recuperación histórica. Es, sobre todo, una invitación a comprender que la forma tiene poder, que el espacio comunica, y que la belleza, aunque plural y mutable, sigue siendo un horizonte ético, estético y cultural de nuestra experiencia en el mundo.

REFERENCIAS

Almeida, A. M. B. de, Ribeiro, D. S. de O., Soares, L. G. M., & Faria, R. W. S. (2012). Razão áurea: A divina proporção. In *II Semana de Matemática* (pp. 75–80). Centro Federal de Educação Tecnológica.

American Psychological Association. (2020). *Publication manual of the American Psychological Association* (7th ed.). APA.

Aristóteles. (1973). *Poética* (E. de Souza, Trad.). Abril Cultural.

Bauer, C. S. (2018). A influência da arte e da estética na actualidade. In *Estética e história da arte*. Sagah.

Bertato, F. M. (2008). “*De divina proportione*” de Luca Pacioli: Tradução anotada e comentada (Tese de doutoramento). Universidade Estadual de Campinas.

Bichinho, C. (s.d.). *Arquitectura clássica: Guia completo*. Projetou. <https://www.projetou.com.br/posts/arquitetura-classica/#C>

Cassela, E. A. D., André, A. L., & Cabrera, Y. M. (2021). A proporção áurea como base de senso estético em desenhos artísticos. *European Review of Artistic Studies*, 12(1), 56–73. <https://doi.org/10.37334/eras.v12i1.6>

Corassa, M. A. de C. (2019). *História da arte 2*. Universidade Federal do Espírito Santo.

Eco, U. (2004). *História da beleza* (E. Aguiar, Trad.). Record.

Glancey, J. (2001). *A história da arquitectura* (L. C. Borges & M. Marcionilo, Trans.). Edições Loyola.

Gombrich, E. H. (1999). *A história da arte* (Á. Cabral, Trad.; 16.^a ed.). LTC.

Graziosi, S. (2020, 14 de junho). *Ordens clássicas: A dórica*. L’Arte Arquitectura. <https://lartearquitetura.blogspot.com/2020/06/ordens-classicas-dorica.html>

Hodge, S. (2018). *Breve história da arte: Um guia de bolso dos principais movimentos, obras, temas e técnicas* (M. L. de A. L. Paz, Trad.). Gustavo Gili.

Jardim, M. C. (2018). A arte greco-romana e a estética do seu tempo. In *Estética: Arquitectura*. Sagah.

Jardim, M. C., & Paese, C. (2018). *Estética*. Sagah.

Le Corbusier. (1995). *O modulator: Um ensaio sobre uma medida harmoniosa à escala humana aplicada à arquitectura e à mecânica* (L. A. Costa, Trad.; 2.^a ed.). Martins Fontes.

Mariano, G. F. (2018). Conceitos de estética. In *Estética: Arquitectura*. Sagah.

Oliveira, M. G. de, Bertollo, R. M., Pozza, D. H., Gaião, L., & Soares, L. P. (2007). *A percepção do belo e a proporção divina*.

https://www.researchgate.net/publication/277046474_A_percepcao_do_belo_e_a_proporcao_divina

Pacioli, L. (1509). *De divina proportione*. Antonio Capella, Oficina Tipográfica de Paganino Paganini. <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000022764>

Pennick, N. (1980). *Geometria sagrada: Simbolismo e intenção nas estruturas religiosas*. Pensamento.

Platão. (2002). *Hípias Maior* (C. A. Nunes, Trad.). EDUFPA.

Strickland, C., & Boswell, J. (2002). *Arte comentada: Da pré-história ao pós-modernismo* (A. L. de Andrade, Trad.; 8.^a ed.). Ediouro.

Vignola, G. B. de. (1787). *Regras das cinco ordens de architectura: Com um acrescentamento de geometria prática e regras de perspectiva de Fernando Galli Bibiena* (J. C. Binchetti, Trad.). Oficina de Joze D'Aquino Bulhoens.

Vignola, G. B. de. (1876). *Regras das cinco ordens de architectura segundo os princípios de Vignhola* (J. C. M. Andrade, Trad.; 6.^a ed.). Typographia Universal.

Woodfield, R. (Org.). (2012). *Gombrich essencial: Textos seleccionados sobre arte e cultura* (A. Salvaterra, Trad.). Bookman.

A MULA SEM CABEÇA: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE DUAS VERSÕES DA FIGURA LENDÁRIA DENTRO DO IMAGINÁRIO COLETIVO SACRO LATINO

*A mula sem cabeça: a comparative analysis between two versions of the legendary
figure in the sacred latin collective imaginary*

SOUZA, Clara²⁹; SOARES, Maria Luísa de Castro³⁰; JUBILADO, Odete³¹ & AMARANTE,
Natália³²

Resumo

Este artigo visa comentar a lenda *A Mula Sem Cabeça* a partir de duas versões diferentes: uma narrativa oral colhida de um morador do interior nordestino e um cordel da autora Marion Villas Boas. A proposta principal é entender de que forma essas expressões da tradição popular carregam valores culturais e religiosos que fazem parte do imaginário brasileiro. Por meio de uma leitura semiótica, o estudo observa os símbolos, as estruturas e os sentidos que percorrem as duas versões, destacando o que permanece, o que muda e o que nos diz sobre a narrativa popular. A pesquisa fundamenta-se nos modelos narrativos propostos por Greimas, Propp, Larivaille e Cristina Macário Lopes, com o intuito de analisar as funções actanciais, a caracterização dos papéis das personagens e os mecanismos estruturais que organizam e sustentam o enredo de cada relato.

Abstract

This article discusses the legend of the *Mula Sem Cabeça* based on two different versions: an oral narrative collected from a resident of the Northeastern countryside and a cordel poem by author Marion Villas Boas. The main goal is to understand how these expressions of popular tradition convey cultural and religious values that are part of the Brazilian imagination. Through a semiotic analysis, the study examines the symbols, structures, and meanings that permeate both versions, highlighting what remains, what changes, and what tells us about the popular narrative. The research draws on the narrative models of Greimas, Propp, Larivaille, and Cristina Macário Lopes, seeking to understand the functions, roles, and dynamics that underpin the plot in each account.

Palavras-chave: *Mula Sem Cabeça; Literatura de Cordel; Tradição Oral; Simbolismo; Análise Semiótica.*

Key-words: *Mula Sem Cabeça; Cordel Literature; Oral Tradition; Symbolism; Semiotic Analysis.*

Data de submissão: março de 2025 | **Data de publicação:** junho 2025.

²⁹ CLARA SOUZA – UTAD | Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, PORTUGAL: email: claracsoli@gmail.com

³⁰ MARIA LUÍSA DE CASTRO SOARES – UTAD, PORTUGAL: email: isoares@utad.pt

³¹ ODETE JUBILADO – Universidade de Évora PORTUGAL: email: jubilado@uevora.pt

³² AMARANTE, Natália – UTAD, PORTUGAL: email: namarant@utad.pt

INTRODUÇÃO

A literatura de tradição oral, segundo Paul Sébillot, integra contos, lendas, mitos, adivinhas, orações, frases, entre outras formas narrativas, que se tornaram tradicionais ou evidenciam uma história de raízes culturais, com substrato literário, transmitida por vias não gráficas (Sébillot *apud* Cascudo, 2001, p. 332). Embora sujeitas a variações formais e contextuais, tais narrativas preservam funções estruturais semelhantes, como demonstrou Vladimir Propp na *Morfologia do Conto Maravilhoso* (2001).

No Brasil, a oralidade é responsável pela preservação e renovação do imaginário popular. O folclore brasileiro abriga figuras míticas como o Saci, a Iara, o Curupira e a Mula Sem Cabeça. Esta última, em particular, sintetiza temas como pecado, desejo proibido, punição religiosa e redenção, que são, muitas vezes, emoldurados por elementos sobrenaturais que dialogam com a religiosidade católica e com valores comunitários rurais.

Este trabalho tem como objetivo analisar e comparar duas versões da lenda *A Mula Sem Cabeça*: uma em forma de cordel, escrito por Marion Villas Boas, e outra recolhida numa conversa com um morador do interior nordestino, que afirma ter vivenciado um encontro com a criatura. A comparação entre o texto fixado e a sua versão oral permitirá observar a metamorfose da literatura popular, muitas vezes representada pelo hibridismo genológico, bem como os elementos simbólicos e expressivos que ultrapassam o avanço do tempo, consolidando assim a figura da Mula como parte essencial do patrimônio imaterial brasileiro.

I - Os gêneros literários

A Mula Sem Cabeça é geralmente classificada como uma lenda popular, mas pode, em certos contextos, ser entendida também como um mito popular, dependendo da abordagem teórica e do grau de simbologia que se lhe atribui. Uma lenda baseia-se, em princípio, num acontecimento que poderia ter ocorrido - algo “possível”, ainda que fantástico. Está ligada a um lugar e tempo concretos (por exemplo, “numa aldeia do interior, uma mulher foi amaldiçoada...”). A lenda serve para explicar costumes, crenças ou advertir moralmente (neste caso, sobre o pecado e o castigo). Transmitida oralmente, mistura o real e o sobrenatural, mas sem pretensão de origem sagrada. Por isso, na tradição folclórica brasileira, *A Mula Sem Cabeça* é considerada uma lenda moral e

religiosa - uma narrativa de advertência. O mito está intimamente ligado às origens - do mundo, dos deuses, da morte, do fogo ou do amor. Trata-se de uma narrativa fundadora e sagrada, que procura explicar o “porquê” das coisas. Apresenta, assim, uma dimensão simbólica profunda e universal, povoada por personagens arquetípicos, como deuses, heróis e monstros.

No caso de *A Mula Sem Cabeça*, embora se trate de uma lenda, o texto revela traços de natureza mítica, nomeadamente o caráter de metamorfose (a transformação de uma mulher em animal amaldiçoado), a tensão entre o sagrado e o profano (Eliade, 1992), o simbolismo do fogo e da punição divina, bem como a função explicativa de um tabu social - a relação amorosa com o sacerdote. Deste modo, alguns estudiosos do folclore e da antropologia - entre os quais Câmara Cascudo e Roberto DaMatta (1986) - referem-se a esta narrativa como um “mito popular”, uma vez que ela adquire valor simbólico e arquetípico, refletindo forças e tensões sociais profundas. De acordo com Luísa Castro Soares, a lenda é uma “história transfigurada pela imaginação popular [que] toma geralmente como ponto de partida uma pessoa - em que se reconhece um grupo social - ou um lugar que foi palco de um acontecimento fabuloso e ao qual se ligam diversas superstições” (Soares, 2013, p. 10). Além disso, as lendas apresentam determinadas características que lhes conferem *autenticidade*, como um *fundo histórico verosímil*, a *probabilidade* dos factos, a *localização* e a *época* da ação, incluindo, por vezes, elementos do maravilhoso, de matriz cristã ou pagã.

Como se retomará adiante, há uma tentativa de enquadrar a figura da Mula Sem Cabeça no domínio do mito, categoria que Mircea Eliade define como um “acontecimento primordial que teve lugar no começo do tempo, *ab initio*” (Eliade, 1992, p. 50). Todavia, dado que não existem informações suficientes sobre a origem desta narrativa, tal enquadramento permanece apenas hipotético. Por outro lado, a ampla difusão popular da figura conferiu-lhe características específicas que a inserem também no âmbito das lendas folclóricas brasileiras. Assim, a classificação definitiva do relato oscila entre o mito e a lenda, mantendo-se, por ora, inconclusiva.

II - A literatura de cordel

Antes de proceder à análise da figura da Mula, torna-se necessário explicitar a natureza dos cordéis e a importância que estes assumem no âmbito da cultura popular.

As raízes da literatura de cordel são de matriz ibérica, tendo sido já mencionadas por Teófilo Braga, que lhes chama *folhas soltas* ou *folhas volantes*. Luís da Câmara Cascudo observa que, no Brasil, se utiliza preferencialmente a designação *folhetos* para estas pequenas brochuras em verso, enquanto em Portugal prevalece a expressão *literatura de cordel*, associada à prática de expor os livrinhos pendurados num barbante - hábito que ainda subsiste em alguns locais brasileiros (Cascudo, 2001).

De um modo geral, os cordéis são folhetos que reúnem poemas de matriz popular, tradicionalmente expostos para venda pendurados em cordas ou cordéis. Neles predominam composições rimadas, frequentemente acompanhadas de xilogravuras que ilustram o conteúdo. A literatura de cordel caracteriza-se por uma estrutura estrófica recorrente - muitas vezes de seis versos - e pela presença marcada de rima, métrica e elementos de oralidade. O humor, o sarcasmo e a ironia integram-se livremente nestas composições, contribuindo para a sua vitalidade expressiva.

Importa salientar, neste estudo, o lugar central que a literatura de cordel ocupa na cultura popular do Nordeste e, por extensão, do Brasil. Caracterizada por ampla liberdade criativa, esta forma de expressão não reconhece restrições temáticas: engloba lendas, narrativas religiosas, acontecimentos históricos, figuras políticas, episódios de atualidade e uma variedade de outros motivos que servem de ponto de partida para a composição dos *folhetos*.

III - A figura da Mula Sem Cabeça

Para enquadrar esta figura no âmbito do imaginário popular brasileiro, torna-se pertinente recorrer ao *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Luís da Câmara Cascudo, onde se encontra uma das descrições mais completas e influentes desta personagem mítica. Segundo o autor:

A Mula-Sem-Cabeça é a forma que toma a concubina do sacerdote. Na noite de quinta para sexta, transforma-se num forte animal, de identificação controvertida da tradição oral, e galopa, assombrando quem encontra. Lança chispas de fogo pelas narinas e pela boca [...] A tradição comum é que esse castigo acompanha a manceba do padre durante o trato amoroso; ou tenha punição depois de morta [...] A Mula-Sem-Cabeça corre sete freguesias em cada noite, e o processo para o seu encantamento é idêntico ao do Lobisomem [...] Chamam-na também de Burrinha-de-padre ou Burrinha (Cascudo, 2001, p. 402).

Popularmente, a Mula-Sem-Cabeça é apresentada como uma lenda folclórica; contudo, persistem numerosos debates quanto à sua categorização no âmbito dos gêneros narrativos tradicionais. Pela sua forte carga simbólica, muitos autores aproximam-na do mito, entendendo-a como uma narrativa de função normativa, marcada pela recorrência de elementos arquetípicos que procuram explicar e sancionar transgressões no interior de uma ordem moral e sacralizada. Outros estudiosos, porém, propõem enquadrá-la no campo do conto popular - sobretudo quando analisada como versão impessoal e descontextualizada - ou da própria lenda folclórica, atendendo à presença de referências locais, a uma temporalidade relativamente definida e a uma função didática fortemente vinculada ao imaginário coletivo regional.

Ao procedermos a uma análise a partir dos pressupostos fundamentais da lenda, seguindo as classificações propostas por Fernanda Frazão, observamos que existe um *fundo autêntico*: a possibilidade histórica - ainda que não comprovável documentalmente - da existência de uma mulher envolvida afetivamente com um sacerdote, num contexto marcado pela moral católica de matriz colonial. Dado que a punição da transgressão assenta em normas sociais efetivamente vigentes, como o celibato sacerdotal e o controlo da sexualidade feminina, não se pode negar a coerência sociocultural do enredo.

No que diz respeito à *probabilidade*, verificamos igualmente que, dentro da lógica moral e simbólica cristã, a transformação da mulher pecadora e a sua punição como manifestação física do castigo divino se articulam de modo consistente com o imaginário religioso da época.

Pode argumentar-se, contudo, que a ausência de referências a uma figura histórica específica ou a um lugar concretamente identificável impede uma classificação rigorosa como lenda no sentido tradicional. Apesar disso, a narrativa apresenta todos os traços de uma lenda regionalizável, com múltiplas variantes no Nordeste e noutras regiões do Brasil, além de versões afins difundidas pela América Latina. Acresce que a repetição secular do relato e a contínua afirmação popular de avistamentos ou encontros com a Mula-Sem-Cabeça conferem à figura um certo estatuto de localização simbólica, reforçando a sua inserção no tecido imaginário das comunidades que a transmitem.

Como mencionado anteriormente, as origens da história não estão devidamente documentadas, portanto, a definição de uma *época* entra no campo da suposição com base em acontecimentos históricos. Recorrendo à história colonial luso-brasileira, a partir do

século XVI, os colonizadores, portadores de uma cultura já bastante pormenorizada, chegaram ao Brasil e replicaram dentro das capitanias aquilo que era costumeiro do outro lado do oceano (Silva, 2006). A religião, enquanto pilar do Império Português, não teria outro destino.

A questão que ronda a figura da Virgem Maria no Brasil colonial e posterior torna-se fundamental para compreender o entrelaçamento entre *o maravilhoso cristão* e *o maravilhoso pagão* nas lendas populares. A Virgem Maria, símbolo máximo da pureza, obediência e submissão feminina dentro da tradição católica, foi amplamente difundida como ideal a ser seguido pelas mulheres, principalmente nas colônias, onde a missão evangelizadora tinha como um de seus objetivos a imposição de modelos comportamentais. Este ideal mariano é contrastante com as figuras femininas que, como a *concubina* do padre, rompem com os preceitos morais cristãos, como afirma Marina Warner:

The price the Virgin demanded was purity, and the way the educators of Catholic children have interpreted this for nearly two thousand years is sexual chastity. Impurity, we were taught, follows from many sins, but all are secondary to the principal impulse of the devil in the soul-lust (Warner, 2013, p. 33).

No Brasil, o sincretismo entre o cristianismo e antigas crenças populares (tanto europeias como indígenas e africanas) ocasionou a criação de lendas similares que, como a de *A Mula Sem Cabeça*, representam um ponto de convergência entre a moral religiosa e a imaginação popular. A punição da mulher que se relaciona com um sacerdote recorre aos preceitos religiosos, mas o seu formato pertence ao universo fantástico das mitologias pré-cristãs, como os casos do minotauro e do lobisomem.

IV- A Mula Sem Cabeça, segundo um nordestino (Apêndice 1)

Segundo o Censo de 2022 do IBGE, o Nordeste é a região com maior número de católicos do país (63,9%). O resultado disso, dentro da esfera cultural, é a proliferação de festas religiosas, romarias, folguedos e lendas que acabam entrelaçadas com a vida quotidiana das comunidades, o que afaz crenças e, posteriormente, comportamentos. Neste contexto, a versão narrada por “Seu Zé”, homem do interior nordestino, testemunha a vitalidade da tradição oral. As descrições minuciosas, a construção do ambiente e o recurso constante a expressões regionais conferem ao relato um elevado grau de

verosimilhança. Além disso, “Seu Zé” mobiliza recursos típicos da oralidade, recorrendo a um vocabulário expressivo estreitamente ligado ao meio em que se insere.

À luz do exposto, o papel que desempenha enquanto depositário de um relato tão singular sobre uma figura lendária, bem como a sua disponibilidade para o partilhar, constituem um testemunho vivo de como a tradição oral converte a experiência individual em conhecimento partilhado e socialmente validado.

O que mais se destaca, porém, é a semelhança entre o relato de “Seu Zé” e o cordel de Villas Boas, apesar de ele nunca ter tido contacto direto com essa obra. Essa correspondência - sobretudo nas reações e comportamentos das personagens perante a presença da Mula-Sem-Cabeça - pode ser explicada pela ampla difusão oral da história, que perpetua e adapta a figura lendária em diferentes contextos socioculturais.

V - O cordel de Marion Villas Boas

A versão escrita por Marion Villas Boas é um poema narrativo que mantém as características tradicionais do cordel e as estruturas fundamentais da história da Mula, enquanto confere uma certa atualidade à figura. Podemos também afirmar que o uso da rima, do ritmo e das xilogravuras aproxima o leitor do universo típico do cordel nordestino, o que preserva a oralidade e a acessibilidade como marcas da cultura popular.

No âmbito da estrutura externa, as estrofes seguem os esquemas das rimas tradicionais do cordel, escritas em redondilha, como o padrão *ABABCC*, e também de algumas variações *AABACA*, como é o caso da estrofe abaixo:

Na cidade em que eu morava
lenda antiga era contada,
de uma mulher que pecou,
por isso foi castigada
com uma maldição terrível:
em monstro foi transformada.
(Villas Boas, 2011, p. 3)

Além disso, os versos apresentam, em regra, sete sílabas métricas, correspondendo à redondilha maior, forma tradicionalmente associada à poética do cordel.

Os recursos estilísticos mobilizados são diversos; destacam-se, no entanto, a incidência significativa de hipérboles, metáforas e antíteses, que contribuem para a expressividade e vivacidade do texto.:

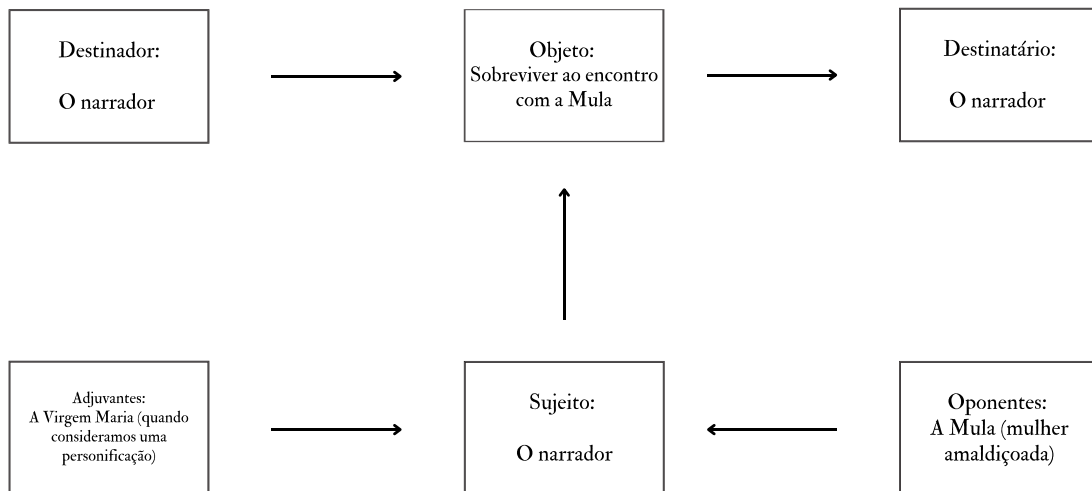
Contam que em noite profunda
de lua, em sexta-feira,
é que a moça se transforma
em horrível besta-fera,
correndo desabalada nas ruas, sem estribeira.

É a Mula Sem Cabeça,
um monstro muito temido,
pois expele fortes chamas
por seu pescoço partido.
E, quando a Mula escoiceia,
sempre sai alguém ferido.

E por que um tal castigo
sofre essa pobre coitada,
cumprindo cruel destino?
Por estar apaixonada,
cometeu um desatino
que a tornou tão desgraçada.
(Villas Boas, 2011, p. 4)

No que se refere à relação entre as personagens, segundo o modelo de Julien Greimas, temos o seguinte esquema:

Figura 1 – Esquema de Greimas



No que respeita à ação, e seguindo a linha de Larivaille, Ana Cristina Macário Lopes propõe uma divisão da dinâmica narrativa da tradição oral em cinco momentos: o estado inicial, a perturbação, a transformação, a resolução e o estado final. Aplicando este esquema ao texto A Mula Sem Cabeça, no que toca à estrutura dinâmica da narrativa, identificam-se as seguintes etapas:

Estado inicial: Equilíbrio, o narrador saía de uma novena durante a quinzena de celebração à Virgem Maria.

“Logo após a uma novena / da igreja eu já saía. / Estávamos na quinzena / de reza à Virgem Maria, / o céu parecendo cena / de um auto só de alegria.”

(Villas Boas, 2011, p.7)

Perturbação: A alteração do cenário com a escuridão; o *suspense* na aparição da criatura com os relinchos e o clarão:

“Já sem lua e sem estrelas, / no céu nuvens se juntando”

(Villas Boas, 2011, p. 10)

Transformação: Aparição da Mula e a perseguição:

Era a Mula Sem Cabeça,
aquele ser tão horrendo,
vindo em minha direção.
De medo, saí correndo
(Villas Boas, 2011, p. 12)

Resolução: A oração à Virgem Maria e a quebra da maldição da Mula:

Fechei os olhos, rezei
por minha alma imortal;
à Virgem eu me entreguei
para livrar-me do mal.
(Villas Boas, 2011, p. 13)
Quase sem acreditar,
eu vi a transformação
do ser infernal virando
moça de bela feição.
(Villas Boas, 2011, p. 14)

Estado final: Verifica-se uma confirmação do estado inicial. O narrador sobrevive e quebra a maldição da Mula, trazendo assim o equilíbrio às personagens da história:

A Virgem Compadecida
libertou da maldição
aquela moça sofrida,
vítima de uma paixão.
(Villas Boas, 2011, p. 15)

Eu que sempre acreditei
na força de uma oração
feita com Fé e na Lei
da Santa da devoção.
(Villas Boas, 2011, p. 15)

VI - A estrutura narrativa e a lógica interna da ação

Do ponto de vista estrutural, a narrativa *A Mula Sem Cabeça* pode ser compreendida como uma **lenda de estrutura simples e fechada**, organizada em torno de um ciclo de **transgressão, punição e restituição da ordem**. Conforme o modelo narrativo clássico, o enredo inicia-se num **estado de equilíbrio**, é perturbado por um **ato de desordem** e reconduzido, no final, a uma nova forma de estabilidade, ainda que marcada pela memória da *transgressão*.

O **estado inicial** apresenta uma situação de aparente normalidade e harmonia social, anterior ao pecado - a mulher vive integrada na comunidade. O **acontecimento perturbador** ocorre quando a protagonista, movida por desejo ou desobediência, mantém relações amorosas com um padre, violando os interditos religiosos e sociais. Tal **transgressão moral** introduz o elemento de desordem, conduzindo ao **castigo sobrenatural**: a metamorfose da mulher em Mula Sem Cabeça, da qual jorram chamas. Essa transformação cumpre a função de **punição simbólica**, estabelecendo a ligação entre as “duas modalidades de ser no Mundo” (Eliade, 1992, p. 14), o sagrado e o profano, o corpo e a culpa.

Ao analisar detalhadamente a **estrutura lógica da narrativa**, verifica-se uma **relação de confirmação entre o estado inicial e o estado final**, dado que ambos correspondem a **situações de equilíbrio**. O **discurso narrativo** apresenta uma **organização linear**, seguindo a **ordem cronológica dos acontecimentos**, sem recorrer a **analepses** (retrospeções) nem a **prolepses** (antecipações), o que, de acordo com Gérard Genette em *Discours du récit*, corresponde a uma **narrativa de ordem contínua** (Genette, 1983: 19-20). No que diz respeito à **relação entre o tempo da história e o tempo do discurso**, observam-se **omissões temporais**, sendo o **tempo da história mais extenso** do que o tempo da enunciação, o que configura uma **anisocronia**, isto é, uma discrepância entre a duração dos acontecimentos narrados e o tempo da narração. De igual modo, a **ausência de diálogos isocrônicos** reforça a predominância de uma **narração sumária**, em que o narrador sintetiza os acontecimentos, privilegiando a progressão da ação em detrimento da dramatização. Esta **estrutura narrativa linear e conclusiva** contribui para o **efeito moralizante da lenda**, conduzindo o leitor a uma **reafirmação da ordem e do equilíbrio inicial**, após a transgressão e o castigo da personagem. A narrativa, portanto, cumpre uma **função simbólica e pedagógica**, espelhando os valores morais e religiosos do imaginário popular brasileiro.

No que diz respeito ao *quadro enunciativo*, identifica-se um narrador onisciente e intradieético, que domina plenamente o enredo e tem acesso ao conjunto das ações e dos pensamentos das personagens. Todavia, embora possua todas as informações relativas ao desenrolar da história (o que reforça a autoridade moral e o caráter coletivo do relato), o narrador utiliza, em diversos momentos, estratégias linguísticas e estilísticas destinadas a criar e sustentar um ambiente de suspense, retardando a revelação de certos acontecimentos. Além disso, observa-se um sincretismo actancial, na medida em que o narrador funciona simultaneamente como *sujeito*, *destinador* e *destinatário* da ação, assumindo múltiplas funções dentro da estrutura narrativa.

Importa salientar que o narrador não elabora descrições minuciosas das personagens, o que evidencia a ausência de profundidade psicológica e a predominância de personagens planas, construídas sobretudo a partir de funções narrativas. Ainda assim, registam-se algumas descrições físicas pontuais, nomeadamente em relação ao padre e à moça, que permitem ao leitor visualizar os traços essenciais das figuras centrais da narrativa:

Dizem que um padre da igreja,
moço guapo e varonil,
com sua fala macia
a coitada seduziu.
o castigo desta falta
logo, logo ela sentiu.
(Villas Boas, 2011, p. 6)

Quase sem acreditar,
eu vi a transformação
do ser infernal virando
moça de bela feição,
que o sacrilégio de um padre
tornara uma assombração.
(Villas Boas, 2011, p. 14)

Por fim, o cordel encerra de forma positiva para a personagem principal, o que permite considerar que o texto narrativo segue o *esquema canónico*. No plano da moralidade, o cordel de Marion Villas Boas apresenta uma moral explícita: quem transgride normas sagradas é severamente punido. Nesse sentido, a narrativa reforça a ideia de que a mulher que ultrapassa os limites impostos pela ordem religiosa e social deve sofrer as devidas consequências.

Relativamente à simbologia dos elementos que compõem a narrativa cristã, a oração pode ser interpretada como meio de proteção e redenção, e também de alívio diante do medo. Além disso, a questão principal sobre a aparição da criatura em noites de sexta-feira ou, como na versão contada pelo popular, numa sexta-feira da Quaresma, está relacionado com os castigos, penitências, punições e até mesmo a morte. Neste caso, o perigo iminente da morte é representado pela Mula. A presença do fogo pode ter uma vertente positiva quando interpretado como algo purificador, e negativa, como é o caso da sua instrumentalização nesta narrativa. Conforme está descrito no *Dicionário dos Símbolos*:

“Assim como o Sol, pelos seus raios, o fogo simboliza por suas chamas a ação fecundante, purificadora e iluminadora. Mas ele apresenta também um aspeto negativo: obscurece e sufoca, por causa da fumaça: queima e devora e destrói: o fogo das paixões, do castigo e da guerra” (Chevalier & Gheerbrant, 2003, p. 443).

VII - Comparação entre as versões

Do ponto de vista da **morfologia narrativa**, segundo **Vladimir Propp** (2003), é possível identificar funções recorrentes como a **interdição**, a **violação**, a **punição** e a **reintegração da ordem**, o que aproxima esta lenda do **conto maravilhoso**, ainda que sem a dimensão mágica redentora. A ausência de redenção final reforça o caráter **trágico e moralizador** da história, consolidando o castigo como mecanismo de restabelecimento da harmonia social e espiritual. Assim, em ambas as versões apresentadas, *A Mula Sem Cabeça* articula-se como **uma narrativa simbólica de advertência**, na qual o **corpo feminino e a transgressão religiosa** são figurados através do **castigo e da metamorfose**, refletindo o modo como o folclore brasileiro integra e reproduz valores morais, religiosos e culturais de origem colonial.

Segundo Vladimir Propp, a estrutura dos contos maravilhosos pode ser analisada a partir das funções desempenhadas pelas personagens, independentemente de quem as execute ou da forma concreta que essas ações assumem (Propp *apud* Soares, 2013, p. 17). Ao aplicar este modelo à lenda *A Mula-Sem-Cabeça*, é possível identificar várias dessas funções, mesmo tratando-se de uma narrativa popular de estrutura relativamente breve. A **transgressão** surge quando a mulher rompe a interdição religiosa ao envolver-se com o padre. Segue-se a **malfeitoria**, representada pela transformação sobrenatural, que

constitui o castigo pelo pecado. A *mediação* manifesta-se na disseminação do medo e no relato oral, funcionando como advertência à comunidade. A metamorfose da mulher na criatura monstruosa pode ser associada à *transfiguração*, embora aqui se realize em sentido negativo, como marca de um castigo permanente. Por fim, a *punição* aparece como função final, ainda que reversível, com possível apelo à intervenção da Virgem, que sugere uma possibilidade de salvação.

Embora a lenda não contenha todas as funções propostas por Propp, a presença de semelhanças funcionais confirma que sua estrutura partilha elementos essenciais com os contos tradicionais, evidenciando a permanência de um modelo narrativo arquetípico, mesmo nas produções da tradição oral brasileira.

CONCLUSÃO

Com este estudo, foi possível compreender que, do ponto de vista genológico, a narrativa *A Mula Sem Cabeça* se configura essencialmente como uma lenda popular, embora apresente valor e estrutura míticos - podendo, por isso, ser designada como “mito popular”, num sentido simbólico e antropológico. A par de uma certa indiferenciação genológica, verificou-se também a relevância das narrativas de tradição oral na preservação do imaginário popular brasileiro, particularmente no que se refere à figura da Mula Sem Cabeça, que sintetiza crenças, valores morais e elementos do sincretismo cultural do país.

A análise comparativa entre a versão oral recolhida junto do “Seu Zé” e o cordel escrito por Marion Villas Boas evidencia a permanência dos valores simbólicos, religiosos e culturais que sustentam a identidade coletiva do povo nordestino.

Embora divergentes quanto à forma e ao meio de transmissão, as versões partilham elementos estruturais e semânticos essenciais, o que reforça a consistência e a perenidade da narrativa. A aplicação dos modelos narrativos de Greimas, Propp, Larivaille e Cristina Macário Lopes permitiu aprofundar a análise da dinâmica narrativa e das funções actanciais das personagens, evidenciando que a estrutura arquetípica do conto maravilhoso permanece subjacente, mesmo nas tradições contemporâneas, como no relato atual do “Seu Zé”.

Cumprе destacar que a literatura de cordel de Villas Boas e a narrativa oral de “Seu Zé” se complementam como expressões culturais que, para além de entreter, educam, consolidam valores e reforçam o sentido de pertença comunitária. Por meio da oralidade e da imaginação coletiva, perpetuam-se memórias, crenças e valores, constituindo um património imaterial de relevância singular para o Brasil, particularmente no Nordeste, e reforçando o papel da lenda como instrumento simbólico de transmissão cultural e moral.

APÊNDICE 1

A Mula Sem Cabeça contada por “Seu Zé”

Num sábado chuvoso decidimos pescar na fazenda às margens do rio. Eu, Luiz César (mais conhecido como “Cabecinha”), Wladimir e Inácio deixamos a cidade ao amanhecer levando nossos equipamentos de pesca e a vontade de relaxar.

A fazenda era um paraíso simples, com coqueiros, mangabeiras e um caseiro, Pedro, que já deixara a lancha pronta na água. Embarcamos e passamos a manhã entre chuvas, conversa fiada e poucos peixes, que mais tarde assariamos na brasa com sal e molhos improvisados.

A tarde se estendia tranquila quando Inácio precisou partir. Cerca de vinte minutos depois, ligou avisando que seu carro quebrara a poucos quilômetros. Fomos socorrê-lo e, como o problema parecia grave, ele acionou o guincho. Enquanto aguardávamos, um velho senhor chamado Seu Zé, dono de uma casinha à beira da estrada, nos acolheu em sua varanda. Conversávamos sobre trivialidades até que Cabecinha, com semblante sério, lançou uma pergunta inesperada:

— Seu Zé, a mula Sem Cabeça tem aparecido por aqui?

Sentindo confiança, Seu Zé abriu seu cabedal de histórias e começou:

— Amigo, a mula Sem Cabeça tem andado muito por essas bandas. Na época da Quaresma mesmo, ela corre todas essas ruas. Esse ano, na Sexta-Feira Santa, eu estava retornando da missa quando vi um pouco distante um clarão. Imaginei que alguém estava tocando fogo num aceiro e segui. O clarão ficou foi perto e eu ouvi um “rilincho”. Passei

a ficar assustado e “arretei” o passo. Rapaz! Quando eu penso que não, o bicho vem num galope desenfreado na minha direção, soltando fogo pela cabeça e “rilinchando” tão alto que “duía meus uvido”! Esbarrou na minha frente e ficou me encarando. Me tremi todo e comecei a rezar. Pensei que tinha chegado minha hora. Mas, acho que por causa da reza, a danada deu umas três “impinada” e saiu no galope. Fui pra casa e naquela noite quase “num drumo”! Dizem que a “muié” que virou era conhecida por essas bandas, mas aquilo ali “num” era “muié” não.

Contada a história, muito incentivada por Cabecinha, que a todo tempo tirava dúvidas com o velho acerca da história, demonstrando bastante interesse e curiosidade, o Senhor continuou a contar outros “causos” envolvendo a própria mula Sem Cabeça, o “labisone”, a caipora, o saci, e por aí foi...

Quando o guincho chegou, nos despedimos. Já no carro, prontos para partir, Cabecinha, rindo alto, soltou a frase que se tornaria eterna entre nós:

— Oh véio mentiroso da peste!!!

E caímos na gargalhada, repetindo a frase por anos sempre que alguém exagera numa história.

Recolha realizada por Carlos Frederico Muricy (fonte própria)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cascudo, L. C. (2012). *Dicionário do folclore brasileiro* (9ª ed.). São Paulo: Global Editora.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2003). *Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números* (16ª ed.). Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
- Eliade, Mircea. (1992). *O sagrado e o profano: a essência das religiões* (tradução Rogério Fernandes). São Paulo: Martins Fontes.
- Gérard Genette (1983). *Discours du récit. Essai de Méthode*. Paris: Éditions du Seuil.
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. (2023). *Censo Demográfico 2022*. Rio de Janeiro: IBGE.
- Larivaille, P. (1974). L'analyse morphologique du récit. *Poétique*, 19, 368–388.
- Lopes, A. C. M. (1987). *Analyse sémiotique de contes traditionnels portugais*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica; Centro de Literatura da Universidade de Coimbra.
- DaMatta, R. (1986). *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda.
- Propp, V. (2003). *Morfologia do conto* (3ª ed.). Lisboa: Editorial Vega.
- Silva, C. R. (2006). A experiência portuguesa no processo de colonização do Brasil. *HISTEDBR – Coleção “Navegando pela História da Educação Brasileira”*. Recuperado de <https://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/artigos/a-experiencia-portuguesa-no-processo-de-colonizacao-do-brasil> (Consultado em 13-11-2025).
- Soares, M. L. C. (2013). *Considerações gerais sobre a literatura tradicional de transmissão oral: Uma proposta de análise à versão portuguesa de “A Gata Borralheira”*. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
- Villas Boas, M. (2011). *A Mula Sem Cabeça*. Rio de Janeiro: Rovelte Editora.
- Warner, M. (2013). *Alone of all her sex: The myth and the cult of the Virgin Mary* (New ed.). Oxford: Oxford University Press.

MENÇÕES À TRADIÇÃO POPULAR: O PAPEL DO PRECEDENTE NA CONCEPÇÃO ARQUITETÔNICA DE LUCIO COSTA

Mentions to vernacular tradition: the role of precedent in lucio costa's architectural conception

ALVES, Taís Peixoto³³; & RIOS, Cauê Martins³⁴

Resumo

This paper critically examines various texts by architect and urbanist Lucio Costa, highlighting his mentions of popular tradition to understand the rationale behind his use of precedent as the foundation of his architectural conception. The analysis begins with Costa's 1937 text "Documentação Necessária" ("Necessary Documentation"), which reinforces the role of popular tradition. This complements his 1934 text "Razões da Nova Arquitetura" ("Reasons for the New Architecture")—a foundational work for Brazilian modern architecture that primarily referenced erudite tradition. Together, these texts established Costa's theoretical foundations by striking a balance between mentions of colonial vernacular and classical academic traditions, thereby shaping the development of modern architecture in Brazil. The selected texts span from the 1930s to the 1980s, providing insight into how Costa's discourse legitimised his architectural approach. Costa sought a synthesis rather than merely imitating vernacular colonial tradition or breaking entirely from the past, as many contemporaries did. His position contrasts with the dominant modernist narrative that viewed architecture as a rupture from historical references, favouring a universal aesthetic rooted in technology and function. Costa's singular role in Brazilian modernism emerges from his continuous engagement with scholarly and vernacular historical precedents. His architectural thought demonstrates a deliberate integration of tradition, ensuring continuity while embracing modern principles.

Abstract

Este artigo analisa criticamente diversos textos do arquiteto e urbanista Lúcio Costa, destacando as suas referências à tradição popular para compreender a lógica subjacente ao uso do precedente como base da sua concepção arquitetónica. A análise começa pelo texto de 1937 de Costa, «Documentação Necessária», que reforça o papel da tradição popular. Isto complementa o texto de 1934, «Razões da Nova Arquitetura», um trabalho fundacional para a arquitetura moderna brasileira que se apoiava sobretudo na tradição erudita. Em conjunto, estes textos estabeleceram os alicerces teóricos de Costa ao equilibrar as referências à tradição vernácula colonial e às tradições académicas clássicas, moldando assim o desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil. Os textos selecionados abrangem o período dos anos 1930 aos anos 1980, oferecendo pistas sobre a forma como o discurso de Costa legitimou a sua abordagem arquitetónica. Costa procurou uma síntese, em vez de simplesmente imitar a tradição vernácula colonial ou romper por completo com o passado, como fizeram muitos dos seus contemporâneos. A sua posição contrasta com a narrativa modernista dominante, que via a arquitetura como uma rutura em relação às referências históricas, privilegiando uma estética universal enraizada na tecnologia e na função. O papel singular de Costa no modernismo brasileiro decorre do seu envolvimento contínuo com precedentes históricos eruditos e vernáculos. O seu pensamento arquitetónico evidencia uma integração deliberada da tradição, assegurando a continuidade ao mesmo tempo que acolhe os princípios modernos.

Key-words: *Architectural theory; Modernism in Brazil; Historical continuity; Design methodology.*

Palavras-chave: *Teoria da arquitetura; Modernismo no Brasil; Continuidade histórica; Metodologia de projeto.*

Data de submissão: junho de 2025 | **Data de publicação:** setembro 2025.

³³ TAÍS PEIXOTO ALVES -Universidade Federal de Santa Maria. BRASIL. Email: taispeixotoalves@hotmail.com

³⁴ CAUÊ MARTINS RIOS - CITTA Research Centre for the Territory, Transports and Environment, Faculty of Engineering, University of Porto, PORTUGAL. Email: cauerios@hotmail.com

INTRODUÇÃO

O campo de estudo do presente artigo situa-se no âmbito dos escritos publicados pelo arquiteto e urbanista Lucio Costa (1902-1998), submetidos a uma leitura crítica que delimitará progressivamente o recorte temático o qual se refere o próprio título deste trabalho: o papel do precedente na concepção arquitetônica de Lucio Costa. A relevância da obra escrita do mestre brasileiro é amplamente reconhecida e sua escolha como objeto de estudo dispensa comentários: interessou desde o início a esta investigação a notável repercussão da fundamentação teórica nela proposta para a prática da arquitetura moderna no Brasil, a qual influenciou gerações de estudantes e profissionais de arquitetura, particularmente no momento pioneiro das primeiras realizações, marcadas por profundas incertezas e transformações na sociedade e na produção arquitetônica.

O conjunto de artigos sobre a arquitetura moderna legado por Lucio Costa tornou-se um marco no desenvolvimento do Movimento Moderno em terras brasileiras e consolidou sua posição como líder intelectual da introdução e afirmação da nova arquitetura (como então se dizia) no Brasil. Em seus escritos assume um papel singular e diferenciador a constante menção à tradição erudita e à tradição popular, apresentadas como parte de um mesmo fenômeno histórico. Lucio Costa reverencia o protagonismo, na produção arquitetônica, de precedentes advindos de qualquer uma dessas tradições, no sentido de criar elos e, assim, auxiliar harmoniosamente as transformações que estavam por vir. Tudo isso, sem rupturas drásticas, sem deixar de valorizar o que o homem do passado conquistou e que pode ser reaproveitado, para progredir em inexorável evolução.

Ao examinar as menções à tradição nos textos de Lucio Costa, constata-se a referência à arquitetura de tradição erudita e à arquitetura residencial de tradição popular, do período colonial, no papel do precedente na sua concepção arquitetônica. Para Costa, a arquitetura erudita se diferencia da arquitetura popular (ou vernacular) não por sua aparência em si, mas pela maneira com a qual cada uma foi concebida e construída. Na arquitetura erudita, seu processo de concepção e execução apresenta um conhecimento específico, que é empregado e adquirido por uma formação profissional e artística, acadêmica ou autodidata. A arquitetura é considerada popular ou vernacular quando produzida por leigos, ou seja, aqueles que não estudaram a disciplina “arquitetura”. É o caso dos próprios usuários e construtores que, empiricamente, executam suas obras.

Estas constatações estão na origem das preocupações intelectuais que motivaram a investigação que deu lugar à tese intitulada “Razões da Tradição: o papel do precedente na concepção arquitetônica de Lucio Costa”, pela autora deste artigo, Taís Alves, agora finalizada e que sugeriram o próprio foco deste artigo, isto é, a delimitação, no âmbito do pensamento teórico de Costa, da questão do precedente, para buscar as razões da tradição tal como por ele enunciadas em seus numerosos textos, ainda relativamente pouco analisados em seu conjunto, deslocando para segundo plano a sua obra arquitetônica, já estudada por muitos.

O foco do artigo, portanto, está nas razões que levam Costa a valorizar tanto a tradição popular colonial, seguindo a mesma preocupação formativa de Guadet (Guadet, 1909), e não propriamente como ele a usava em seus próprios projetos, embora as duas questões permaneçam interligadas. Para tanto, faz-se necessário esclarecer os conceitos relacionados à composição arquitetônica, por fazerem parte das categorias teóricas utilizadas por Costa, para melhor entendimento de sua obra escrita, baseados nas teses de Guadet (1909), as quais presidiram a formação arquitetônica da geração de Lucio Costa. São esses os elementos de arquitetura, os elementos de composição e as regras de composição. Os elementos de arquitetura podem ser entendidos como os diversos componentes físicos que constituem os edifícios, tais como paredes, janelas, colunas, coberturas, entre outros. Nesses elementos, encontram-se as referências estilísticas (capitéis clássicos, arcos ogivais góticos, janelas coloniais e azulejos portugueses, entre outros). Os elementos de composição constituem os volumes ou espaços que são configurados pela reunião de elementos de arquitetura (salas, salões, pórticos, naves, auditórios). Esses volumes podem ter dimensões e formas geométricas diversas.

Guadet (1909) afirma que os elementos de arquitetura e de composição (elementos materiais e volumes espaciais) se aprendem pela simples observação dos diversos exemplos encontrados na história. Já com relação às regras para a composição desses volumes, verifica-se a necessidade de um esforço no sentido de se depreender a essência do conteúdo organizativo dos grandes exemplos de arquitetura do passado. Isso torna clara a sequência de três etapas que Guadet menciona no final do “Chapitre premier”: primeiro, é preciso conhecer os elementos de arquitetura; depois, os elementos de composição; finalmente, a própria composição. Segundo Guadet, para compreender perfeitamente precisa-se, de início, conhecer os componentes físicos isolados (paredes, portas, janelas, pilares, tetos, escadas); a seguir, devemos conhecer esses elementos

montados em volumes com espaço interno (salas, corredores, salões); por fim, devemos vislumbrar como reunir esses volumes num todo, usando as regras de composição (sistemas de eixos, emprego de simetria, hierarquia na distribuição de volumes, sistemas de proporção e modulação, tectonicidade, entre outros).

Outro esclarecimento importante, que valoriza a argumentação desta temática e que antecede à elaboração deste artigo, são dois importantes trabalhos que serão destacados por apresentarem assertivas quanto às possíveis explicações relacionadas ao uso da tradição por Costa em sua prática projetual. Em 1954, no livro intitulado “Artigos e estudos de Costa” (Centro de Estudos de Teoria de Arquitetura, 1954), desenvolvido por acadêmicos da Faculdade de Arquitetura da UFRGS, sob a orientação do professor de teoria da arquitetura dessa mesma instituição, Edgard Graeff, observa-se comentários provenientes deste grupo de pesquisa (imagina-se que seja um consenso compartilhado pelo professor e seus alunos, pois são todos autores), que Costa ao pesquisar o precedente, extrai da tradição erudita clássica regras compositivas para conceber os seus projetos e as associa as novas tecnologias, assim como ao contexto brasileiro.

Posteriormente, verificar-se-á, por exemplo, na tese de doutorado de Carlos Eduardo Dias Comas (Comas, 2002), ao analisar os projetos arquitetônicos de Costa, uma retomada das incipientes colocações dessa publicação de 1954, em que o autor, ao expressar essa mesma ideia, acrescentará a influência dos conceitos de Guadet sobre Costa, devido à sua formação acadêmica, ou seja, enfatizará que Costa extrai do precedente de tradição erudita clássica as regras compositivas, e do precedente de tradição popular colonial brasileira os elementos de arquitetura e de composição, ambas vinculadas aos novos preceitos e tecnologias advindas do movimento moderno.

Das leituras acima e outras pesquisas bibliográficas realizadas que abrangem este tema, contudo, ficou o seguinte questionamento: se o foco deste artigo é o papel do precedente na concepção arquitetônica de Costa, mais especificamente, como ele se enuncia em sua obra escrita? É possível buscar nessas teses antes abordadas evidências do enraizamento direto desta noção em seu pensamento, já que ambos os autores referidos anteriormente estavam abordando, como foco principal, obras projetuais de Costa e não os seus textos publicados, ou cabe ir além à releitura das publicações? Portanto, a pergunta inicial foi a seguinte: como Costa aborda em seus textos a referência a essas tradições e como será possível, ao fazer essa verificação, encontrar as razões por ele apresentadas para validar teoricamente esse uso? A resposta a esta dupla pergunta

somente será possível ao final de uma argumentação que levará em conta, preliminarmente, a análise crítica dos textos de Costa que, no decorrer desse artigo, serão paulatinamente apresentados e comentados com foco nas suas menções à tradição popular colonial.

ENTRE A TRADIÇÃO VERNÁCULA E A MODERNIDADE: O LEGADO TEÓRICO DE LÚCIO COSTA

“Documentação Necessária”

O texto “Documentação Necessária” foi publicado em 1937 no primeiro número da revista “Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional” (SPHAN). Segundo Lucio Costa, nesse texto, que no livro “Registro de uma vivência” está datado de 1938, a arquitetura popular em Portugal apresenta um maior interesse que a arquitetura erudita por diferenciar a arte do povo da arte dos intelectuais. Isso permite melhor entender a arquitetura de tradição popular colonial no Brasil. Costa afirma que é nas construções rurais que as qualidades da população de caráter mais humilde aparecem de uma maneira mais pura e natural, com reflexos em sua arquitetura. Costa acredita que analisando essas arquiteturas precedentes é possível identificar elementos ainda válidos que podem ser recuperados e aplicados na prática projetual do presente:

A nossa casa se apresenta assim, quase sempre, desativada e pobre, comparada à opulência dos “palazzi” e “ville” italianos, dos castelos de França e das “mansions” inglesas da mesma época, ou à aparência rica e vaidosa de muitos solares hispano-americanos, ou, ainda, ao aspecto apalacetado e faceiro de certas residências nobres portuguesas. Contudo, afirma-se que ela nenhum valor tem, como obra de arquitetura, é desembaraço de expressão que não corresponde, de forma alguma, à realidade. Haveria, portanto, interesse em conhecê-la melhor, não propriamente para evitar a repetição de semelhantes levandades ou equívocos – que seria lhes atribuir demasiada importância -, mas para dar aos que de alguns tempos a esta parte se vêm empenhando em estudar de mais perto tudo que nos diz respeito, encarando com simpatia coisas que sempre se desprezaram ou mesmo procuraram encobrir, a oportunidade de servir-se dela como material de novas pesquisas, e também para que nós outros, arquitetos modernos, possamos aproveitar a lição da sua experiência de mais de trezentos anos, de outro modo que não esse de lhe estarmos a reproduzir o aspecto já morto (Costa, 1995c, p. 458).

Ao analisar o pensamento de Costa quanto à importância dada ao papel do precedente, de acordo com a citação anterior verifica-se que Costa valoriza da mesma maneira o precedente advindo da tradição popular colonial quanto o precedente advindo

da tradição erudita clássica, este último. Nos dois casos, Costa afirma que ambos possuem muito a ensinar e que podem servir como materiais de pesquisa e interpretação crítica para aplicação na arquitetura moderna. Ou seja, segundo Costa: “evitar a repetição de semelhantes leviandades ou equívocos (...)”. Porém: “(...) para que nós outros, arquitetos modernos, possamos aproveitar a lição da sua experiência de mais de trezentos anos, de outro modo que não esse de lhe estarmos a reproduzir o aspecto já morto.” Costa propõe um olhar crítico às soluções advindas da tradição popular colonial, por acreditar que o precedente apreciado pode influir na concepção da arquitetura moderna, mas em uma posição totalmente diferente dos arquitetos que estavam produzindo a arquitetura neocolonial, através da repetição de elementos com função decorativa que lembravam as construções coloniais. Nesse fato, que aparece no final da frase citada, percebe-se uma nítida crítica de Costa a esse estilo.

Costa then explicitly positions himself against neocolonialism and provides a general overview of the characteristics of houses built throughout Brazil over the centuries, culminating in the most straightforward constructions made of pau-a-pique, featuring an independent structural framework. He associates this construction technique, rooted in colonial vernacular traditions, with the new technology of reinforced concrete:

(...) sem esquecer, por fim, a casa “mínima”, como dizem agora, a dos colonos e – detalhe importante este – de todas elas a única que ainda continua “viva” em todo o país, apesar do seu aspecto tão frágil. É sair da cidade e logo surgem à beira da estrada, como se vê pouco além de Petrópolis, mesmo ao lado de vivendas de verão de aspecto cinematográfico. Feitas de “pau” do mato próximo e da terra do chão, como casas de bicho, servem de abrigo para toda a família – crianças de colo, garotos, meninas maiores, os velhos -, tudo se mistura e com aquele ar doente e parado, esperando... (o capitalista vizinho – esportivo, “aerodinâmico” e bom católico – só tem uma preocupação: que dirão os turistas?) e ninguém liga de tão habituado que está, pois “aquilo” faz mesmo parte da terra como formigueiro, figueira-brava e pé de milho – é o chão que continua... Mas, justamente por isto, por ser coisa legítima da terra, tem para nós, arquitetos, uma significação respeitável e digna; enquanto que o “pseudomissões, normando ou colonial”, ao lado, não passa de um arremedo sem compostura. Aliás, o engenhoso processo de que são feitas – barro armado com madeira – tem qualquer coisa do nosso concreto-armado e, com as devidas cautelas, afastando-se o piso do terreno e caíndo-se convenientemente as paredes para evitar-se a unidade e o “barbeiro”, deveria ser adotado para casas de verão e construções econômicas de um modo geral. Foi o que procuramos fazer para a vila operária de Monlevade, perto de Sabará, a convite da Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira – não tendo sido o projeto levado a sério, já se vê (Costa, 1995:458-459).

Costa, nessa parte do texto, começa a revelar que, em primeiro lugar, sobre a análise das questões relacionadas ao papel do precedente advindo da tradição erudita que este, deveria ser analisado e extraído de sua essência os princípios e leis compositivas inerentes ao objeto arquitetônico estudado com a finalidade de desenvolver e embasar a criação arquitetônica. Na citação anterior, constata-se que o papel do precedente advindo da tradição popular está no conhecimento e aprendizagem de suas técnicas e materiais empregados, com a mesma finalidade do precedente erudito, ou seja, subsidiar de maneira crítica, a criação arquitetônica. Portanto, de precedentes advindos de tradições distintas, Costa parece destinar o tipo de extração que melhor convém a cada uma das mesmas, porém, ambas, com a mesma finalidade, fundamentar teoricamente a prática projetual. A seguir, as próprias palavras de Costa reforçam a idéia anteriormente exposta:

O estudo deveria demorar-se examinando ainda: os vários sistemas e processos de construção, as diferentes soluções de plantas e como variavam de uma região à outra, procurando-se, em cada caso, determinar os motivos – de programa, de ordem técnica e outros – por que se fez desta ou daquela maneira; os telhados que, de traçado tão simples no corpo principal, se esparramavam depois para ir cobrindo – como asa de galinha – os alpendres, puxados e mais dependências, evitando os lanternins e nunca empregando o tipo de Mansard tão em voga na metrópole, mas conservando sempre o galbo inconfundível do telhado português e apresentando até, por vezes, nos telheiros menores dos engenhos e fazendas – como se vê nas gravuras da época – uma linha mais frouxa e estirada que muito contribuiu para a impressão de sonolência que eles dão; os tetos forrados com “camisa e saia” em gamela à feição do madeiramento da cobertura; as esquadrias e respectivas ferragem, particularizando os modelos usuais – portas de almofada, janelas de guilhotina com folhas de segurança e gelosias de proteção – só aparecendo no século XIX as venezianas; (...) Resultariam, de um exame assim menos apressado, observações curiosas, por isto que em desacordo com certos preconceitos correntes e em apoio das experiências da moderna arquitetura, mostrando, mesmo, como ela também se enquadra dentro da evolução que se estava normalmente processando (Costa, 1995:458-459).

Mais uma vez, cabe lembrar que o foco deste artigo está nas razões que levam Costa a usar a tradição e não que uso da mesma ele faz. Logo, a pergunta nesse artigo seria: Quais as razões da tradição popular advindas do período colonial para Costa? No texto “Razões da Nova Arquitetura, de 1934, é possível constatar algumas possíveis razões para Costa embasar a arquitetura moderna através da valorização do precedente advindo da tradição erudita, em síntese, uma das possíveis razões estaria na defesa da própria inserção da nova arquitetura, no sentido de tentar conciliar posições antagônicas de profissionais satisfeitos com a novidade, mas com tendência a romper com tudo que

precedeu e, outros, insatisfeitos, por acreditarem que a mesma rompe com a tradição. Costa, inteligentemente, aborda em seu texto “Razões” que a expressão formal pode ser nova, consequência direta de novas tecnologias, todavia o vínculo com a tradição erudita da arquitetura é perene, pois a concebe da mesma maneira que os antigos o faziam através do arranjo de princípios compositivos. Ou seja, extraindo do mesmo, no caso do precedente advindo da tradição erudita sua “essência” – suas leis ou princípios compositivos que o compõe, reinterpretando-o de uma maneira crítica, para ser aplicado na prática projetual, independente da época ou estilo que esse represente.

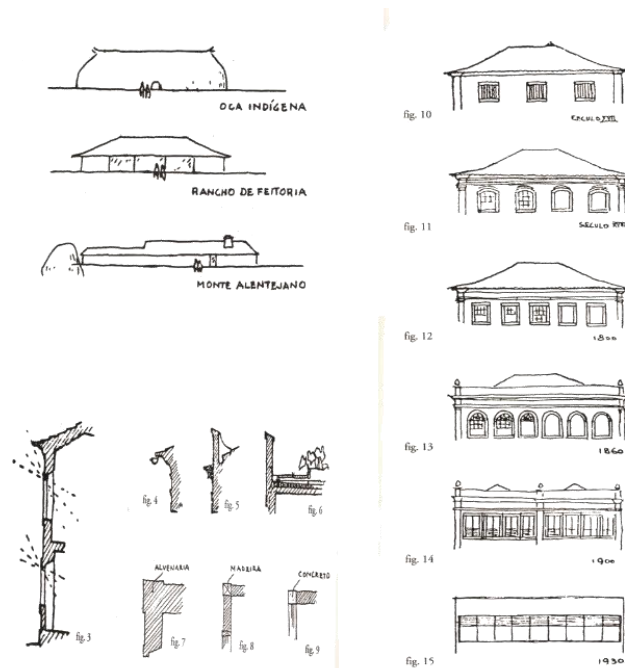
Assim, Costa parece querer agradar a todos buscando uma conciliação, em nome do amor à própria arquitetura, e esta seria outra possível razão, de seus preceitos ideológicos com relação ao fato que realmente Costa acredita que somente se cria uma arquitetura de excelência mantendo um permanente conhecimento do precedente, mesmo que a nova arquitetura, em sua aparência estilística, seja totalmente distinta daquela que a influenciou. Essa última constatação parece também se encaixar nas razões do precedente advindo da tradição popular, conforme fica evidenciado na citação anterior, quando Costa relata detalhadamente quais as análises críticas devem ser realizadas com a finalidade de subsidiar a criação arquitetônica no sentido de evolução da mesma ao afirmar que: “(...) Resultariam, de um exame menos apressado, observações curiosas, por isto em desacordo com certos preconceitos correntes e em apoio das experiências da moderna arquitetura, mostrando, mesmo, como ela também se enquadra dentro da evolução que se estava normalmente processando.”

A outra possível razão, talvez esteja no fato de tentar fazer um vínculo com o lugar. Em um país com poucos exemplares de uma arquitetura erudita digna de ser considerada por Costa verdadeira, o autor posiciona-se contra o ecletismo e o neocolonial que estavam sendo produzidos no início do século XX no País. O principal motivo é que suas formas não resultavam necessariamente da técnica construtiva utilizada, e assim muito de seus elementos de arquitetura eram apenas meros elementos decorativos, diferentemente da arquitetura de tradição popular proveniente do período colonial em que sua forma era o resultado de sua construção.

Nesse contexto, a arquitetura advinda de uma tradição popular, em que sua estética, mesmo que seja considerada interessante, não há como essência leis e princípios compositivos como a arquitetura advinda da tradição erudita. Se os tem, são geradas de uma maneira inconsciente, portanto neste quesito, Costa parece não levar em consideração em termos de importantes aprendizados para uma reinterpretação crítica do precedente e a extração de seu conhecimento para a criação da arquitetura moderna. Segundo o pensamento de Costa, parece que somente os elementos de composição e os elementos de arquitetura advindos da tradição popular seriam dignos de reaproveitar suas lições incorporando às necessidades e tecnologias provenientes do movimento moderno.

O mais relevante fator está no que mais adiante será abordado, ou seja, o fato de que no pensamento de Costa, com relação às razões que o levam a valorizar tanto a construção realizada no período colonial advindo da tradição popular, há um importante conceito de excelência arquitetônica, que ele vai esclarecer em textos que mais adiante serão melhores analisados, qual seja: a interdependência entre técnica construtiva utilizada e forma arquitetônica resultante.

Seguindo com a análise deste texto, Costa vai abordar a evolução tipológica das casas brasileiras, podendo-se identificar a predominância dos cheios (paredes) em relação aos vazios (aberturas), que ao longo dos séculos foi se invertendo, chegando ao momento atual, quando se observa a predominância dos vazios sobre os cheios. As casas, nos fins do século XVI e durante todo o século XVII, apresentavam os cheios predominando sobre os vazios. Com o aumento de policiamento, gradativamente as janelas foram aumentando; no século XVIII, cheios e vazios se equilibravam e no início do século XIX já havia o predomínio das aberturas; a partir de 1850 as ombreiras praticamente se encontram, até que a fachada, após 1900, começa a se apresentar quase toda rasgada, tendo muitas vezes ombreiras comuns. Tal fato ocorreu lentamente e talvez possa ser associado também aos panos de vidro que a arquitetura moderna conseguiu concretizar. Costa salienta a importância das varandas advindas da tradição popular colonial e valoriza o mestre de obras português, pois acredita que esse personagem tem muito a ensinar.

Figura 1. Desenhos de Lucio Costa dos textos Tradição Local e Documentação Necessária.

Fonte: (Costa, 1995d, p. 453).

O que se observa, portanto, é a tendência para abrir sempre a cada vez mais. E compreende-se que, com este nosso clima, tenha sido mesmo assim, pois, embora se fale tanto na luminosidade do nosso céu, na claridade excessiva dos nossos dias, etc., o fato é que as varandas, quando bem orientadas, são o melhor lugar que as nossas casas têm para se ficar; e que é a varanda, afinal, senão uma sala completamente aberta? 'Entretanto, quando nós, arquitetos modernos, pretendemos deixar todo aberto o lado bem orientado das salas: aqui del rey!

Verifica-se, assim, portanto, que os mestres-de-obras estavam, ainda em 1910, no bom caminho. Fiéis à boa tradição portuguesa de não mentir, eles vinham aplicando, naturalmente, às suas construções meio feiosas todas as novas possibilidades da técnica moderna, como além das fachadas quase completamente abertas, as colunas finíssimas de ferro, os pisos de varanda armados com duplo T e abobadilhas, as escadas também de ferro, soltas e bem lançadas – ora direitas, ora curvas em S, outras vezes em caracol e, ainda, várias outras características, além da procura, não intencional, de um equilíbrio plástico diferente (Costa, 1995c, p. 460).

Analisando a citação anterior, observa-se a valorização dada por Costa ao compartimento denominado varanda, que vai se tornar um dos elementos de composição mais importantes para Costa, como será constatado na sua interpretação crítica e aplicação deste espaço em seus projetos. Nesse aspecto, a varanda é um elemento de composição advinda da tradição popular colonial, retomada por Costa por justificá-la em função de

ser considerada um espaço adequado ao clima brasileiro e que facilmente pode ser reinterpretado criticamente para ser utilizado na arquitetura moderna. Conforme suas próprias palavras: “(...) o fato é que as varandas, quando bem orientadas, são o melhor lugar que as nossas casas têm para se ficar; e que é a varanda, afinal, senão uma sala completamente aberta?”

E quanto às técnicas construtivas realizadas pela tradição popular, já no século XX, há outra importante constatação quando Costa afirma: “Fiéis à boa tradição portuguesa de não mentir, eles vinham aplicando, naturalmente, às suas construções meio feiosas todas as novas possibilidades da técnica moderna (...)” Costa começa aos poucos a delinear um pensamento que vai elucidando algumas questões ao afirmar que as técnicas construtivas advindas da tradição popular podem desencadear em formas às vezes longe de padrões estéticos eruditos, porém, possuem como atributo principal a conexão entre técnica construtiva e forma resultante, ou seja, na frase anterior, há o uso da palavra mentir, que será analisado em capítulos posteriores, em que Costa, por antinomia, parece estruturar sua teoria de excelência arquitetônica por meio de pólos opostos, como os conceitos arquitetônicos relacionados entre mentira e verdade. Essa constatação leva aos indícios de que essa interdependência entre tecnologia e estética resultante, advinda da tradição popular colonial, pode ser uma das razões que leva Costa a valorizar tanto esses precedentes.

Nesse texto, publicado ainda nos anos 30, é possível constatar a mudança de pensamento de Costa com relação ao que ele próprio considerava um equívoco, a saber, a aplicação de estilos históricos característica do ecletismo e a possibilidade de fazer reviver, através do neocolonial, a tradição da arquitetura colonial brasileira, conforme se verifica na seguinte citação:

Foi quando surgiu, com a melhor das intenções, o chamado “movimento tradicionalista” de que também fizemos parte. Não percebíamos que a verdadeira tradição estava ali mesmo, a dois passos, com os mestres-de-obras nossos contemporâneos; fomos procurar, num artificioso processo de adaptação – completamente fora daquela realidade maior que cada vez mais se fazia presente e a que os mestres se vinham adaptando com simplicidade e bom senso – os elementos já sem vida da época colonial: fingir por fingir, que ao menos se fingisse coisa nossa. E a farsa teria continuado – não fora o que sucedeu.

Cabe-nos agora recuperar todo esse tempo perdido, estendendo a mão ao mestre-de-obras, sempre tão achincalhado, ao velho “portuga” de 1910, porque digam o que quiserem – foi ele quem guardou, sozinho, a boa tradição (Costa, 1995c, p. 461).

Portanto, observa-se que a mesma reforça a ideia de que Costa valoriza a arquitetura de tradição popular colonial em suas raízes e afirma que somente os elementos ainda considerados pertinentes dessa arquitetura precedente é que podem ser reutilizados, desde que indissociáveis de uma verdade construtiva, devidamente adequados ao meio e ao momento presente. Os conceitos arquitetônicos relacionados com mentira e verdade podem ser destacados quando Costa fala na “verdadeira tradição” presente no trabalho dos mestres de obra da arquitetura de tradição popular do período colonial, que o movimento tradicionalista procurava apenas reviver estilisticamente, e não reinterpretar os elementos arquitetônicos relevantes em sua origem através de uma análise crítica, para embasar a criação arquitetônica moderna. Nesse ponto, Costa irá frisar: “fingir por fingir, que ao menos se fingisse coisa nossa. E a farsa teria continuado – não fora o que sucedeu”.

Dessa maneira, observa-se que Costa parece vincular suas razões ao estudo do precedente advindo da tradição popular colonial pelo fato do mesmo possuir como fundamental atributo *a interdependência verdadeira entre tecnologia e forma plástica resultante*.

“Tradição local”

O texto “Tradição local” foi publicado no livro “Registro de uma vivência” em 1994 (1ª edição) e no livro “Arquitetura” em 2002 (1ª edição). Nesse texto, Costa trata da arquitetura regional portuguesa de tradição popular, que tem sua origem na terra e é consequência do meio físico e social, das condições econômicas e do desenvolvimento de sua tecnologia. Afirma que essa arquitetura foi trazida por seus colonizadores ao Brasil, agregada às experiências dos povos africanos e orientais, a partir da própria bagagem cultural do fazer arquitetônico que estes tinham, sendo finalmente adaptada ao novo meio.

Por esse motivo, Costa acredita que se torna importante conhecer a arquitetura regional portuguesa de caráter popular, para, assim, melhor entender as raízes da arquitetura aqui no Brasil. Costa constata, então, em sua viagem de estudos, com relação à arquitetura portuguesa popular, que há diferenças entre a arquitetura do norte e a do sul e que as técnicas utilizadas em cada região de Portugal influenciaram diretamente as regiões mais propícias no Brasil:

(...) Da Beira Baixa, ou cintura do país, para cima prevalece o contraste da pedra com a caiação, como no Entre-Douro e Minho, senão mesmo o emprego exclusivo do granito em grandes blocos toscos ou aparelhados como ocorre na Beira Alta e Trás-os-Montes; o ponto, ou seja, a inclinação dos telhados de tacaniça - quatro águas – é geralmente amortecido graças ao recurso do chamado “contrafeito”, que é pequeno caibro complementar destinado precisamente a adoçar o ponto e a dar maior graça ao telhado na aproximação dos beirais (...).

“Cada mestre, oficial ou aprendiz – pedreiro, taieiro, carpinteiro, alvanéu – trazia consigo a lembrança da sua província e a experiência do seu ofício, daí a simultânea adoção, logo de início, das diferenciadas feições arquitetônicas próprias de cada modo de construir: a taipa de sebo, ou demão – pau-a-pique -, o adobe, a alvenaria de tijolo, a pedra e cal (Costa, 1995f, pp. 451–452).

A diversidade dos processos construtivos vindos de Portugal, segundo Costa, nos dois primeiros séculos, para o Brasil, foi aos poucos se definindo por determinada época e local mais propício, tais como taipa de pilão, em São Paulo; alvenaria de tijolo, em Pernambuco e na Bahia; o pau-a-pique sobre baldrame de pedra em Minas Gerais devido aos terrenos acidentados; a grande quantidade de granito foi utilizado em áreas urbanas e como suporte e arquitrave (sistema construtivo da Grécia antiga), no Rio de Janeiro.

Esse estudo minucioso de Costa, em relação às técnicas construtivas, vindas de Portugal para o Brasil, no período colonial, assim como suas constatações no que se refere à predominância de cada uma dessas técnicas, em regiões brasileiras mais similares com as regiões que as originaram, demonstram o quanto Costa valorizava o precedente advindo da tradição popular colonial, através de estudos detalhados de suas técnicas e materiais empregados.

Costa afirma que a influência das moradias indígenas na arquitetura brasileira está vinculada exclusivamente ao “programa” das primeiras casas, ou seja, a grandes espaços cobertos nos ranchos, para abrigar a quantidade de colonos que eram trazidos pelas frotas. Devido à sua grande dimensão, Costa diz que esses telhados eram pouco afastados do chão, como no caso dos engenhos, diferentes das soluções empregadas nas regiões metropolitanas, que dividiam o telhado maior em partes menores de telhados, identificando relações com as ocas monumentais de nativos por apresentarem estruturas de formas puras e proporcionais, bem como sua implantação ser em clareiras como as dos índios.

Costa constata que o fogo também assume semelhanças nas casas do *trasmontano* e do *indígena*, que para manter o local aquecido, aproveitava o fogo da cozinha deixando escapar a fumaça pela telha-vã ou por um dispositivo na cumeeira das ocas. O relato de Costa, a seguir, demonstra o seu interesse em conhecer a evolução das casas brasileiras a partir da tradição popular colonial e, posteriormente, observa-se a aplicação desses elementos em sua prática projetual como, por exemplo, no projeto para o “Parque Guinle”, em que ele renova a questão do uso das varandas (social e a caseira), que será melhor esclarecido na seqüência:

(...) Daí a paradoxal contradição observada em Portugal da ausência de chaminés nas áreas frias do norte, para que o calor beneficie a casa toda, e a presença ostensiva delas no sul, onde o calor encontra-se apenas na lareira para que não se espraie pelo resto da casa.

De fato, ao entrar no país certa vez por Bragança divisei do alto da serra ao crepúsculo, no fundo do vale, os telhados do casario a fumegar, associando então a tal costume a ausência de puxados ou cozinhas nos exemplares mais puros das casas seiscentistas preservadas em São Paulo, cuja planta retangular e simétrica dispõe de um salão central de chão de terra batida e telha-vã e de duas varandas embutidas no corpo da casa como as *loggias paladianas*; a dos fundos, caseira e de serviço, a da frente social e de receber, tendo num extremo a capela e no outro uma *camarinha*, sem acesso ao corpo da casa, para pouso eventual de viajantes. No alto salão ficava a comprida mesa de pranchões com seu bancos; é aí nesse grande hall medieval, com fogo sempre aceso no inverno, que armavam as *tremes* e assavam a *rês* ou caça do dia.

É interessante assinalar que esse esquema foi o embrião da casa rural brasileira. E não só a rural como também a de *arrabalde*, até fins do século XIX – apenas acrescida do puxado de serviço: sala de jantar aos fundos dando para a varanda doméstica e o quintal, e sala da frente com varanda ou terraço de receber; as duas articuladas por extenso corredor, com quartos de uma banda e de outra, o que garantia, no verão, boa tiragem. Assim, pois, de certo modo, tudo se entrosava – a oca indígena, a casa *trasmontana*, a casa chamada do “*bandeirante*”, a casa da fazenda, a casa de *arrabalde*, a casa urbana de bairro.

Há certa tendência a considerar imitações de obras *reinóis* as obras e peças realizadas na colônia. Na verdade, porém, são obras tão legítimas quanto as de lá, porquanto o colono, *par droit de conquête*, estava em casa, e o que fazia aqui, de semelhante ou já diferenciado, era o que lhe apetecia fazer – assim como ao falar português não estava a imitar ninguém, senão a falar, com sotaque ou não, a própria língua (Costa, 1995f, pp. 453–454).

Dessa forma, Costa fez um profundo estudo em relação ao uso das varandas, constatando a presença de varandas caseiras ou sociais na parte frontal das moradias com a finalidade de receber e, na parte dos fundos, a de serviço. Como antes já havia sido comentado a varanda torna-se um importante elemento de composição advindo do precedente da tradição popular colonial que Costa não somente discute teoricamente, mas aplica na sua prática projetual, reinterpretando o mesmo, que se faz presente em suas soluções, como no projeto do Parque Guinle. Costa vai explicar o uso da varanda no memorial descritivo do projeto; da mesma forma, nota-se a presença de uma releitura das varandas tradicionais no uso dado aos pilotis como sendo novas varandas, presente nos projetos das Casas sem Dono e, por exemplo, na Vila Operária em Monlevade e, até mesmo, no projeto da Cidade Universitária.

Como já comentado anteriormente, Costa parece ter como meta mediar um processo abrupto de transformações sociais advindos da revolução industrial. E como mediador dessas mudanças, Costa, ao valorizar a nova arquitetura, também denominada de arquitetura moderna, fará referência aos precedentes advindos de ambas tradições, erudita e popular, com o intuito de criar vínculos com o passado, admitindo a importância da evolução da arquitetura. Nesse sentido, afirma que, para tanto, não há necessidade de romper com tudo que precedeu, pois é precisamente nos precedentes que reside à riqueza do conhecimento arquitetônico. Portanto, Costa parece apresentar indícios, em seu trabalho escrito, que o precedente é uma fonte inesgotável do saber arquitetônico, desde que interpretado criticamente, e que o mesmo pode servir de ponte para o novo, sem ter que perder o vínculo com a tradição, seja ela qual for.

O que Costa vai deixar claro em sua teoria é que o precedente é fundamental para uma criação arquitetônica de excelência, seja qual for o período que se esteja criando algo, mas não é qualquer precedente e não é qualquer ensinamento do mesmo que serve de aprendizado para o arquiteto aplicar na sua prática projetual, vinculando-o ao momento presente. Nesse sentido, aos poucos seus textos vão delineando papéis específicos para cada tipo de precedente pesquisado, e delimitando conhecimentos específicos que deles podem ser retirados: Costa vai paulatinamente esclarecendo que da tradição erudita devem-se extrair as regras compositivas e, da tradição popular, deve-se extrair o conhecimento de seus elementos de composição e de seus elementos de arquitetura. Porém, em ambos, percebe-se que não é qualquer precedente que serve de paradigma para a extração desse conhecimento.

Além de razões ligadas a uma preocupação em fazer uma conciliação entre o novo e o tradicional, entre seus ideais sobre aquilo que concerne, em seu pensamento, aos quesitos de concepção de uma arquitetura de excelência, há a seguinte indagação: Quais as razões que Costa vai dar para distinguir o precedente válido para a extração de conhecimento seja qual for a finalidade de aplicação do mesmo? Ou seja, há indícios de que as razões da aplicação do conhecimento do precedente estão relacionadas com sua preocupação em mediar uma situação de grandes transformações e acalmar o ânimo dos profissionais que estão, segundo Costa, “degladiando-se” e, também, com questões idealistas, no sentido de acreditar que essa é a melhor maneira de criar algo de excelência em arquitetura. Não respondem, ainda, as razões do precedente em si mesmo como foco central de toda a sua teoria para embasar a arquitetura moderna.

O que se percebe é que não se trata de qualquer precedente, pois já se sabe que Costa posiciona-se drasticamente contrário aos precedentes advindos do ecletismo e do neocolonial, afirmando que suas formas não são consequência direta das técnicas construtivas que os originaram. Também, recordando o texto “Razões”, Costa se posiciona contra a arquitetura americana e romana pelo fato de ter um tipo de técnica construtiva diferente das dos precedentes em que esses estão se baseando, europeus, do período neoclássico, e dos gregos, do período da antiguidade clássica, respectivamente, ao utilizar elementos decorativos dos mesmos. Tais fatos vão dando indícios de que as razões do precedente para Costa podem estar relacionadas com a interdependência verdadeira entre tecnologia e forma plástica resultante.

“SPHAN”

No texto “**SPHAN**” (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), presente no livro “Registro de uma vivência”, publicado em 1994 (1ª edição), Costa afirma que todo o processo de transformação desencadeado pela arquitetura moderna foi alicerçado na renovação de elementos considerados ainda pertinentes, advindos da tradição popular, sendo tal fato uma preocupação constante entre todos os envolvidos:

No Brasil, tanto em 22 como em 36, os empenhados na renovação foram os mesmos empenhados na “preservação”, quando alhures, na época, eram pessoas de formação antagônica e se contrapunham.

Em 22, Mário, Tarsila, Oswald e Cia., enquanto atualizavam internacionalmente a nossa defasada cultura, também percorriam as cidades antigas de Minas e do norte, na busca “antropofágica” das nossas raízes; em 1936, os arquitetos que lutaram pela adequação arquitetônica às novas tecnologias construtivas, foram os mesmos que se empenharam com Rodrigo M. F. de Andrade no estudo e salvaguarda do permanente testemunho do nosso passado autêntico (Costa, 1995e, p. 437).

No trecho citado, verifica-se que Costa reforça a ideia de que a arquitetura moderna mantém o vínculo com a tradição, pois as pessoas que estavam envolvidas com o estudo e preservação do passado eram os mesmos que estavam preocupados com a renovação da arquitetura. Observa-se, portanto, que todo o conhecimento adquirido em seu trabalho pelo SPHAN foi considerado imprescindível para a fundamentação de sua teoria e prática projetual. A partir de seu interesse em estudar e analisar criticamente o precedente com relação aos elementos de arquitetura e de composição, considerados por Costa expressivamente relevantes, bem como sua associação, concebida a partir das técnicas tradicionais populares, às técnicas do concreto armado.

“Anotações ao correr da lembrança”

O Texto “**Anotações ao correr da lembrança**”, proveniente provavelmente de suas viagens pelo SPHAN, foi publicado no livro “Registro de uma vivência”, em 1994 (1ª edição), e no livro “Arquitetura”, em 2002 (1ª edição). Nesse texto, são relatados os tipos variados de materiais, apresentadas diferentes tecnologias e tipologias referentes às casas brasileiras no passado, em diferentes lugares, tais como Pernambuco, Goiás, Amazônia, Maranhão, Minas Gerais, Bahia, Rio de Janeiro, Espírito Santo e Rio Grande do Sul. Costa mostra, por intermédio desse texto, as semelhanças e diferenças dos precedentes característicos de cada região, como pode se observar a seguir:

7- Na região do Rio de Janeiro floresceu – o termo é bem este – uma arquitetura rural alpendrada com colunas toscanas à moda do Minho, mas tudo caiado de branco à maneira da Estremadura, de que a casa de fazenda do Colubandê com a sua importante capela anexa, cuja imagem de Sant’Anna consta do Santuário Mariano, é, sem favor, o mais gracioso e puro exemplar. Debret dedica a prancha 42 do seu precioso documentário a esse estilo de casa típico da região, confrontando a sua planta com o esquema da casa romana – o peristilo, o impluvium, o triclinio, ou sala de jantar, aos fundos, como ficou na nossa tradição. Existe algo semelhante em outras áreas do país, mas não com o mesmo apuro e constância, e geralmente são casas com o avarandado todo à volta, como no Ceará, por exemplo, e de construção mais simples: fustes cilíndricos praticamente sem base nem capitel, e encaibramento apertado, de pau roliço, justo o necessário para receber de cada vez uma fiada apenas de telha vã.

8 – O revestimento de azulejos nas fachadas das casas, característica do século XIX, ocorreu em toda a faixa litorânea – em Minas não há exemplo – de Belém e de São Luís, onde foi mais frequente, a Porto Alegre, onde foi mais elaborado, com azulejos especiais para pilastras e capitéis. No Rio de Janeiro foram comuníssimos, juntamente com vasos e estatuetas no coroamento das platibandas e telhões esmaltados, de fundo azul ou branco, nos beirais. Conquanto procedentes na sua maioria da fábrica de Santo Antonio, no Porto, lá são raríssimos, isto porque a cidade já estava pronta – vinha tudo para cá.

9 – Sacadas sobre bacias de pedra nas construções de alvenaria ou sobre barrote em balanço nas de pau-a-pique, bem como balcões corridos, foram comuns, primeiramente protegidos por forte guarda-corpo de ferro forjado, com a característica portuguesa de dispor uma barra horizontal a um terço da altura da sacada, levando-se apenas as peças verticais extremas e uma ou duas intermediárias até a barra de peito (Costa, 1995a, pp. 503-509).

Costa observa atentamente o precedente advindo da tradição popular colonial nos aspectos referentes aos elementos de composição e aos elementos de arquitetura. Ao citar Debret, quando este compara algumas soluções projetuais realizadas no Brasil com a arquitetura romana, afirma que “confrontando a sua planta com o esquema da casa romana – o peristilo, o impluvium, o triclinio, ou sala de jantar, aos fundos, como ficou na nossa tradição”, parece que Costa evidencia nesta frase uma mescla de influências advindas entre precedentes eruditos e populares na conformação da casa brasileira.

Na citação anterior, Costa novamente faz menção ao “avarandado” como um dos mais importantes elementos de composição advindos da tradição popular colonial, fato este bastante representativo quando Costa retoma esse elemento e o aplica em sua prática projetual, conforme comentado anteriormente. Quanto aos elementos de arquitetura, Costa analisa os mesmos afirmando que é “(...) tudo caiado de branco (...) fustes cilíndricos praticamente sem base nem capitel, e encaibramento apertado, de pau roliço, justo o necessário para receber de cada vez uma fiada apenas de telha vã”. Da mesma maneira que os elementos de composição, os elementos de arquitetura por ele analisados serão retomados e aplicados em sua prática projetual, como poderemos ver mais adiante.

Costa, ao analisar os elementos de arquitetura advindos da tradição popular colonial o faz em relação, principalmente, aos materiais e técnicas construtivas empregadas no sentido de interpretar esse precedente em sua essência e não apenas em sua aparência estilística, que em outro sentido, seria buscar elementos de arquitetura para aplicação direta de sua representatividade estética, contudo sem uma razão de ser, como foi o caso, na opinião de Costa, do estilo neocolonial e do ecletismo. Da mesma maneira,

observa-se que Costa, ao aplicar a solução de varandas em seus projetos, não faz uma cópia literal da montagem das plantas do período colonial. Costa interpreta criticamente o precedente e o atualiza para o seu tempo, fazendo com que haja uma ligação com o passado, mas não no sentido de cópia acrítica de modelos, que era justamente o que ele refutava.

A citação a seguir torna-se de suma importância, pois Costa aborda os elementos de arquitetura advindos da tradição popular colonial. Assim, reforça a ideia anteriormente exposta, sobre o tipo de análise crítica que faz ao se referir ao precedente acerca das técnicas construtivas reinterpretadas em sua essência, ou seja, tentar entender como no passado aquele determinado precedente foi executado e sua capacidade de associar e transportar esse conhecimento adquirido para o momento presente levando em consideração o contexto atual, como as novas tecnologias:

Já no pau-a-pique o cachorro tem ligeira inclinação porque é apenas travado, internamente, por um pau roliço interposto entre ele e o caibro, aos quais vem se ajustar a cornija sanqueada que delimita o encontro do forro do cômodo com a parede. O arcabouço é todo de madeira e independe dessas paredes que são mero enchimento como ocorre hoje com o concreto armado, e a casa se apóia nos próprios esteios, ou pilotis. Este processo construtivo foi intensamente empregado em grande parte do Estado do Rio e em Minas, tanto em esmerado apuro em casas de fazenda e urbanas – Diamantina, por exemplo, é toda de pau-a-pique -, como na sua forma mais rudimentar, na casa do pobre. Ainda agora, como já referido em “Documentação Necessária”, é só andar pelo interior que elas logo surgem ao longo das estradas. Feitas com pau do mato próximo e da terra do chão, mal barreadas, como casas de bicho, dão abrigo a toda a família – crianças de colo, garotos, meninas, os velhos, tudo de mistura e com aquele ar doente e parado, esperando...E ninguém liga de tão habituado que está, pois aquilo faz parte da terra como formigueiro, figueira brava e pé de milho – é o chão que continua (Costa, 1995a, p. 498).

Ao analisar a citação anterior, observa-se que Costa vai chegar a uma brilhante conclusão. Os novos materiais (concreto armado e aço) provenientes do desenvolvimento tecnológico da era da máquina, apesar de uma série de vantagens que os mesmos proporcionaram (rapidez da construção, permitem vencer grandes vãos, possibilitam a construção em grandes alturas, etc.) não são os responsáveis por uma inovação - estrutura independente da vedação. Muitos arquitetos do movimento moderno argumentarão que a estrutura independente da vedação é uma solução construtiva nova e apenas desencadeada destes novos materiais. Porém, Costa de uma maneira inteligente vai afirmar que na realidade, não há nada de novo no aspecto que se refere ao fato que somente o concreto armado disponibilizou a construção da estrutura independente da vedação. Costa, ao estudar

profundamente o precedente de tradição popular colonial, perceberá que as técnicas construtivas advindas desse período tiveram resultados iguais ao que a arquitetura moderna parece achar que estaria inovando, segundo suas próprias palavras: *“O arcabouço é todo de madeira e independe dessas paredes que são mero enchimento como ocorre hoje com o concreto armado, e a casa se apóia nos próprios esteios, ou pilotis”*. Conforme essa importante constatação de Costa, novamente percebe-se que para Costa a arquitetura moderna também é tradicional com relação ao tipo de técnica construtiva empregada, não com relação ao material empregado ou com relação ao avanço tecnológico que o mesmo possibilita, mas no aspecto que, em essência, ambas desencadeiam, em estruturas independentes da vedação, podendo deixar o térreo totalmente vazado (pilotis) e é precisamente esse o ponto que Costa conclui em sua análise crítica do precedente.

No texto “Razões da Nova Arquitetura”, de 1934, observa-se menções de Costa à tradição erudita, em que Costa faz um esforço no sentido de tentar provar que a arquitetura moderna é concebida pelos mesmos princípios ou leis compositivas como qualquer outro precedente considerado paradigma da arquitetura de tradição erudita era concebido. Nesse aspecto, a arquitetura moderna era rigorosamente tradicional; o que diferia a mesma das demais era a sua forma plástica, resultante das novas tecnologias. No entanto, nesse sentido, Costa, também irá demonstrar que, ao longo da história, a arquitetura característica de um determinado período possui uma plasticidade formal que é resultado de suas técnicas construtivas e é precisamente nesse ponto que se distingue um estilo de outro estilo. Assim, se algumas pessoas afirmam que a arquitetura moderna se repete igualmente pelo mundo denominando-a de estilo internacional, Costa também irá argumentar que a mesma apenas está sendo rigorosamente tradicional, pois a história da arquitetura demonstra que os estilos se apuram devido à sua repetição. Também, prossegue em sua argumentação quando afirma que o estilo eclético é um dos mais representativos do estilo internacional da qual ele refutava. Desse modo, na última citação transcrita, Costa consegue vincular a arquitetura moderna no Brasil às técnicas construtivas de tradição popular advindas do período colonial. Portanto, Costa parece estruturar argumentos que indicam que, para ele, a arquitetura moderna não rompe com nada em termos daquilo que se considera ser tradicional em arquitetura, seja advindo de uma tradição erudita, seja advindo da tradição popular. Para Costa, arquitetura moderna é totalmente tradicional e faz parte de um processo de evolução da própria disciplina arquitetura.

“Arquitetura Bioclimática”

O texto “**Arquitetura Bioclimática**”, de 1983, refere-se à comemoração dos 70 anos da invenção do ar condicionado por Willis Havilland Carrier. Nele, Costa apresenta uma constatação já anteriormente feita, em função de seu profundo conhecimento sobre a arquitetura de tradição popular, afirmando que soluções técnicas consideradas ainda válidas podem e devem ser reaplicadas no presente momento, através de uma readaptação do precedente:

É evidente que muitos dos engenhosos recursos de aeração usados na arquitetura popular ou primitiva dos climas quentes e ainda de aplicação possível entre nós da Bahia para cima, seriam impraticáveis do Estado do Espírito Santo para baixo ou para o interior, devido às dificuldades de vedação, necessária em grande parte do ano por causa da friagem. Contudo, havendo da parte dos arquitetos essa preocupação pelo conforto ambiental, é sempre possível a adaptação de recursos simples que possibilitem ventilação cruzada nos aposentos, complementada, no caso dos edifícios de apartamentos ou de escritórios, pela criação de poços de tiragem, inclusive com frestas abertas em cada andar na prumada dos elevadores, bem como na entrada de cada apartamento ou escritório, garantindo-se desse modo a circulação forçada do ar do térreo (pilotis) à cobertura, tal como ocorria nas casas de arrabalde do século passado, onde os extensos corredores da sala de entrada à sala de jantar sempre localizada nos fundos e dando para o quintal, possibilitavam a necessária tiragem, inclusive para as duas ordens de quarto dispostos em sequência ao longo deles. Importa, igualmente, propiciar a circulação do ar entre os cômodos. Para tanto, basta que determinadas paredes no seu encontro, de topo, com paredes que lhe sejam ortogonais, não encostem nelas, deixando assim frestas do teto ao chão vedadas com simples tábuas pivotantes, de arestas ligeiramente boleadas e de preferência esmaltadas de cor; e que ainda, se abram em paredes externas ou internas pequenos postigos complementares de ventilação (Costa, 1995b, p. 239).

Costa, segundo suas palavras, observava atentamente o precedente advindo da tradição popular do período colonial, aproveitando lições deixadas pelos grandes mestres do passado, com a finalidade de reaproveitá-las no momento atual. Importante salientar que esse texto foi escrito na década de oitenta, portanto, quase cinquenta anos desde a publicação de “Documentação Necessária”, texto inicial que marcou a valorização da tradição popular colonial por Costa e, nesse aspecto, evidencia-se, em conjunto com a sequência cronológica dos demais textos examinados nesse artigo, coerência em seu pensamento com relação ao papel do precedente em sua concepção arquitetônica.

CONSTATAÇÕES

Nos textos examinados nesse artigo Costa demonstra que a arquitetura advinda dos precedentes de tradição popular do período colonial assume o papel principal em sua teoria, pois representam o contexto brasileiro em sua ‘essência’, a saber, estão impregnadas nos mesmos a história e a cultura arquitetônica brasileira. Como o Brasil é um país jovem, os estilos arquitetônicos ainda são incipientes no momento de sua atuação, aos quais apenas se acresce, além da arquitetura do período colonial, os estilos ecléticos e neocoloniais. Lucio Costa, contudo, irá refutá-los, pois não possuem certos atributos fundamentais em sua concepção. Parece, portanto, que os precedentes válidos, segundo o pensamento de Costa sobre suas possíveis razões da tradição, são os que possuem como principal atributo a interdependência entre tecnologia e forma plástica e que, em particular, no Brasil, sobraram apenas os do período colonial, advindos da tradição popular.

Sendo assim, esses seriam os precedentes que fariam o vínculo com o lugar, com o contexto sócio-cultural do país, para evitar que a arquitetura moderna se implantasse, aqui, completamente desconectada de tudo. Nesse sentido, parece que o pensamento de Costa está baseado em aspectos ideológicos, naquilo que Costa realmente acredita estar implícito na criação de uma arquitetura de excelência, da busca talvez de valorizar a mão-de-obra existente retomando as técnicas construtivas tradicionais, evitando assim rupturas drásticas com tudo que precedeu. Nesse aspecto, Costa parece estar percorrendo uma tendência naturalista, proveniente, talvez, de teorias evolucionistas.

Desse modo, outras possíveis razões de Costa que fundamentam a referência à tradição popular colonial estão na busca, através desses precedentes, de lições que complementariam aquelas provenientes da tradição erudita, no sentido de criar elos ou vínculos. No caso da tradição popular colonial, observa-se que em seus textos Costa irá valorizar o conhecimento dos seus elementos de composição e de seus elementos de arquitetura, pois como são precedentes advindos de uma tradição popular, não há como extrair dos mesmos suas leis ou princípios compositivos, porque se existem, foram realizados inconscientemente e, nesse caso, Costa os extrairá dos precedentes de tradição erudita clássico-acadêmica, por considerá-la inerente ao ensino profissional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Centro de Estudos de Teoria de Arquitetura. (1954). *Artigos e estudos de Lucio Costa*.

Comas, C. E. D. (2002). *Precisões brasileiras: Sobre um passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & cia., 1936-45* (Tese de doutoramento). Université de Paris VIII.

Costa, L. (1995a). Anotações ao correr da lembrança. In *Lucio Costa: Registro de uma vivência* (2.^a ed.). Empresa das Artes.

Costa, L. (1995b). Arquitetura bioclimática (1983). In *Lucio Costa: Registro de uma vivência* (2.^a ed.). Empresa das Artes.

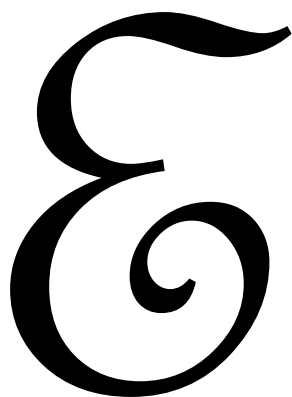
Costa, L. (1995c). Documentação necessária. In *Lucio Costa: Registro de uma vivência* (2.^a ed.). Empresa das Artes.

Costa, L. (1995d). *Lucio Costa: Registro de uma vivência* (2.^a ed.). Empresa das Artes.

Costa, L. (1995e). SPHAN. In *Lucio Costa: Registro de uma vivência* (2.^a ed.). Empresa das Artes.

Costa, L. (1995f). Tradição local. In *Lucio Costa: Registro de uma vivência* (2.^a ed.). Empresa das Artes.

Guadet, J. (1909). *Éléments et théorie de l'architecture: Cours professé à l'École nationale et spéciale des beaux-arts* (4.^a ed.). Librairie de la Construction Moderne.



STUDOS INTERDISCIPLINARES

PANORÂMICA DA CRÔNICA DE COSTUMES N'OS MALAS: um romance cinematográfico contemporâneo

André Ribeiro, João Bartolomeu Rodrigues

| 168-182

Receção de leitura do mito da teia de Penélope no poema Las Noches de Penélope, de Luz Méndez de la Vega

José Carlos Magalhães Pereira

| 183-198

CONSIDERAÇÕES AMBIENTAIS INTEGRADAS À LITERATURA DE CORDEL: uma reflexão educativa

Elsa Maria Gabriel Morgado, Beatriz Licursi, Levi Leonido

| 199-213

O caciquismo na argentina dos séculos XIX e XX: indígenas, crioulos e estado

Maria Helena Botelho Veloso Rodrigues

| 214-225

RENASCIMENTO E HUMANISMO: uma nova cultura e nova pedagogia

João Bartolomeu Rodrigues, Elsa Pinto

| 226-238

PANORÂMICA DA CRÓNICA DE COSTUMES N'OS MAIAS:
UM ROMANCE CINEMATOGRAFICO CONTEMPORÂNEO

*Panorama of the social chronicle in Os Maias: a contemporary
cinematographic novel*

RIBEIRO, André³⁵, & RODRIGUES, João Bartolomeu³⁶

Resumo

O cineasta português João Botelho destaca-se pelo olhar exímio perante a literariedade do texto e pelas transposições cinematográficas de obras canónicas da literatura portuguesa. O filme *Os Maias* assenta no retrato de Portugal – um lugar-comum no cinema português. Na obra fílmica, estampam-se os quadros social, cultural, político e identitário da sociedade da centúria de Oitocentos e denunciam-se os costumes da alta-roda, através da crítica mordaz e do retrato irónico. A dissecação de Portugal pelo centro nevrálgico lisboeta, ainda que fiel à obra literária, é uma autópsia, em certo grau, desatualizada, pois que o país ganhou novos contornos. A obra fílmica remete, assim, para um cadáver do tempo do Romantismo, cuja feição foge dos tempos hipermodernos.

Abstract

The Portuguese filmmaker João Botelho stands out for his keen insight into the literary nature of the text and for his cinematic adaptations of canonical Portuguese literary works. The film *Os Maias* is based on the portrayal of Portugal – a common genre in Portuguese cinema. In this filmic work, the social, cultural, political, and identity characteristics of nineteenth-century society are stamped, and the customs of the upper class are denounced through sharp criticism and ironic depiction. The dissection of Portugal through its neural center, Lisbon, while faithful to the literary work, is to some extent an outdated autopsy, as the country has gained new contours. So, the work harks back to a corpse from the Romantic period, whose appearance diverges from hypermodern times.

Keywords: João Botelho; Portuguese cinema; *Eça de Queirós*; Portuguese realist literature; Novel.

Palavras-chave: João Botelho; Cinema português; *Eça de Queirós*; Literatura portuguesa realista; Romance.

Data de submissão: março 2024 | **Data de publicação:** junho 2024.

³⁵ ANDRÉ LUÍS SANTOS RIBEIRO – MUNDIS & Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. PORTUGAL. Email: aldsribeiro@icloud.com.

³⁶ JOÃO BARTOLOMEU RODRIGUES – MUNDIS, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro & Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho. PORTUGAL. Email: jbarto@utad.pt.

– *Falhámos a vida, menino!*

– *Creio que sim... Mas todo o mundo mais ou menos a falha.*

DE UMA NOTA INTRODUTÓRIA

O cineasta português João Botelho destaca-se pelo olhar exímio perante a literariedade do texto e pelas transposições cinematográficas de algumas obras dos maiores rostos canónicos da literatura portuguesa. Comprovam-no a longa-metragem musical *Um Filme em Forma de Assim* (2022), motivada pelo volume *Uma Coisa em Forma de Assim*, que reúne a prosa de Alexandre O'Neill; *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (2020), que parte da obra saramaguiana homóloga; *Peregrinação* (2017), a partir da obra de viagens quinhentista de Fernão Mendes Pinto; *Filme do Desassossego* (2010), baseado nos fragmentos do livro não-livro do semi-heterónimo Bernardo Soares; *A Corte do Norte* (2009), que tem por base o romance de Agustina de Bessa-Luís; e *Quem és tu?* (2001), uma adaptação da tragédia *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett.

No caso particular d'*Os Maias* (2014), o objeto primordial do cineasta centra-se na reatualização e na transposição da crítica dos estratos sociais da elite oitocentista para o quadro temático contemporâneo, que permanece, em vários pontos, inalterável no que concerne às fraturas de carácter da sociedade. Ao recorrer a técnicas e a estilos de representação próprias da ópera e do teatro, a composição cinematográfica denuncia as problemáticas reais através de um universo ficcional e artificial que é instrumentalizado no sentido em que reenvia para o público a denuncia dos problemas sociais através de uma faceta caricatural, fazendo uso de técnicas estético-dialéticas, em que a modernidade é interpretada à luz do pretérito.

1. DA OBRA LITERÁRIA QUEIROSIANA

Em carta datada de 12 de junho do ano de 1888, enviada de Bristol ao amigo Oliveira Martins, Eça revela que “*Os Maias* saíram uma coisa extensa e sobrecarregada, em dois grossos volumes! Mas há episódios bastante toleráveis”, e não hesita em considerar a produção romanesca, que à data de então se preparava para lançar, como um “imenso maço de prosa” (Queirós, 2008).

Na obra, que levou perto de dez anos para ser concluída, a presença do autor matricial não pode, nem deve – em nossa modesta opinião –, sofrer eclipse ou mesmo ser aniquilada com a vinda, numa asserção barthesiana, da sua morte, pois que tal reduziria a compreensão deste pelas personagens. É que os traços e convicções pessoais de Eça, nomeadamente, aquelas que concernem à educação tradicional portuguesa, ao (anti)clericalismo e ao desmesurado peso institucional da igreja na vida ativa, estão manifestamente presentes no romance, sobretudo em personagens da família Maia, como em Afonso, mas sobretudo em Carlos e no seu amigo Ega. Para além disso, a família desconstruída e a concentração do papel paternal em torno do avô Afonso lembra aquele que, na vida empírica do autor, o avô Queirós assumiu; a fragmentação familiar relembra o ambiente em que Eça viveu; ao passo que a amizade conquistada, em Coimbra, entre Carlos e Ega é semelhante àquela que, no Colégio da Lapa, no Porto, Eça construiu com Oliveira Martins. Ademais:

Momento decisivo na vida de Eça de Queirós é a sua vinda para Lisboa após ter concluído o curso de Direito na universidade de Coimbra para finalmente habitar com os pais. Talvez um sonho adiado por demasiado tempo que nos remete para o início de *Os Maias*. Eça desfruta de Lisboa com os Amigos do Cenáculo e abre horizontes através de viagens ao estrangeiro. Ambiência e impressões que se denotam na sua obra-prima e que um observador mais atento consegue indiciar. Não se pode deixar de reconhecer o paralelismo com a chegada de Carlos da Maia em 1875 à capital, formado em medicina também em Coimbra e viajado pela Europa, para se encontrar com o seu grande amigo Ega com quem aprecia os prazeres da vida e desenvolve pensamento crítico. Parecem viver o primeiro dia do resto das suas vidas, encantados com o luxo e com perspectivas de um futuro bem afortunado e superior. (Sobral, 2015, p. 57)

2. D'OS MAIAS LITERÁRIOS AOS MAIAS CINEMETOGRAFADOS

A releitura da obra literária é, na dimensão cinematográfica, masterizada numa linguagem outra: não mais é a linguagem literária que está em operação, pelo menos não em primeiro plano, mas uma linguagem composta de uma sucessão de imagens que resultam de um olhar perante a literariedade do texto. Essas imagens, acompanhadas de uma escala sonora, adquirem energia cinética e a sua potencialidade visual unitária converte-se em movimento ressignificativo:

Na literatura a imaginação é o vetor primordial, as frases são projetadas na mente do leitor que recria mentalmente a história guiado pelo ritmo do autor, sendo muito do sentido acrescentado pela vertente imaginativa. No cinema há a inevitabilidade da concretização imagética e sonora que conquanto alimente a imaginação, estabelece, no entanto, um ponto de partida mais objetivável obrigando ainda a cuidados de transposição específicos. (Sobral, 2017, p. 644)

Para além disso, mas como consequência dessa diferença, o cinema demanda a visão – o olhar que capta a imagem –, enquanto a literatura inicia um processo de mobilização e estimulação da imaginação para recriar um universo imagético. Quer isto dizer que aquilo que, na literatura, é acessível apenas de forma indireta, no cinema, é-nos dado de forma direta. Mas quer isto também dizer que o cinema tenta, em certa medida, materializar a literariedade do texto, num processo que evidentemente detém certa originalidade, pressupõe criatividade e modaliza a própria narrativa, podendo fazer alusão ao contexto (histórico, social, cultural, político, etc.) e/ou determinar um desvio, um afastamento, uma virada desse mesmo contexto e introduzir uma rutura ou descontinuidade, pelo que “a adaptação fílmica de textos literários significa escolher caminhos e tomar opções para criar uma obra dramática enraizada em material literário” (Sobral, 2017, p. 645).

3. DA PANORÂMICA DA OBRA CINEMATOGRAFICA

Os Maias, de João Botelho, insere-se no conjunto de obras cujos contornos assentam na representação retratual, identitária e cultural de Portugal – este, aliás, um lugar-comum no cinema português. A adaptação fílmica, na atualidade, de uma obra com mais de 120 anos e que remonta a um contexto sociocultural e histórico-político específicos, é, do ponto de vista do quadro pragmático que tematiza, revisível e identificável, até certa medida, às esferas políticas democráticas do século XXI português mas também ao quotidiano atual da sociedade lusa. Aliás, a revitalização e reuso do mesmo título do romance queirosiano homólogo, *Os Maias*, e a readaptação mínima do

seu subtítulo, que translada de *Episódios da vida romântica* para *Cenas da vida romântica* – atribuindo-lhe um carácter “mais” fílmico –, denuncia a condenação inicial da obra à universalidade. A crítica de costumes imortaliza-se e sobrevive alheia à passagem do tempo pela resistência dos quadros que pinta das várias esferas da vida portuguesa:

Eça prevê uma “bancarrota inevitável” e o certo é que pouco depois o país contraiu um empréstimo à Inglaterra que demorou vários anos a pagar. Não seria a única ocasião em que Portugal havia de recorrer à ajuda financeira externa, fa[c]to que a conjuntura económico-financeira de 2015 testemunhou, com o país a tentar saldar o pacote de apoio monetário do fundo de resgate internacional. Muitos outros elementos transbordam das páginas do romance para a atualidade. O banqueiro Cohen é um tipo social exposto na obra que alude a alguns banqueiros atuais, os políticos romanceados fazem lembrar os deputados demagogos da Assembleia da República e a presença da mulher na vida social, cultural e política remete para a objetivação sexual da figura feminina, independentemente das suas qualidades humanas e intelectuais. (Sobral, 2015, p. 59)

O romance queirosiano canoniza-se pela atualidade da crónica de costumes e mantém-se sólido à passagem do tempo, das gerações, da vida quotidiana e das esferas políticas. É esta característica, adjunta das matrizes dramática, irónica, e satírica da intriga, que deflagra a transposição fílmica do romance: a diegese é mais do que as histórias de amor fracassado e impossível de uma família abastada e adentra-se na história de um país em decadência, permitindo a reflexão sobre a condição romântica da centúria de Oitocentos – causa, aliás, do grande atraso civilizacional em que o país vivia, encarcerado no provincianismo, sobretudo de carácter.

O filme é uma autêntica radiografia, inicialmente em chapa preta e branca – que retrata duas gerações, a de Afonso, muito brevemente, e a de Pedro, constituinte da ação secundária, também esta retratada com fugacidade –; que vai, a pouco e pouco, ganhando cromatina e distanciando a primeira e a segunda gerações da terceira, a de Carlos. O que fica impresso na lente de João Botelho é o quadro sociocultural e político da sociedade do século XIX, numa vertente muita vezes escandalosa, pútrida e azeda. E é por meio de uma ironia e crítica mordazes que nos é retratada a empáfia da alta-roda, que se distancia por nojo da plebe; a usurpação e a corrupção em benefício próprio ou por via do suborno; o estado inercial de indiferença; a imitação provinciana e ridícula dos costumes da Europa setentrional, sobretudo da Inglaterra, e ocidental, com destaque óbvio para Paris. Na verdade, o subtítulo do filme, à semelhança do que acontece na obra literária, revela-nos mais sobre o que este se propõe a tratar do que propriamente o seu título.

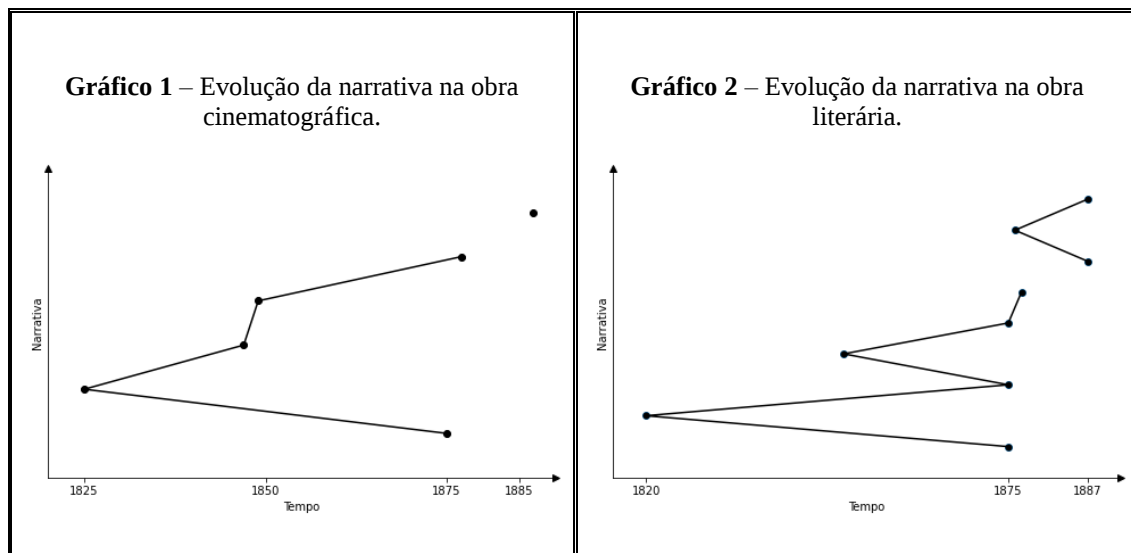
As cenas do filme convergem para uma estampagem humorística, sarcástica e caricatural da sociedade portuguesa da segunda metade do século XIX e dos ambientes onde a elite circula. Estes são, no entanto, revisíveis na atualidade, pois que o quadro oitocentista de Eça não é uma representação consciente de uma família aristocrata desconstruída mais do que é um fiel retrato da nação, nem do estado político, nem tampouco da própria portugalidade de uma Lisboa que encabeça geograficamente a Europa, mas que se preenche por personagens vítimas de uma sociedade devorada pela ignorância, pelo sentimentalismo desmesurado – como o da condessa de Gouvarinho –, pela fanfarronice de Dâmaso, pela preocupação incessante no *très chic*, pela desonestidade e pela corrupção de figuras como Palma Cavalo, etc.

4. DA TÉCNICA, DO DETALHE E DA RELEITURA

O foco do plano inicial centra-se na narração de Jorge Vaz de Carvalho, que lê as instâncias iniciais do romance e nos introduz a casa da família Maia, o Ramalhete. A pouco e pouco, o plano vai-se descentralizando, o cenário amplia-se, e o enfoque passa a incidir no rosto do narrador. Por fim, de súbito, o plano abarca já todo o cenário envolvente, mostrando-nos o narrador sentado numa cadeira e debruçado sob uma mesa arredondada em volta de dezenas de livros, o que nos remete para uma interpretação imagética do labor do argumentista. É, depois, destacada a folha de um caderno de rascunhos, alguns apontamentos que parecem constituir o guião fílmico, pequenos moldes, ou maquetes, dos grandes cenários e a seleção da indumentária, que vêm a reforçar a ideia do estudo e da leitura prévios à realização fílmica e necessários à readaptação da literatura ao universo do cinema. No âmbito da história de três gerações, que se estende por 75 anos, o cineasta recorre a elementos decisivos para, com fidelidade à obra eciana, a transpor para o ecrã contemporâneo, modernizando-a. É privilegiada a construção da atmosfera social e cultural em detrimento da intriga amorosa, pelo que o cineasta se volta para as dimensões teatral e de palco, que os grandes morais vêm a acentuar, e para as quais contribuem a introdução de elementos e objetos que reforçam a matriz de caricatura e o uso de técnicas de filmagem que acentuam o sentido e a significação dos elementos compositivos, com destaque óbvio para as oscilações no campo da iluminação dos espaços, sobretudo dos interiores.

A montagem das cenas fílmicas é linearmente arquitetada através do encadeamento de resumos e de elipses intercalares, com um só momento de analepse, o que dista a produção fílmica do romance literário homólogo:

Tabela 1 – Comparação da evolução do tempo da narrativa nas obras cinematográfica e literária.



Fonte própria (gráficos da autoria de A. Batista, cortesia).

A técnica de montagem das cenas permite o influxo da narração de modo paulatino³⁷, sem cortes abruptos ou descontinuidades que interfiram na coesão lógica e na sucessão diegética. Por seu turno, os panoramas e fundos artificiais – erguidos à custa dos morais/quadros a óleo de João Queiroz (vd. as figuras em anexo) e que replicam os espaços exteriores de todas as cenas – enfocam a temática para a qual o cineasta pretende dar destaque: a crítica e o encarceramento provinciano e tradicional da sociedade portuguesa, através da direção da atenção do público, quase exclusivamente, para a representação dos atores e para a voz-off do narrador, que vai localizando e contextualizando a ação. Despreza-se, assim, tudo aquilo que é adicional ou extraordinário e não contribui para a crítica de costumes. Foca-se o cineasta no emprego da imagem como linguagem que possibilita reiterar o quadro pragmático inscrito na

³⁷ Nas primeiras unidades dramáticas retrata-se, a preto e branco, o outono lisboeta de 1825, na casa do Ramalhete, no bairro de Benfica. O uso do preto e branco para retratar a narração analéptica que remonta aos tempos de Caetano da Maia; do próprio Afonso, da sua juventude e dos tempos em Surrey quando já casado com Maria Eduarda Runa; de Pedro da Maia, do seu casamento com Maria Monforte e do ambiente cortês que estes vieram a viver na Casa de Arroios contrasta e dista as duas primeiras gerações da terceira. A aplicação da cromatina só acontece na retratação da geração do neto de Afonso, Carlos da Maia, e com o regresso de ambos ao Ramalhete, ao fim de 25 anos.

própria narrativa queirosiana, nomeadamente, através da renovação de alguns elementos da obra literária³⁸, da reinterpretação de passagens literárias³⁹ e da introdução de elementos decisivos e pragmáticos⁴⁰.

Por fim, o episódio de incesto, ainda que fiel ao romance homólogo, é resolvido com a partida de Maria Eduarda da Maia e sobretudo com a viagem de Carlos pelo mundo: é que, se, no livro, a resolução do incesto – já por si inexplicável e até certo ponto desnecessário para a crítica que a obra se propõe a fazer – é tratada com certa banalidade; no filme, a relação incestuosa é tratada com demasiada leviandade, como se fosse algo completamente trivial, sem importância ou consequência na vida dos dois amantes. Outrossim, a representação do retorno dos desagradados, cuja cena do seu regresso se resume à percepção de que qualquer esforço é em vão – ainda que depois, na mesma cena, corram com ânsia atrás da luz do americano –, torna-a digressiva da obra literária homóloga, pois centra-se em demasia na matriz ociosa e indolente da sociedade que retrata, ignorando as réstias de esperança ou até mesmo a dimensão positivista em detrimento de uma dimensão totalmente desastrosa. Ignora, além do mais, independentemente das incongruências da vida, o facto de haver algo em que sempre se vinga:

³⁸ Por exemplo, no jantar do Hotel Central, que Ega dedica ao banqueiro Cohen, a ementa, por aconselhamento do *maître*, é *petits pois à la Cohen*, em vez de *tomates farcies* como sucede na obra queirosiana.

³⁹ Na obra literária, há uma passagem que alude a Eusebiozinho vestido de anjo, tendo João Botelho readaptado essa passagem para a cena do sonho de Afonso da Maia, que não consta, como cinematografada, no romance literário. Nesta cena, Afonso sonha com Carlos em pequeno a brincar com Eusebiozinho vestido de anjo, a quem o primeiro lhe vem a remover as asas. É, entretanto, a visão do antigo procurador Vilaça, que expressa que nunca havia gostado da casa do Ramalhete, e à qual se assomam o ranger de portas e janelas, os trovões, a lembrança de Afonso da neta Maria Eduarda, e, sobretudo, a queda de um quadro de Jesus Cristo crucificado que constituem os elementos de agouro da tragédia que viria a recair tanto sobre a família Maia como sobre a nação. O ato da remoção das asas de Carlos a Eusebiozinho, ao som dos uivos, é presságio do pecado, do incesto e da inevitabilidade do fado.

⁴⁰ Por exemplo, os espelhos – que aparecem em várias das cenas que Ega integra, nomeadamente, no quarto onde mantinha relações libidinosas com Raquel Cohen ou o espelho de mão onde mira o reflexo do seu rosto depois de Jacob Cohen lhe ter dado uma tarefa – surgem como elementos que retratam a pretensão da obra: o ato de espelhar uma sociedade decadente e letárgica. Neste sentido, são objetos alusivos à intenção concreta de espelhar atitudes, mentalidades, tradições e comportamentos. Também as técnicas de iluminação, com recurso à aplicação de sombras muitas vezes profundas, se tornam um elemento que contribui para o dramatismo e para a dimensão trágica do romance, funcionando como elemento retratual do presságio e indicativo da desgraça da intriga principal.

Ega ergueu-se, atirou um gesto desolado:

– Falhámos a vida, menino!

– Creio que sim... Mas todo o mundo mais ou menos a falha. Isto é falha-se sempre na realidade aquela vida que se planeou com a imaginação. Diz-se: «vou ser assim, porque a beleza está em ser assim». E nunca se é assim, é-se invariavelmente assado, como dizia o pobre marquês. Às vezes melhor, mas sempre diferente.

Ega concordou, com um suspiro mudo, começando a calçar as luvas. (Queirós, 2021, p. 725)

Esta dimensão filosófica tem de ver como uma outra que o livro retrata e o filme opta por desprezar: a superação do Naturalismo, que envolve uma certa volta ao Romantismo (Reis 1990). Na verdade, o episódio final, retratado muito de leve no filme, distanciando por 10 anos do desenlace da intriga, é um duplo reencontro: é o reencontro de Carlos com a capital lisboeta mas também com o seu amigo Ega, em que ambas as personagens tomam consciência da autenticidade ideológica de Alencar, que o demonstrou, aliás, de forma muito fervorosa, no jantar do Hotel Central:

Não há dúvida que o pré-fradiquismo de Carlos, o culto da autenticidade que ele implica, o seu dandismo anti-burguês, o elitismo cultural que cultiva, constituem comportamentos de exaltação romântica, num período finissecular que perfeitamente acolhe o discurso nimbado de cores decadentistas que ambas as personagens enunciam. E também aquela conclusão de Ega, entre resignado e lúcido. (Reis, 1990, p. 151)

– E que somos nós? exclamou Ega. Que temos nós sido desde o colégio, desde o exame de latim? Românticos: isto é, indivíduos inferiores que se governam na vida pelo sentimento e não pela razão...

Mas Carlos queria realmente saber se, no fundo, eram mais felizes esses que se dirigiam só pela razão, não se desviando nunca dela, torturando-se para se manter na sua linha inflexível, secos, hirtos, lógicos, sem emoção até ao fim... (Queirós, 2021, p. 726)

5. DO ESTADO SOCIOCULTURAL OITOCENISTA AO ATUAL

Essencialmente, *Os Maias* tecem a condenação do Ultrarromantismo: sentenciam aquilo que definiu, integralmente, a segunda geração romântica e que foi tido como o verdadeiro *mal-du-siècle*. A condenação de um sentimentalismo exagerado e falso foi um dos elementos basais da Questão Coimbrã⁴¹. Mais tarde, foi nas Conferências Democráticas do Casino Lisboense – indispensáveis para a constituição da Geração de 70 – onde se debateram questões de índole história, ideológica e estético-literária e onde se afirmou a emergência de um movimento intelectual que viesse abanar e despertar a nação do transe ideológico que a dominava.

A superação romântica via-se imprescindível para atenuar os efeitos do dogmatismo e da inflexibilidade da igreja na sociedade e para fazer brotar fecundamente, depois de adquirido discernimento sobre o estado de estagnação do país, transformações de ordem política, económica, social e religiosa que permitissem ao país modernizar-se e alcançar o ritmo parisiense ou londrino (Reis, 1990; 1997). Neste contexto, *Os Maias* representaram o esforço de mobilização da sociedade do seu tempo, sobretudo através da denúncia, em formato crónico, dos seus erros e vícios mais fraturantes e decadentes. Todavia, o romance – quer o literário quer o fílmico – fá-lo numa intransigência que não permite que aflorem aspetos positivos da atmosfera oitocentista, nomeadamente, o alargamento do parlamentarismo, o progresso das liberdades e a instauração da paz, restringindo-se a um amor fracassado assim como às ânsias intelectuais e políticas de uma geração.

Passados mais de cem anos, num século marcado pela mistura de géneros e linguagens e pelo hibridismo, tanto no cinema como na literatura, é difícil ou mesmo impossível caracterizar em pleno e objetivamente o espaço estético. É, entretanto, evidente a ação de novas formas de distribuição do cinema de massas e o papel cada vez mais privilegiado e central da televisão, que vêm traçando o destino do cinema português.

Entre labirintos e encruzilhadas, a crise económica influenciou a produção e, por isso também, o sucesso do cinema português. Surgiram, entre a década de 90 do século XX e o início do século atual, temas marginais, como o da toxicodependência e da homossexualidade, mas o cinema luso continuo e continua a ser feito a partir de escassos

⁴¹ Atitude de realce daqueles que a integraram foi também a questionação dos papéis da literatura e do próprio autor no meio social.

recursos. O seu traço primitivo, porém, quase nunca se perdeu, sendo a ousadia e o carácter revelador que o vão inovando. O público, contudo, tornou-se cada vez menor, possivelmente pelo facto da imaginação e das temáticas dos realizadores nacionais já não agradarem à demanda das classes mais jovens.

Apesar d'*Os Maias* fílmicos se susterem num texto além do seu tempo, a adaptação não parece ter em conta alguns dos novos aspetos culturais da época contemporânea, quer no que concerne ao gosto do público atual, quer sobretudo ao facto do próprio tempo, numa asserção einsteiniana, passar mais rápido no espaço de hoje em dia: o carácter operático e teatral pausados/demorados num mundo dominado pela pressa e pelo instante, as indumentárias que não acompanham algo tão importante para a construção identitária hipermoderna – estritamente concatenada à cultura do consumo e à moda –, mas também o papel sociocultural contrastivo da mulher moderna face à oitocentista, a progressiva diluição de uma atmosfera de que só a elite participava e a despreocupação cada vez maior (por parte das camadas mais jovens) com o ambiente nacional parecem explicar parte da condenação do filme a um certo fracasso.

DE UMA NOTA CONCLUSIVA

A obra cinematográfica, assim como o romance homólogo, corresponde à dissecação de Portugal inteiro na figura da cidade de Lisboa – que é mais do que todo o país e menos do que toda a Europa –, através da satirização de uma sociedade decadente e triste. Assim se representa a capital lisboeta como centro nevrálgico de um país com uma incapacidade intrínseca de pensamento próprio e cuja sociedade copia sem qualquer originalidade, numa vida de torpor, tédio profundo e paralisia sombria. Todavia, esta autópsia, transportada para o cinema contemporâneo, afigura-se, em determinados momentos, desatualizada, pois que o país ganhou novos contornos. A obra de João Botelho remete para um cadáver, em certos aspetos putreficado, do tempo do Romantismo, já não encontrado nos tempos hipermodernos.

ANEXOS

Figura 1 – Afonso da Maia na quinta de Santa Olávia, no Douro.



Fonte: <https://www.rtp.pt/play> (*Os Maias*. Ep. 1, 19min 31s).

Figura 2 – Ruas e edifícios da cidade de Lisboa, no séc. XIX.



Fonte: <https://www.rtp.pt/play> (*Os Maias*. Ep. 2, 19min 26s).

Figura 3 – Maria Eduarda a passear nas ruas da baixa de Lisboa.



Fonte: <https://www.rtp.pt/play> (*Os Maias*. Ep. 2, 19min 58s).

Figura 4 – Ida de Carlos e Cruges a Sintra.



Fonte: <https://www.rtp.pt/play> (*Os Maias*. Ep. 2, 22min 46s).

Figura 5 – Convívio da alta sociedade nas corridas do hipódromo.



Fonte: <https://www.rtp.pt/play> (*Os Maias*. Ep. 2, 39min 36s).

Figura 6 – As corridas de cavalos no hipódromo.



Fonte: <https://www.rtp.pt/play> (*Os Maias*. Ep. 2, 42min 28s).

Figura 7 – As ruas da cidade de Lisboa.



Fonte: <https://www.rtp.pt/play> (*Os Maias*. Ep. 2, 47min 15s).

Figura 8 – Praceta de convívio e vida social lisboeta.



Fonte: <https://www.rtp.pt/play> (*Os Maias*. Ep. 3, 19min 50s).

Figura 9 – Representação do “Hotel Alliance” e do café “A Brasileira”.



Fonte: <https://www.rtp.pt/play> (*Os Maias*. Ep. 3, 47min 43s).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Botelho, J. (Diretor). (2014). *Os Maias – Cenas da vida romântica* [Filme]. Ar de Filmes.
- Reis, C. (1990). *Literatura portuguesa moderna e contemporânea*. Lisboa, Portugal: Universidade Aberta.
- Reis, C. (1997). *O conhecimento da literatura: Introdução aos estudos literários* (2ª ed.). Coimbra, Portugal: Almedina.
- Sobral, F. A. (2015). *Os Maias do século XIX num filme do século XXI: Recriação cinematográfica de João Botelho*. *Revista Letras*, 55(1), 55-69.
- Sobral, F. A. (2017). *A obra-prima: Os Maias de Eça de Queirós numa leitura cinematografada – Olhares sobre a cultura lusitana*. *Estudos Ibero-Americanos*, 43(3), 642-653.
- Queirós, E. de. (2008). *Eça de Queiroz: Correspondência* (Vol. I, A. C. Matos, Org. e Notas). Coimbra, Portugal: Almedina.
- Queirós, E. de. (2021 [1888]). *Os Maias – Episódios da vida romântica*. Lisboa, Portugal: Book Cover Editora.

**RECEÇÃO DE LEITURA DO MITO DA TEIA DE PENÉLOPE NO POEMA
LAS NOCHES DE PENÉLOPE, DE LUZ MÉNDEZ DE LA VEGA**

Reception of the reading of the myth of Penelope's web in the poem Las Noches de Penélope, by Luz Méndez de La Vega

PEREIRA, José Carlos Magalhães⁴²

Resumo

Propomo-nos a fazer uma análise da receção de leitura do mito da teia de Penélope – rainha de Ítaca na ausência do marido, Ulisses (*Odisseu*), de Homero (928 a.C.–898 a.C.) – no poema *Las Noches de Penélope*, da autora contemporânea guatemalteca Luz Méndez de la Vega (2019-2012). Conhecida como ativista revolucionária de cariz feminista, transmissora de liberdade, Méndez de la Vega encontrou na arte e na cultura os meios eficazes para a sua intervenção cívica e política, através da sua poesia, sendo também autora de ensaios, de narrativas, de artigos e de peças para os jornais, ao mesmo tempo, fundando grupos de teatro e enveredando pela música, ensino e entre outros meios, a investigação académica.

Abstract

We propose to analyse the reception of the myth of Penelope's web – queen of Ithaca in the absence of her husband, Ulysses (Odysseus) – in the poem *Las Noches de Penélope*, by contemporary Guatemalan author Luz Méndez de la Vega. Known as a revolutionary feminist activist and champion of freedom, Méndez de la Vega found in art and culture effective means for her civic and political intervention through her poetry. She is also the author of essays, narratives, articles and plays for newspapers, while also founding theatre groups and pursuing music, teaching and, among other things, academic research.

Palavras-chave: *Teia de Penélope; Las Noches de Penélope; Luz Méndez de la Vega; Ulisses; Homero.*

Key-words: *Penelope's web; The Nights of Penelope; Luz Méndez de la Vega; Ulysses; Homer.*

Data de submissão: março 2025. **Data de publicação:** junho 2025.

⁴² JOSÉ CARLOS MAGALHÃES PEREIRA - Universidade de Coimbra, PORTUGAL. Email: josecarlospereira62@gmail.com

INTRODUÇÃO

Na mitologia grega, as moiras – que a cultura romana irá recuperar, designando-as de “parcas” – são três divindades tecedeiras, irmãs entre si e irmãs das Horas, filhas de Zeus e Témis. Têm na roca e no fio a expressão da sua competência. São elas: Cloto (Nona), Láquesis (Décima) e Átropos (Morta).

Estas divindades controlam o destino e o percurso de vida dos humanos, sobre cujas decisões – por exemplo, a vida e a morte – nenhuma outra divindade pode interferir, nem o poderoso Zeus. Cloto tece os fios; Láquesis é a que os sorteia, faz a sua extensão e os direciona; e Átropos é a irreversível – ou seja, a que corta os fios, pondo fim ao ciclo biológico. Assim sendo, simbolicamente, “são elas que, diante da roda da fortuna, tecem e cortam, a seu bel-prazer, o fio da vida” (Silva, 2018, p. 233).

Penélope foi a mais famosa tecedeira da Antiguidade. Também a Helena de Troia, figura célebre feminina da Grécia Antiga, lhe era reconhecida a sua competência no tear. No entanto, ambas surgem em situações inversas em relação aos pretendentes de cada uma delas descritos na literatura – principalmente por Homero (928 a.C.–898 a.C.) –, não obstante terem em comum a vivência do isolamento, da insegurança, da angústia e da nostalgia. Enquanto Helena – casada com Menelau – correspondeu ao amor de Páris, que a levou consigo e a abrigou em casa desconhecida, situação contra a qual o marido traído lança uma expedição armada na esperança de a resgatar, Penélope vive uma situação contrária: o marido, de quem se declara muito saudosa, demora a regressar da guerra de Troia e vive rodeada de pretendentes, que a assediam constantemente, mas ela resiste e tem esperança no regresso dele.

Na verdade, fiar e tecer eram uma insígnia da condição feminina – poder-se-á dizer: exclusivamente feminina. Veja-se Telémaco, filho do casal de Ítaca, que apenas se encarregava da gestão da política e das armas, paradigma das tarefas masculinas. Diz ele à mãe:

Agora volta para os teus aposentos e presta atenção
aos teus labores, ao tear e à roca; e ordena às tuas escravas
que façam os seus trabalhos. Pois o arco competirá aos homens
todos, a mim sobretudo: pois dele é o poder cá em casa
(Lourenço, 2019, p. 596 – c. 21, vv.350-353).

Porém, no século XXI, esta condição – a de que o tear e a roca são uma competência exclusivamente feminina – pode afigurar-se-nos como um sinal de discriminação social em relação à mulher, dada a divisão do trabalho em função dos sexos, mas no tempo das composições de Homero, que evidenciam as figuras tecedeiras, eram, naquele contexto, uma marca de estatuto, distinção, elegância e inteligência. No caso da rainha de Ítaca, revelou-se, de certo modo, como um instrumento político, porquanto os pretendentes, ao cobiçarem-lhe o coração para um novo casamento, pretendiam, implicitamente, também o trono e as riquezas do palácio.

O mito da teia de Penélope

O mito da teia de Penélope está intrinsecamente ligado à fidelidade conjugal da heroína grega, que casara com Ulisses. Ele era rei de Ítaca, filho de Laertes e de Anticleia; ela era filha de Náíade Peribeia e de Icário. Este era irmão de Tíndaro, rei de Esparta. Portanto, sendo este pai adotivo de Helena de Troia, esta é prima de Penélope.

Ulisses é o personagem-herói da *Odisseia*, obra épica do poeta grego Homero. Como se depreende, o título da composição poética deriva linguisticamente do vocábulo “Ulisses”.

Na verdade, Penélope tornou-se no paradigma maior da fidelidade aos votos matrimoniais, uma lenda universal, na literatura clássica e nas composições ao longo dos milénios. Há, porém, versões diferentes de tradições locais e posteriores sobre a mencionada lenda. “A figura de Penélope, seu papel e atuação na *Odisseia*, tem sido tema preferencial de reexame e de discussão” (Pereira, 2003, p. 11). Seja como for, o mito permanece com apropriações e releituras em obras de autores clássicos, como Eurípides, Séneca, Ovídio e Aristófanes, e de autores contemporâneos, como Luz Méndez de la Vega, Nuno Júdice e Sophia de Mello Breyner.

A versão do mito que aqui exploramos para a nossa análise é a mais autorizada. A jovem gozava de admirável beleza – *a mulher divina* (Lourenço, 2019, p. 53 – c. 1, v. 332). Sobre o seu casamento há duas versões principais. Uma aponta que Icário consentiu o matrimónio por intermédio de Tíndaro, que, tendo recebido um bom conselho de Ulisses, quis retribuir a este o favor que lhe fizera. A segunda versão – a mais verosímil – refere que Icário, que era um exímio atleta e vencedor de campeonatos, não dava a mão da filha em casamento a ninguém, a não ser a quem o conseguisse vencer numa corrida.

Ulisses propôs-se a esse desafio, cometeu a proeza de o derrotar e, deste modo, obteve o consentimento para casar com Penélope. Depois da boda matrimonial, Icário tentou convencer Ulisses para que o casal permanecesse em Esparta. O genro disse-lhe que devia ser Penélope a escolher se pretendia ficar com o pai ou com o esposo. Ela não respondeu e, nesse momento, cobriu o rosto com um véu. Icário interpretou simbolicamente este ato da filha como expressão de querer acompanhar o marido, por conseguinte, deixou-os partir para Ítaca.

A versão mais privilegiada do mito em referência garante que Penélope e Ulisses tiveram um único filho, Telémaco, que terá nascido um ano antes do marido ter sido convocado para participar na Guerra de Troia. Ulisses terá tido filhos de outras mulheres, como Telédamo, cuja mãe supõe-se ser Calipso, e Telégono, provavelmente filho de Circe – “segundo uma outra versão, menos autorizada, filho de Ulisses e de Calipso” (Grimal, 1992, 2.^aed., p. 433).

A ausência de Ulisses, que durou vinte anos, revelou-se dolorosa para Penélope, marcada pela solidão – o conflito militar durou uma década e o regresso a casa outra década. Penélope não tinha notícias do marido, se estava vivo ou morto. A rainha de Ítaca pede ao célebre aedo inspirado por ação de Calíope que cesse o canto sobre o regresso funesto dos aqueus:

(...) Mas cessa já esse canto tão triste,
Que sempre no peito meu coração me desgasta,
Pois imensamente me atingiu uma dor inesquecível.
Tal é a cabeça que desejo com saudade, sempre recordada,
Do homem cuja fama é vasta na Hélade e no meio de Argos
(Lourengo (2019, p. 53-54 – c. 1, vv. 340-344).

No entanto, devido à imponente beleza da rainha, avolumava-se à sua volta um grande número de pretendentes – “todos desejaram deitar-se ao lado <dela> no leito” Lourenço (2019, p. 54 – c. 1, v. 366). Como tal, o pai aconselhou-a a casar-se de novo, com outro homem, mas ela, mantendo-se fiel ao compromisso matrimonial, afirmou que esperaria pelo esposo o tempo que fosse necessário. Tenta todos os argumentos e artifícios para evitar um novo casamento. Porém, perante tamanha insistência e para não desgostar Icário, Penélope decide aceitar a cortesia dos pretendentes no palácio, mas impôs uma condição: o novo matrimónio, com um deles, só deveria realizar-se depois de terminar de tecer o sudário do pai de Ulisses, Laertes – trata-se de um artifício para manter a sua desejada distância em relação ao constante assédio dos candidatos ao seu coração.

A tradição mitológica indica que Penélope, apesar da sua enorme solidão causada pela ausência do marido, foi, a bem dizer, entre as mulheres dos heróis participantes na guerra, a única que não quebrou a fidelidade conjugal.

O dolo da teia e o regresso do herói

Como dissemos, a viagem de regresso de Ulisses a Ítaca durou tanto tempo quanto o da duração da guerra. Foi uma viagem muito difícil, em que o herói grego teve de enfrentar muitos desafios e perigos. O retorno do herói percorre toda a composição homérica. Penélope via o seu filho crescer sem a presença do pai e via-se cercada de pretendentes, que persistiam nos seus intentos. Ulisses regressou ao palácio como mendigo e depara-se com Penélope rodeada de aspirantes, que imaginavam o herói morto. A versão principal do mito afirma que a rainha não terá reconhecido de imediato o marido, que este ter-se-á identificado apenas perante Telémaco, filho de ambos, mas os mitólogos têm refletido e discutido entre si se esse não-reconhecimento foi ou não simulado. A lenda diz que Penélope, que mantém o epíteto de “sensata” ao longo da epopeia – “a filha de Icário, a sensata Penélope” (Lourenço, 201, p. 54 – c.1, v. 329) –, só deixou entrar em sua casa o “mendigo” desconhecido quando obteve provas irrefutáveis de que era efetivamente Ulisses.

Ao fim de três anos da promessa que fizera aos pretendentes, Penélope não tinha ainda escolhido um novo esposo nem tinha concluído o sudário. Poder-se-á designar esta parte como o “dolo da teia” (Pereira, 2009, p. 15), porquanto a heroína desmanchava todas as noites os trabalhos do tear que fazia durante o dia, a fim de fazer adiar a decisão sobre o novo noivado, segundo o mito, na esperança de reaver Ulisses.

Pois já vamos no terceiro ano – em breve virá o quarto –
Em que ela engana os corações dos Aqueus.
A todos dá esperança e faz promessas a cada homem,
Enviando recados; mas a mente dela volta-se para outras coisas.
(Lourenço, 2019, p. 86 – c. 2.vv. 89-92).

Daí por diante também de dia ela tecia no grande tear,
Mas de noite desfazia <a trama>, depois que punha as tochas.
(Lourenço, 2019, p. 86 – c. 2.vv. 104-105).

Porém, a rainha terá sido denunciada por uma das escravas. Confrontada de surpresa, Penélope propôs e organizou uma prova entre os pretendentes, que consistia no seguinte: ela casaria com aquele que conseguisse armar e soltar a flecha do arco de Apolo. Nenhum dos pretendentes foi capaz disso; apenas Ulisses, disfarçado de mendigo e já no interior do palácio, alcançou a proeza. Logo a seguir a esse momento, Ulisses, Telêmaco e outros membros da corte – que antes haviam reconhecido o primeiro – mataram todos os pretendentes. Estes tinham-se instalado há anos no palácio, gastavam as suas riquezas e objetivavam o poder real, concretamente o que contraísse matrimônio em segundas núpcias da rainha.

II – ANÁLISE DO POEMA DE LUZ MÉNDEZ DE LA VEGA E BIOGRAFIA ALARGADA DA AUTORA

De seguida e antes de fazermos a análise do poema à luz do mito da teia de Penélope, citamo-lo integralmente. Depois do nosso estudo e reflexão, e para não correremos o risco de não sermos suficientemente eficazes nessa análise, teremos também de nos mergulhar com alguma exaustão nos aspetos biográficos mais marcantes da sua autora. Trata-se de uma mulher da América Latina com forte personalidade, imbuída num imaginário político de compromisso revolucionário de âmbito feminista e, a nível filosófico, existencialista. Só assim poderemos compreender melhor a apropriação do mito grego por parte da escritora, pois, não obstante ser uma figura reconhecida no seu país e no seu continente, é ainda muito pouco divulgada no resto do mundo.

Poema *Las Noches de Penélope*, de Luz Méndez de la Vega⁴³

	Tejí bajo el sol
	y destejí
	con las estrellas,
	oyendo el rumor
5	del mar
	por el que un día
	Ulises
	lleno de amor por mí
	tuvo que alejarse.
10	Tejí y destejí
	por las noches

⁴³ Tomámos a liberdade de colocar, ao lado esquerdo do poema, uma numeração dos versos (de cinco em cinco) para imediata localização na análise da composição, a partir do idioma de origem (castelhano).

sobre mi lecho
solitario
– ardiente amante –
15 huérfana
del calor de su cuerpo,
en tanto Helena
locamente ardía
entre los brazos de Paris.
20 Tejé y destejé
– sin mirar el tiempo –
veinte años
de ausencia
crecidos sin su voz
25 sin la caricia de su piel
junto a la mía.
Veinte años
de oscuras noches
en que el deseo
30 se hacía ceniza
sobre mi ardiente
castidad de esposa.
Veinte años
de silencio suyo
35 y llenos de ecos
traídos por las olas:
Calíope,
Circe
y Nausicae,
40 nombres
que
me
clavaban
puñales en el vientre.
45 Tejé y destejé,
cicatrizando heridas,
sorda ante el acoso
a mi cuerpo y al trono.
¡Ulises insustituible!
50 mi corazón gritaba
a olas del mar
y entre su espuma
encontraba mensajes
de su regreso
55 porque ni Circe, Calíope
o Nausicae
podrían borrar mi sello
tatuado
en la carne y alma de Ulises.

(Vega, Luz Méndez de la, 1998, 35-37 pp.)

Não obstante realizarmos a análise do poema comparativamente com o mito da teia de Penélope a partir da versão do seu idioma de origem (castelhano), tomamos a liberdade de o traduzir para a língua portuguesa:

As noites de Penélope, Luz Méndez de la Vega

Eu teci debaixo do sol
e eu não tricotei
com as estrelas,
ouvir o murmúrio
do mar
pelo qual um dia
Ulisses
cheio de amor por mim
teve de ir embora.
Eu teci e não teci
à noite
na minha solidão
solitário
– amante ardente...
órfão
do calor do seu corpo,
enquanto Helena
loucamente ardente
nos braços de Paris.
Eu teci e desdobrei
– sem olhar o tempo
vinte anos
de ausência
cresceu sem a sua voz
sem a carícia da sua pele
ao lado do meu.
Vinte anos
de noites escuras
quando o desejo
transformado em cinzas
na minha queima
a castidade de uma esposa.
Vinte anos
do seu silêncio
e cheio de ecos
trazidos pelas ondas:
Calliope,
Circe
e Nausicae, nomes
que
eu
que me apunhalou
punhais na minha barriga.
Eu teci e não teci,
cicatrização de feridas,
surdos ao assédio
para o meu corpo e para o trono.
Cinzento insubstituível!
o meu coração gritou
para as ondas do mar

e entre a sua espuma
 Encontrei mensagens
 do seu regresso
 porque nem Circe, Calliope
 ou Nausicae
 poderia apagar o meu selo
 tatuada
 sobre a carne e a alma de Ulisses.

Trata-se de um poema integralmente lírico, em que a autora dá voz a Penélope, colocando em evidência a fala da heroína grega na primeira pessoa (“Eu”), enquanto na *Odisseia* Homero utiliza a narração, como é próprio das epopeias. É óbvio que em certas passagens do texto épico as personagens por vezes falam em discurso direto, mas é no contexto lógico de uma narração.

Demonstremos o lirismo do poema contemporâneo: Luz usa, em toda a extensão, os subentendidos pronomes pessoais, pronomes possessivos e pronomes pessoais comuns aos dois géneros, assinalados a negrito: “**Tejí** bajo el sol / y **destejí**” / com las estrelas”; “Ulises / lhen de amor por **mí**”; “**Tejí** y **destejí**”; “**mi** lecho”; “junto a la **mía**”; “sobre **mi** ardiente”; “a **mi** cuerpo y al trono”; “**mi** corazón gritaba”; e “**mi** sello”. Entretanto, demos um exemplo da voz narrativa da composição homérica, retomando uma das partes já citadas, com a qual podemos verificar a paráfrase existente nos três primeiros versos do poema contemporâneo e em que se respeita a tradição do mito. Faz-se a alusão ao “sol” em substituição do “dia” enquanto a alusão às “estrelas” substitui a da “noite” (assinalados também a negrito):

Daí por diante também de **dia** ela tecia no grande tear,
 Mas de **noite** desfazia <a trama>, depois que punha as tochas
 (Lourenço, 2019, p. 86 – c. 2, vv. 104-105).

Entre os versos 10.º e 19.º do poema de Luz, Penélope lamenta o seu sofrimento de amor – “ardiente amante” –, da prolongada privação do marido. Refere “mi lecho solitário” e sente-se “huerfana / del calor de su cuerpo” (de Ulisses). As mesmas queixas estão patentes entre os versos 20.º e 26.º: “veinte años / de ausencia / crecidos sin su voz/ sin la caricia de su piel / junto a la mía”, bem como noutras partes restantes do texto.

Ora, enquadrámos este quadro solitário em várias passagens da epopeia grega – pelo menos, em quatro passagens resumidas, em que nos deparamos com a angústia da rainha de Ítaca, que chora e só adormece com a ajuda da deusa Atena. Eis uma delas:

Depois de subir até aos seus aposentos com as escravas,
 chorou Odisseu, o marido amado, até que um sono suave
 lhe lançasse sobre as pálpebras Atena de olhos garços
 (Lourenço, 2019, p. 54 – c1, vv. 362-364).

Porém, voltando um pouco atrás, entre os versos 10.º e 11.º, lê-se: “Tejy y desttejí / por las noches”. Trata-se de uma inovação ao mito, uma reinterpretação, que rompe com a ideia de que a heroína tecia de dia e destecia de noite – isto é, refere que ambas as ações eram feitas de noite. Sobre esta passagem, exploraremos mais à frente a nossa interpretação.

No poema da autora guatemalteca entre os versos 17.º e 19.º, a rainha de Ítaca, ao afirmar que se sente órfã do calor do corpo de Ulisses, faz uma comparação diferenciada em relação a Helena de Troia: “en tanto Helena/ “locamente ardía / entre los brazos de Paris”, querendo demonstrar que esta era mais feliz. Penélope afirma ter sido vinte anos de “oscuras noches / en que el deseo / se hacía ceniza / sobre mi ardiente / castidad de esposa” (entre os versos 28.º a 32.º). Aqui, podemos estar perante mais uma inovação ao mito, onde ressaltem dúvidas e uma crise angustiante quanto à vontade de continuar a ser fiel aos seus votos matrimoniais. Além do mais, ressaltam também fantasias libidinosas e insatisfação, pois sente-se uma amante ardente, fala de desejo e de sensualidade (por exemplo, calor do corpo e carícias na pele), ao contrário da Penélope homérica. Esta surge-nos psicologicamente mais assertiva, um modelo de determinação nos seus votos, um coração inflexível e sem qualquer sentimento de volúpia, ao ponto de Ulisses lhe dizer:

Mulher incompreensível, mais do que a qualquer outra mulher
Foi a ti que deram um coração inflexível os que no Olimpo habitam.
Nenhuma outra mulher se manteria afastada com tal dureza
do marido que, tendo padecido tantos sofrimentos,
regressa no vigésimo ano à terra pátria
(Lourenço, 2019, p. 634 – c.23, vv. 166-170).

Na composição contemporânea, Penélope prossegue: “Veinte años / de silencio suyo / y llenos de ecos / traídos por las olas: Calíope / Circe / y Nausícaa” (versos entre 33.º e 39.º), que lhe apunhalavam o ventre. Isto é, a nosso ver, a Penélope atual está a querer afirmar que lhe chegavam notícias por mar – isto é, através de combatentes regressados a Ítaca – de que o seu marido andava tresvariado, encantado e até envolvido amorosamente com as duas deusas e com a princesa, respetivamente.

Circe é uma famosa deusa feiticeira, tida como rainha de todas as feiticeiras. Filha do Sol e de Perse, é também deusa da noite e do amor físico. Aparece na *Odisseia* e nas lendas dos Argonautas. Veja-se a relação de Ulisses com Circe no décimo segundo ano de ausência dele de Ítaca:

E todos os dias até fazer um ano ali ficámos,
Comendo carne em abundância e bebendo vinho suave.
Mas quando passou um ano e as estações completaram
Seu ciclo, diminuindo os meses e aumentando os dias,
chamaram-me os fiéis companheiros e disseram:

«Tresvariado! Lembra-te agora da terra pátria,
Se está destinado que te salves e chegues
Ao teu alto palácio e à tua terra pátria!»
(Lourenço, 2019, p. 310 – 10.467-474).

Calíope é uma das mais velhas e das mais sábias das nove musas da mitologia grega. Filha de Zeus e Mnemósine (memória), é a deusa inspiradora da poesia épica, da eloquência e da ciência em geral, possuidora de uma bela voz. Como atrás referimos, Calíope inspirou o aedo para cantar o final trágico da Guerra de Troia e o regresso funesto dos combatentes a Ítaca, canto que a rainha ordenou que cessasse. Na mitologia, as musas por vezes não distinguem a realidade da ficção, levando os mortais ao engano.

Por sua vez, Nausícaa é uma jovem muito bonita, filha de Alcínoo, rei dos Feaces. O seu encontro com Ulisses acaba por ilustrar o conceito de hospitalidade dos gregos antigos. A jovem princesa encontrava-se junto de uma praia, acompanhando as suas criadas que foram lavar as roupas da família real. Aproveitando a espera da secagem da roupa ao sol, Nausícaa brinca com uma bola com outras jovens, suas amigas. Os seus risos e palavras efusivas acabaram por acordar um homem estrangeiro, que na noite anterior se tinha lançado ao mar no momento do naufrágio do barco em que seguia. O homem aparece de imediato em frente das jovens, mas está completamente nu. Oculta a sua nudez com os arbustos, chama pelas jovens, mas todas fogem, exceto Nausícaa, que o leva junto de seu pai, no palácio. Alcínoo oferece-lhe roupa e alimentação. Trata-se de Ulisses, que, ao fim de algum tempo da sua estada, acabou por ser reconhecido num banquete, momento este em que se comoveu muito em lágrimas, aquando da intervenção de um aedo, que cantava a Guerra de Troia e o fim dramático de alguns dos companheiros de guerra.

O rei de Ítaca mostrou-se encantado com a beleza da jovem, ao ponto de lhe dizer que se parecia com uma musa, nomeadamente com Ártemis:

Ajoelho-me perante ti, ó soberana. Serás deusa, ou mulher?
Se és uma das deusas, das que o vasto céu detém,
é a Ártemis, à filha do grande Zeus, que mais de perto
te assemelho, pela beleza, pelas proporções e pela altura.
(Lourenço 2019: p. 203-204 – c. 6, vv.149-152).

O encanto é correspondido. Nausícaa demonstra interesse amoroso e confessa a uma amiga que gostava de ter Ulisses como esposo. Alcínoo disse ao rei de Ítaca que daria consentimento para o casamento, mas acabou por patrocinar o regresso do herói a Ítaca, cedendo-lhe uma nau e vários presentes.

Mais para o final do poema de Luz, entre os versos 45.º e 59.º, Penélope assegura que teceu e desteceu, cicatrizando feridas, surda ao assédio do seu corpo e do seu trono. Exclama Ulisses como insubstituível, que o seu coração gritava e recebia mensagens do seu regresso e que, também, as três figuras atrás referidas não poderiam destruir a sua aliança, de carne e alma, com o seu marido.

Na nossa interpretação, Luz Méndez de la Vega transporta para o nosso tempo a temática do papel social e político da mulher, bem como questiona o casamento como instituição, em que muitas vezes os cônjuges vivem insatisfeitos e em não raros casos o laço só existe como garantia de património e de poder social. Na composição, não dissocia o corpo do trono. A alusão a “¡Ulises insustituible!” (verso 49) poderá ter que ver mais com a garantia do património e do poder do palácio, em função da ligação matrimonial, e não tanto com a relação meramente conjugal. Tanto mais porque o casamento de Penélope é fruto de uma aposta entre o pai dela e Ulisses.

Como afirmámos no início, na época grega o tear e a roca representavam uma insígnia de prestígio feminino, que elevou Penélope a um nível superior entre as mulheres. Porém, o verbo “tecer” terá um “sentido metafórico” (Pereira, 2003, p. 14) quanto às tarefas da rainha de Ítaca, diferentes, por exemplo, das do filho, como vimos. Na composição homérica, a rainha confessa que, em relação aos pretendentes, “eu ato um fio / de mentiras” (Lourenço, 2019, p. 539 – c. 1, vv.137-138). Quanto à feitura da mortalha fúnebre do sogro, revela que “um deus me pôs no espírito a ideia / da veste”. (Lourenço, 2019, p. 539 – c. 19, vv. 138-139).

Tecer é divino, destecer é humano

Esta dependência em relação à divindade é fator de uma certa inferioridade, pois trata-se de uma vontade divina e não propriamente da rainha, que é humana. Aliás, Penélope afirma: “para que entre o povo nenhuma mulher aqueia me lance a censura / de que jaz sem pano quem tantos haveres granjeou” (Lourenço, 2019, p. 540 – c. 19, vv. 146-147).

Não estamos perante uma rainha-regente tipo Atossa, da Pérsia, que, na ausência dos membros reais masculinos (marido e filho), tinha poderes iguais ao soberano, nomeadamente a nível político e militar. No entanto, se tecer é um ato de inspiração divina, destecer é inspiração humana – portanto, um ato pessoal de transgressão.

Luz Méndez, ao trazer o mito à colação, está a evidenciar a transgressão de Penélope como um ato político e, bem vistas as circunstâncias, antirreligioso, de libertação feminina em relação à sociedade patriarcal, à sua própria intimidade, ao seu estado civil e a nível social. A poeta guatemalteca intitula o poema *Las Nochas de Penélope*. Por que apenas “noites” e não “dias e noites”? E por que não apenas “dias”? A nosso ver, Luz, existencialista como é, está a desvalorizar a ação das divindades, que laboram à luz do dia e às quais os humanos obedecem. Para Luz, as decisões dos humanos em função do fator religioso, sem o livre arbítrio das sociedades, são deformadoras da cultura e da condição da mulher, como ela afirmava. Resumidamente, o casamento como instituição, a realização sexual (Penélope fantasiava na sua volúpia, enquanto Ulisses tinha várias mulheres) e a afirmação social da mulher são, subentendidamente, postos em questão no poema contemporâneo.

Biografia da autora – uma voz contemporânea da América Latina⁴⁴

Para evitarmos o risco de não sermos suficientemente eficazes na análise deste poema, teremos também de nos mergulhar com algum pormenor nos aspetos biográficos mais marcantes da sua autora, uma mulher da América Latina com forte personalidade, imbuída num imaginário político de compromisso revolucionário de âmbito feminista e, a nível filosófico, existencialista. Só assim compreenderemos melhor a apropriação do mito grego por parte da escritora.

Luz foi uma destacada figura da literatura contemporânea da Guatemala. Nasceu

⁴⁴ Dado que Luz Méndez de la Vega é uma figura muito pouco conhecida fora da América Latina, o autor deste trabalho solicitou uma biografia da escritora a Sandra Santana, presidente do PEN de Porto Rico Internacional, que, tendo encaminhado o pedido para a sua congénere da Guatemala, veio a responder muito simpaticamente. Satisfez o pedido, enviando um link do Youtube do documentário *Luz – Mujer, Desnudez y Palabras* (de 60 minutos e que não menciona o ano), produzido pela Universidade de S. Carlos da Guatemala (USAC), um trabalho coordenado pela investigadora Gladys Tobar Aguilar e com o endereço abaixo mencionado. Portanto, o autor deste artigo baseou-se neste filme para a elaboração da parte biográfica da escritora. As citações feitas (colocadas em aspas), na referida biografia, reportam-se a este documentário. <https://www.youtube.com/watch?v=HPrXPPvrz4I>

em 1919 e faleceu em 2012 – por ironia do destino, feminista como era, no Dia da Mulher.

Em virtude das atividades políticas de seu pai – que era médico e pertencente à forte oposição do Partido Unionista em relação ao governo – e das vicissitudes revolucionárias causadas pela queda do ditador Estrada Cabrera – que viria a ser assassinado –, bem como do regresso à ditadura em pouco tempo, Luz, com apenas 2 anos de idade, teve de acompanhar a família no exílio, instalada no México, onde a menina começou a estudar com apenas 4 anos, numa escola laica, numa altura em que o governo deste país não permitia a existência de escolas religiosas. Esta laicidade terá sido um fator determinante para “a sua formação posterior como intelectual independente e atea”. Mas, aos 9 anos, a família transferiu a criança para um colégio interno de monjas, em El Salvador. Poder-se-á dizer que esta foi uma experiência muito traumatizante, bastante dura e enclausurada, em que lhe era incutida obsessivamente a ideia de pecado, os castigos iam ao ponto de colocarem a menina durante dias numa cela com ratos e aranhas, a alimentação era apenas a pão e água. Esta amarga experiência inspirou-a a escrever, muito mais tarde, o ensaio *Aquel vestido de terciopelo y escape*, de cariz feminista e contra a sociedade patriarcal.

No entanto, apesar destes métodos severos, nem tudo foi mau: Luz travou amizade com outras alunas do internato e suas famílias e cedo chegou ao conhecimento da literatura. A menina teve a sorte de ter sido eleita como representante das alunas do colégio para entregar um ramo de rosas à poeta chilena e feminista Gabriela Mistral num evento oficial. Gabriela retribuiu-lhe com um beijo. Este foi o momento mais importante para Luz, porque Gabriela passou a ser a sua grande inspiração para se iniciar na literatura e, mais tarde, na intervenção feminista.

Com o regresso de toda a família à Guatemala, Luz frequentou o Liceu Francês e um colégio de professores, onde concluiu o curso de docente, aos 17 anos, mas, no entanto, não prosseguiu para o ensino superior, optando por casar e, aos 20 anos, ter o primeiro de três filhos. O casamento durou 25 anos, vindo a divorciar-se em 1965.

Mais tarde, a figura em referência envolveu-se generosamente em ações de caridade no âmbito do Serviço Auxiliar de Previdência Social do seu país. Tendo sido convidada para escrever para um jornal sobre as referidas atividades, tal oportunidade revelou-se uma porta aberta para ingressar no jornalismo. Passou a escrever nos mais diversos jornais do país, nomeadamente em páginas culturais. São inúmeros os artigos que escreveu até ao final da sua vida, sempre com pendor feminista.

Em 1944, já com 25 anos, Luz decide regressar ao ensino. Ingressou e concluiu o curso de bacharelato em Artes da Universidade de S. Carlos da Guatemala (USAC). Depois, concluiu o doutoramento em Literatura na Universidade Complutense, em Madrid, tendo regressado, em 1954, à “S. Carlos”, no Departamento de Letras da Faculdade de Humanidades, mas desta vez como professora e investigadora académica. E é nesta qualidade que centra a sua investigação em temas feministas e resgata textos de escritoras que viveram o período colonial, como se sabe, sob o domínio da Coroa espanhola (1523-1821) – a independência da Guatemala ocorreu a 15 de setembro de 1821. Ajudou a fundar vários grupos de teatro, entre os quais o Humanidades, que estreou naquele país tragédias gregas – por exemplo, a *Antígona* e *Medeia*. Além disso, Luz fez editar ensaios que colocavam em causa certos aspetos religiosos, a seu ver, deformadores da cultura e da dignidade da mulher. Abordava a sexualidade, recorrendo muitas vezes aos mitos clássicos. Entretanto, Luz sentiu sérias adversidades provocadas por mais um regresso à ditadura, nomeadamente a partir dos anos 70 do século passado. O governo militar impôs métodos de censura e até repressão física nos meios culturais, incomodado que se sentia com a intervenção dos intelectuais, que, nas suas atividades, apelavam à abertura à democracia e ao pensamento moderno. Luz, que chegou a assistir e a fugir a episódios de tiroteio com a polícia, destacou-se ativamente como uma figura transmissora de liberdade e sempre com preocupações em relação aos problemas das mulheres; fê-lo a nível da ação cultural – na sua poesia, ensaios, narrativa, jornalismo, teatro, ensino e até na música –, mas também como ativista. Por exemplo, tomou partido a favor da despenalização de mulheres condenadas pela prática do aborto.

Em 1979, a escritora tornou a provocar a sociedade do seu tempo com o seu livro de poemas *Eva Sin Dios*. O filósofo Rigoberto Juárez Paz, seu compatriota, refere, a propósito que a poesia de Luz “está imersa no chamado existencialismo, que surgiu em França após a II Guerra Mundial. Essa filosofia, no caso de Luz, consiste numa angústia existencial, “na angústia de ter perdido Deus”, que se reporta ao anúncio da morte do divino – *Deus está morto* (em alemão: *Gott ist tot*) –, de Friedrich Nietzsche (1844-1900). Na opinião de Rigoberto, não se trata de uma simples negação da existência de Deus, mas um grito à vida.

Luz veio a ingressar, como docente, na Universidade Rafael Landívar, na Cidade da Guatemala. Autora de obra literária diversificada, que começou a ser editada pouco antes dos seus 50 anos de idade, tem patentes nos seus escritos e recriações suas influências de temas da Antiguidade clássica, principalmente no que à temática da mulher diz respeito. *Helénicas* (1998) é um livro em que se apropria, interpreta, poetiza e recria figuras da mitologia grega, como Penélope – mais propriamente, no poema *Las Noches de Penélope* – e, outros exemplos, Édipo, Ifigénia, Dido e Narciso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Grimal, P. (1992, 2.^a ed.). *Dicionário da mitologia grega e romana*. Difel, S.A.

Lourenço, F. (2018). *Odisseia*. Quetzal Editores.

Pereira, M. H. R. (2003). A teia de Penélope. In F. Oliveira (Coord.), *Penélope e Ulisses* (pp. 11–24). Associação Portuguesa de Estudos Clássicos.

Silva, M. F. (2018). Mulheres ao tear: Tradição grega em Marina Colasanti. In *Congresso Internacional Arca de Noé: Catástrofe e redenção* (pp. 233–244). Universidade de Aveiro.

Vega, L. M. (1998). *Helénicas*. Librerías Artemis & Edinter.

REFERÊNCIA ELETRÓNICA (DOCUMENTÁRIO)

Aguilar, G. T. (Coord.). (2004). *Luz Méndez de la Veja – Mujer, desnudez y palabras* [Documentário]. Universidade de S. Carlos da Guatemala (USAC).

<https://www.youtube.com/watch?v=HPrXPPvrz4I>

CONSIDERAÇÕES AMBIENTAIS INTEGRADAS À LITERATURA DE CORDEL: UMA REFLEXÃO EDUCATIVA

Integrated Environmental Considerations in Cordel Literature: An Educational Reflection

MORGADO, Elsa⁴⁵, LICURSI, Beatriz⁴⁶, & LEONIDO, Levi⁴⁷

Resumo

A literatura de cordel é uma forma de expressão que promove a criatividade e a imaginação. Ela permite a recriação da escrita através de diversas maneiras de representar as palavras, trabalhando cada uma delas com emoção e estilo. Assim, podemos dizer que o poder das artes impacta profundamente o ser humano, ajudando-o a alcançar seu pleno potencial. A arte oferece uma maneira completamente diferente de vivenciar a si mesmo. O cordel é uma expressão popular que aborda uma variedade de temas, incluindo questões ambientais. Como professores, um de nossos compromissos é estimular comunidades mais saudáveis, trabalhando em áreas essenciais da sustentabilidade – social, ambiental e económica – e promovendo a integração dos diferentes componentes em uma abordagem multidisciplinar e transdisciplinar, articulando as atividades. Pode-se afirmar que o cordel é relevante para fundamentar a Educação Ambiental, pois é um material que traz à tona críticas a partir do contexto local e, ao mesmo tempo, dialoga com os sujeitos oprimidos.

Abstract

Cordel literature is a form of expression that promotes creativity and imagination. It allows for the recreation of writing through various ways of representing words, working with each one with emotion and style. Thus, we can say that the power of the arts profoundly impacts humans, helping them reach their full potential. Art offers a completely different way of experiencing oneself. Cordel is a popular expression that addresses a variety of themes, including environmental issues. As teachers, one of our commitments is to encourage healthier communities by working in essential areas of sustainability – social, environmental, and economic – and promoting the integration of different components in a multidisciplinary and transdisciplinary approach, coordinating activities. It can be said that cordel is relevant for establishing Environmental Education, as it is material that brings to light criticisms based on the local context and, at the same time, engages with oppressed individuals.

Palavras-chave: *Educação; Educação ambiental; Literatura de cordel; Artes.*

Key-words: *Education; Environmental Education; Cordel Literature; Arts.*

Data de submissão: março 2024 | **Data de publicação:** junho 2024.

⁴⁵ ELSA GABRIEL MORGADO - Instituto Politécnico de Bragança – IPB, Bragança, PORTUGAL. CI&DEI. Viseu, PORTUGAL. Email: elsa.morgado@ipb.pt

⁴⁶ BEATRIZ LICURSI – Universidade Federal do Rio de Janeiro, BRASIL. Email: musicafeliz@terra.com.br

⁴⁷ LEVI LEONIDO – UTAD, PORTUGAL. Universidade Católica Portuguesa, Porto, Portugal. Email: levileon@utad.pt

INTRODUÇÃO

A observação do artista pode atingir uma profundidade quase mística. Os objetos iluminados perdem os seus nomes: sombras e claridades formam sistemas e problemas particulares [...] que recebem toda sua existência e todo seu valor de certas afinidades singulares entre a alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para surpreender tais afinidades [...] e para as produzir (Paul Valéry). Cordel não é aquele que está pendurado num cordão é aquele que foi feito com as cordas do coração (Autor regional desconhecido).

A literatura de cordel tem seus antecedentes na França medieval. Possui um itinerário amplo antes de chegar às terras brasileiras, passando por Portugal, com sua chegada ao Brasil por volta dos séculos XVI e XVII vindo a florescer na região Nordeste. Através dos Folhetos de Cordel, os poetas populares resgatam e se reinventam mergulhando em sua subjetividade para representar o que percebem e o que vivem.

Como bem nos elucidam Ribeiro e Lyra (2008, p. 66) “O que é especificamente humano foi historicamente desenvolvido por meio da cultura. Ela instaura a humanidade, isto é, ela compõe aquilo de nós que transcende os limites da natureza biológica e transforma tanto as pessoas como o mundo que nos cerca. Por meio da cultura, nós e nosso mundo nos tornamos humanos”. E acrescentam ainda que “Se, portanto, a cultura institui a humanidade, o fundamento da cultura como constitutivo do que é humano advém, por sua vez, de sua historicidade intrínseca” (Ribeiro & Lyra, 2008, p. 66).

o divisor na evolução humana foi cruzado quando a cultura se tornou o fator principal para dar forma às mentes daqueles que viviam sob sua influência. Produto da história, e não da natureza, a cultura agora se tornou o mundo ao qual nós tínhamos que nos adaptar e o kit de ferramentas para fazer isso (Bruner, 1997, p. 22).

O indivíduo constrói-se nomeadamente por tudo aquilo do que vê, ouve, pensa, imagina, ou seja, por meio de tudo aquilo que vivencia, então, o sujeito, bem como as suas práticas culturais, fazem-se, na e com as experiências do cotidiano. Experiência essa resultante do convívio com o outro, que pressupõe, além das trocas de saberes e fazeres, a incorporação de vivências herdadas de gerações anteriores, bem como a apropriação e resignificação das mesmas. Vários autores, Freeman (1998), Macintyre (1981), Ribeiro e Lyra (2008) e Barroso (2013), defendem que a narrativa se encontra plasmada em todas as culturas humanas conhecidas, pois todo o ser humano, está constante e regularmente a contar ou a ouvir histórias passadas. Ribeiro e Lyra (2008, p. 66), baseados em outros autores, destacam que:

Desde muito cedo na infância, conseguimos articular nosso discurso narrativamente (Miller, Potts, Fung, Hoogstra, & Mintz, 1990; Nelson, 1989). Além disso, narrativas estão em toda parte: nossos pais e avós contam histórias, nossos vizinhos relatam algo que lhes aconteceu, a televisão nos conta suas versões dos fatos na forma de reportagem e nos fornecem ficções na forma de filmes e novelas. Lemos romances, contos, cordel. Ouvimos as histórias dos amigos, acerca deles mesmos e dos outros. Relatar a experiência é uma das formas básicas pelas quais nós nos comunicamos uns com os outros (Polkinghorne, 1988). Isso levanta a questão de por que narramos, ou seja, o que faz com que a narrativa seja tão presente nas diversas culturas humanas e tão imbricada nas nossas vidas? Nós narramos para significar a nossa experiência e para negociá-la nos sistemas de significados que lhes fornecem os contextos (Sarbin, 1986).

Assim, narramos porque essa é a forma precípua de significação dessa experiência (Polkinghorne, 1988). Na perspectiva benjaminiana, narrar é contar experiências de um mundo vivido ou de um mundo distante, sobre o qual se tomou conhecimento pela boca de outrem.

O papel do Narrador

Walter Benjamin (1994, pp.198-199), na uma obra, menciona dois tipos de narrador: o camponês sedentário, que “*ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições*”, e o marinheiro comerciante “*que traz de terras distantes um saber recolhido em suas viagens, que também passa a fazer parte de sua experiência*”. Essas experiências, na voz dos narradores, “*ganham contornos de encantamento, de algo fantástico e maravilhoso que tece uma narrativa a um só tempo capaz de despertar prazer, de dar conselho e de transmitir ensinamentos*” (Barroso, 2013, p. 28).

Nomeadamente na perspectiva de Ricoeur (2007, p. 26), “a construção da narrativa é uma forma de contar a experiência humana numa perspectiva temporal”. Logo tempo e narrativa tornam-se indissociáveis: “O tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça traços da experiência temporal” (Ricoeur, 1994, p. 15).

Bakhtin (1986, p. 21), destaca “o tempo é introduzido no homem, entra na sua imagem, mudando de forma fundamental o significado de todos os aspectos do destino e da vida”. Sarbin (1986, p. 19) defendem que “A percepção e experiência do tempo parecem ser um aspecto central de qualquer definição (de narrativa). Os conceitos de tempo e narrativa são intimamente relacionados”.

A habilidade para ver o tempo, ler o tempo, em um todo espacial do mundo e, por outro lado, perceber o preenchimento do espaço não como um pano de fundo imóvel, um dado que é completado de uma vez por todas, mas como uma inteireza emergente, um evento – esta é a habilidade para ler em todas as coisas os sinais que mostram o tempo no seu curso, começando com a natureza e terminando com os costumes e idéias humanas (...) A emergência do homem é capturada no tempo histórico real, com todas as suas necessidades, sua completude, seu futuro, e sua natureza profundamente cronotópica (Bakhtin, 1986, p. 23)

Ribeiro e Lyra (2008, p. 67) referem-se à obra de Santo Agostinho (1964) - Confissões, ao falar de tempo no estudo da narrativa:

Primeiro, ao definir o tempo, não como um fenômeno físico, mas como um processo da alma, Santo Agostinho desloca a concepção de tempo de uma materialidade externa vinculada aos fenômenos físicos para a dimensão psicológica. Para ele, o tempo é um processo inerente às pessoas, um dispositivo psíquico que organiza a experiência. Neste tempo está implicada sua expressão na linguagem, na medida da necessidade que os seres humanos têm de falar de fatos acontecidos, acontecendo e por acontecer.

O narrador, aquele que se considera como bom, assume tratar os factos de forma a que possam surgir como verosímeis ou pelos menos, de alguma forma, críveis para ouvinte. Para que, quem ouve, possa segui-lo atentamente e de forma guiada e pensada a cada ponto e cada momento da sua história. Se Para Benjamim, o presente é um tempo “saturado de agoras”, para Ricoeur, o presente é o tempo da memória e da anunciação, do porvir” De acordo com Ricoeur (1994), a narrativa transforma a lembrança em uma “imagem do passado”, reconstituída no presente pela memória, articulando na e pela linguagem a experiência vivida, a ação e a espera. É essa tripla dimensão temporal que o narrador precisa ser capaz de trazer para compor a intriga (Barroso, 2013, p. 27-28).

Barroso (2013) no seu trabalho, sobre as narrativas de cordel, destaca que as entende “como espaço de contar pelo qual se transmitem as tradições num movimento de reconstrução da memória coletiva com vistas a manter viva a experiência da comunidade” (Barroso, 2013, p. 29). Acrescentando ainda que o narrador é entendido como o indivíduo “que narra, e o ouvinte, como sujeito co-partícipe da construção da narrativa, compartilham memórias de um passado conjunto, criam imagens que representam esse passado, reinventando assim, práticas de outrora e reconstruindo significados dessas práticas no presente” (Barroso, 2013, p. 29). Ou seja, o narrador “ao trazer para o presente as imagens do outrora, articula na e pela linguagem a experiência vivida, a ação e a espera.

Trazer o passado para o presente, para que as mesmas não se percam para sempre, é um modo de salvaguardar as tradições do perigo do esquecimento” (Barroso, 2013, p. 30).

No entender de Ricoeur (2007, p. 26), “a construção dessas narrativas é um modo de contar a experiência humana e de transformar a lembrança em uma “imagem do passado”, reconstituída no presente pela memória”. Por sua vez Benjamin (1994, p. 244), diz que “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”.

Em muitos dos folhetos podemos observar essa clara intenção de atestar a sua autoridade enquanto narrador. Pautada nas considerações tecidas anteriormente posso afirmar que as narrativas de cordel traduzem modos de transmitir experiências, de trazer o passado para o presente e de criar perspectivas de futuro. Esse passado trazido pela memória do cordelista possibilita a construção de uma imagem que não é cópia ou réplica do vivido, mas a experiência vivida é reconfigurada mediante impressões do presente (Barroso, 2013, pp. 29-30).

Ambiente e Literatura de Cordel

Em seu livro *Alfabetos da Alma - Histórias da tradição na escola*, Farias declara o quanto nos aproximamos dos possíveis diálogos a partir da literatura de cordel e da educação ambiental na intenção de ressaltar a importância das mediações culturais e pedagógicas que estes artefatos educativos asseguram, visto que trazem consigo uma “polifonia de dizeres sobre o mundo”, favorecendo “um pensamento complexo que encoraja a ação e reconhece a incerteza”. É a partir deste desafio complexo de uma educação ambiental que perpassa as diferentes expressões culturais, comunicativas e midiáticas, que percebemos como as questões atinentes ao ambiente emergem atualmente nas instâncias científicas, artísticas, subjetivas e culturais.

Acreditamos que esse gênero literário e musical pode constituir-se como fios condutores entre as narrativas, os saberes da tradição e os saberes científicos, catalisando suas potencialidades educativas necessárias para a(re)significação de uma educação ambiental planetária de bases complexas.

Tomando como foco esta diversidade de saberes e de vivências que vão além dos moldes das ciências formais, acreditamos que o diálogo com o olhar que o poeta cordelista lança sobre si, sobre sua arte e sobre a natureza, através de suas narrativas e dos versos presentes nos folhetos de cordel, podem nutrir novos espaços, saberes e significados. De entre muitos, apresentamos três exemplos da literatura de cordel relacionada a questões ambientais.

Gonçalo Ferreira da Silva, no cordel “Águas Primordiais” (2008), aborda a questão da água e sua importância tanto para os ecossistemas quanto para todos os seres vivos. Ele destaca a presença da água desde a formação do planeta Terra, sublinha a necessidade de sua conservação e expressa preocupação com as mudanças climáticas.

Numa viagem pelos 4,5 bilhões de anos da história da Terra, Gonçalo Ferreira da Silva fala dos primeiros corpos d'água do planeta e da importância d da sua preservação.

Dezesseis por cento do / Território nacional
A região nordestina / É o alvo principal
Pra se tornar vítima do/Aquecimento global (Silva, 2008,p.5).
E como a água faz parte
Da quase totalidade / Do nosso corpo, sem ela
A grande e eterna verdade:/Não haveria biosfera,
E, portanto, humanidade (Silva, 2008,p.7).
A Terra, um grande teatro /Onde não há um vivente
Que não esteja ligado / Ao outro, umbilicalmente
E nesse palco da vida /A água é sua regente (Silva, 2008, p.8).

Ao focar especificamente no território de onde surge a literatura popular, este elemento conecta a obra à Educação Ambiental, quebrando a ideia de um planeta homogêneo onde todos são igualmente responsáveis pelos impactos socioambientais. O autor também destaca a importância da água em nossas vidas, ressaltando que sem ela não há vida. Neste trecho, identificamos o conceito de ambiente que inclui o ser humano como parte integrante, eliminando a separação entre sociedade e natureza. Essa visão nos permite questionar a divisão que nos afasta das questões socioambientais. A integração da sociedade com a natureza é enfatizada, considerando a Terra como ponto de partida para a vida e para reflexões sobre as práticas que afetam a todos. Isso inspira uma perspectiva coletiva que vai além de uma Educação Ambiental focada em ações individuais.

O próximo cordel, de autoria de Horácio Custódio de Sousa, intitulado “Chico Mendes – O defensor da Floresta” (2010), relata a história do renomado ecologista e seringueiro Chico Mendes e a luta dos nordestinos, juntamente com os indígenas, contra a exploração e degradação da Floresta Amazônica. Este cordel revela a violência imposta aos povos da floresta pelos grandes fazendeiros, com a conivência do governo. É uma fonte de inspiração para conceber uma Educação Ambiental fundamentada nas lutas populares e na resistência das comunidades.

Meu Deus que governo é esse / Que odeia o trabalhador?
 Tomba um, justiça faz / Ouvido de mercador
 Mas tombando um fazendeiro
 Vem justiça com rigor (Sousa, 2010, p.5).
 Quem tem dinheiro querendo
 Faz arbitrariedades
 Desacata, rouba e mata
 Com mil desonestidades
 Que o dinheiro proíbe / De ficar atrás das grades (Sousa, 2010, p.6).
 Desapropriar o índio / E o seringueiro da mata
 É o mesmo que jorrar sangue / Da veia quando dilata
 É destruíra virtude / Que a natureza acata (Sousa, 2010, p.25).
 Quando um povo consciente / Forma uma só união
 Progride, constrói e cresce / Em forma de mutirão
 Tem tudo para o avanço / De uma grande nação (Sousa, 2010, p. 31).

O autor destaca como aqueles com poder econômico cometem várias injustiças socioambientais e continuam impunes. Ele denuncia que a justiça, que deveria ser imparcial, muitas vezes se mostra cega, revelando relações de poder desiguais. Sousa (2010) afirma que é necessário dismantelar essas redes de destruição e morte, pois o povo da floresta é parte integrante da natureza e vive em harmonia com o meio ambiente. Neste trecho, vemos um grande potencial para a educação ambiental, pois o autor identifica os participantes dos conflitos socioambientais na Amazônia: os povos da floresta oprimidos pelo sistema hegemônico. Ele conclui ressaltando que a união de uma população consciente de seus direitos pode transformar o país, apontando para uma vertente crítica da educação ambiental focada na transformação social. O cordel de Sousa (2010) oferece contribuições significativas para esta análise, destacando a atuação coletiva, a mobilização nacional e a busca por um mundo melhor, em defesa da vida. Isso nos inspira a pensar em propostas pedagógicas alternativas, com referenciais teóricos e práticos populares, que emergem das comunidades, como os cordéis.

Da autoria de João Firmino Cabral, o cordel “Não Destrua a Natureza – Preserve o Meio Ambiente” (s.d.), aborda a importância de proteger a natureza e seus recursos para garantir a sobrevivência dos seres vivos, destaca diversas iniciativas que representam essa causa, como o incentivo à agricultura para garantir a alimentação. O autor discute a importância de o ser humano manter a saúde para garantir boas condições de vida. Ele ressalta que a poluição, especialmente a dos rios, impacta não só os seres humanos, mas também a fauna, a flora e as comunidades tradicionais. O cordel enfatiza a relevância da liberdade, um conceito crucial para a Educação Ambiental, ao defender o direito das populações de manter suas práticas culturais. O texto descreve como esse direito é negado quando seus territórios são destruídos.

Devemos também criar / As condições para a vida
Fazer hortas a pomares / Plantar verdura em seguida
Pra nossa alimentação
Pois as hortaliças são / Vitamina garantida (Cabral, [200-?], p. 3).
O nosso rio Amazonas
Já sofre a poluição / dos esgotos das cidades
De quem não tem coração
Os peixes estão morrendo / E os pescadores sofrendo
Faltando a manutenção (Cabral, [200-?], p. 5).
Nossos índios brasileiros / Amantes da liberdade
Vivem hoje nas reservas / Ou morando na cidade
Pra eles não têm mais festas / Pois dos rios e florestas
Hoje só resta saudade (Cabral, [200-?], p. 8).

Em suma, aferidas 10 publicações mais relevantes sobre a temática em apreço, selecionadas entre 100 recolhidas com base no critério da diversidade e interdisciplinaridade, publicadas no último quinquénio, sob as mais diversas formas, podemos concluir que não só o assunto em epígrafe continua a ser investigado, como também que, em publicações recentes, a diversidade e visão interdisciplinar do tema têm sido bastante mais aprofundadas. Com recorte da investigação, podemos, com um grau de certeza aproximado, afirmar que, em determinadas áreas, revistas e publicações, a temática centra-se grandemente na imersão conceitual do tema e no que se compreende como interações disciplinares latentes, no âmbito da sua aplicação prática em contexto formal, não formal e informal. Pode aferir-se que, no quadro deste recorte, globalmente, as publicações em língua portuguesa sobre a matéria são cada vez mais amplas, diversificadas e apresentam significativa comunicação entre áreas.

Título	Autores	Ano	Fonte
A Literatura de Cordel como Recurso Didático para o Ensino das Ciências Ambientais pelos Professores da Educação Básica do Município de Belém-PA	Sandra Helena Fonseca de Vilhena, Iza Fonseca Batista, Sarah de Nazareth Fonseca de Vilhena, Juliana Fonseca De Vilhena, Gilmara de Oliveira Bezerra	2024	<u>Anais do V Congresso Brasileiro Interdisciplinar em Ciência e Tecnologia</u>
A Literatura de Cordel como Ferramenta Pedagógica Interdisciplinar Sustentável	Artemiza Maria Correia da Silva, Geranilde Costa e Silva, Aldemiza Correia da Silva, Joaquim Silva Pereira, Meiriane da Silva Pinheiro, Ana Luiza de Oliveira Castro	2024	<u>Anais do V Congresso Brasileiro Interdisciplinar em Ciência e Tecnologia</u>
Literatura de Cordel como Estratégia para o Ensino de Ciências e Educação Ambiental no Distrito do Mosqueiro, em Belém-PA	Alba Priscila Fernandes Furtado, João Cauby de Almeida Junior, Isabel Lemos da Silveira, Iza Fonseca Batista	2024	<u>Anais do V Congresso Brasileiro Interdisciplinar em Ciência e Tecnologia</u>
O Potencial Encontro da Educação Ambiental com a Literatura de Cordel	Bruna Elizabeth Fraga de Araújo, Fernanda Malheiro Lourenço, Bárbara Pelacani	2020	<u>REMEA - Revista Eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental</u>
Literatura de Cordel: Uma Estratégia de Atuação da Enfermagem na Educação Ambiental	Jéssica Lima da Silva, Daniele Barros Rogério, Francisca Claudiane Laurindo Moraes, Natalicy Felix Feitosa, Maria Tagiane Abreu Salgueiro, Arisa Nara Saldanha de Almeida	2020	<u>Anais do 16º Congresso Cearense de Enfermagem</u>
Literatura de Cordel e Narrativas Ambientais	Míriam Cristina Carlos Silva, Gisele Gabriel	2021	<u>Revista Internacional de Folkcomunicação</u>
Literatura de Cordel como Ferramenta Lúdica para Educação Ambiental com Crianças, Puxinanã-PB	Deliane Andrade de Arruda, Leandro Oliveira de Andrade	2020	<u>Cadernos de Agroecologia</u>
A Literatura de Cordel como Recurso de Aprendizagem para o Ciclo de Vida das Plantas Terrestres	Kleber Jonata da Cruz Tavares	2024	<u>Repositório Institucional da UFPE</u>
Literatura de Cordel: Uma Proposta de Trabalho na Educação Matemática com Pessoas Jovens, Adultas e Idosas	Jonson Ney Dias, Maria da Conceição Ferreira Reis Fonseca	2024	<u>Anais do Encontro dos Professores, Pesquisadores, Estudantes, Egressos e Comunidade em torno do PPGEM</u>
Literatura de Cordel e Educação: Um Mosaico Interartístico	Maria Cristina Cardoso Ribas, Rosana da Silva Malafaia	2021	<u>PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG</u>

Essas publicações demonstram a diversidade de abordagens na utilização da literatura de cordel como ferramenta educativa e de conscientização ambiental,

abrangendo desde o ensino de ciências e matemática até práticas interdisciplinares e lúdicas em diferentes contextos educacionais.

Numa busca mais detalhada (incluindo resumos e comunicações relevantes) sobre esta temática em particular, optámos por partilhar nesta investigação outras fontes específicas. Escolhemos, entre as cerca de 100 recolhidas, as mais importantes para esta área de estudo.

Título	Tipo de Publicação	Ano	Link de Acesso
Literatura de Cordel e Narrativas Ambientais	Artigo Científico	2019	SciELO
O Potencial Encontro da Educação Ambiental com a Literatura de Cordel	Artigo Científico	2020	REMEA
Entre Versos, Narrativas e Saberes: Diálogos da Literatura de Cordel com a Educação Ambiental	Artigo Científico	2015	Bio-grafia
A Literatura de Cordel Como Ferramenta Pedagógica Interdisciplinar Sustentável	Resumo de Congresso	2024	Even3
Literatura de Cordel Como Estratégia para o Ensino de Ciências e Educação Ambiental no Distrito do Mosqueiro, em Belém-PA	Resumo de Congresso	2024	Even3
Sequência Didática: a Literatura de Cordel no Ensino de Educação Ambiental	Sequência Didática	2020	eduCAPES
O Cordel na Sala de Aula: uma Ferramenta Educativa na Abordagem Ambiental	Monografia	2014	UEPB
Aprendendo Ciências a partir da Literatura de Cordel: o Uso de Linguagens Alternativas em Prol da Reflexão Socioambiental	Artigo Científico	2013	Educação Pública
A Literatura de Cordel na Perspectiva da Educação Estético-Ambiental: o Desenvolvimento da Leitura, da Escrita e da Críticidade nos Discentes dos Anos Iniciais	Artigo Científico	2019	REMEA
Educação Estético-Ambiental: A Literatura de Cordel como Prática Docente no Curso PROCORDEL	Dissertação	2024	FURG

Percebe-se que a ordem de publicações em acesso aberto sobre a matéria apresenta a seguinte distribuição, por ordem de grandeza e importância: artigos científicos, resumos de congressos, séries didáticas, monografias e dissertações. A distribuição das fontes é a seguinte: 1. 45% são artigos científicos completos, que constituem a base mais robusta da investigação; 2. 25% são resumos e comunicações apresentadas em congressos, fundamentais para acompanhar o desenvolvimento atual do tema; 3. 15% são séries didáticas, que proporcionam uma visão estruturada e pedagógica; 4. 10% correspondem

a monografias, aprofundando aspetos específicos; 5.5% são dissertações, que oferecem contributos originais e recentes. Esta seleção permite garantir uma visão abrangente e crítica sobre o estado da arte, privilegiando as fontes que apresentam maior relevância e qualidade científica.

Para estudos futuros, atendendo ao inesfziado,a e buscas psoetrioires, propriamos a relitura e inserção dos seguintes puvncçaiº~eos em fururas inesviagaç~eos derivada deste e em inevstigições sobre a temática:

Título	Autor	Tipo de publicação	Ano	Link de acesso
O potencial encontro da educação ambiental com a literatura de cordel	Araújo, B. E. F., Lourenço, F. M., & Pelacani, B.	Artigo científico	2020	Link
Entre versos, narrativas e saberes	Severo, T. E. A., & Araújo, P. C. A.	Artigo científico	2020	Link
O cordel como mídia alternativa em programas de saúde e educação ambiental	Barja, P. R.	Artigo científico	2010	Link
Literatura de cordel como recurso didático no ensino de matemática	Oliveira, C. A., & Lopes, A. I. S.	Artigo científico	2021	Link
Literatura de cordel como ferramenta lúdica para educação ambiental	Arruda, D. A., & Andrade, L. O.	Artigo científico	2020	Link
Literatura de cordel e narrativas ambientais	Silva, M. C. C., & Gabriel, G.	Artigo científico	2019	Link
A literatura de cordel na perspectiva da educação estético-ambiental	Silva, J. R., Dolci, L. N., & Rezende, P. A. C.	Artigo científico	2020	Link
Educação estético-ambiental: A literatura de cordel como prática docente no curso PROCORDEL	Silva, J. R.	Dissertação de mestrado	2024	Link
A literatura de cordel como ferramenta pedagógica interdisciplinar sustentável	Silva, A. M. C., Oliveira, R. S., & Gomes, E. J.	Comunicação em congresso	2024	Link
Literatura de cordel como estratégia para o ensino de ciências e educação ambiental	Furtado, A. P. F., Ramos, D. C., & Silva, I. M.	Comunicação em congresso	2024	Link
Revisão sistemática sobre a aplicação da literatura de cordel na educação ambiental	Fabri, M. G. S., & Poletto, R. S.	Artigo de revisão	2021	Link
A literatura de cordel e a interdisciplinaridade no contexto escolar	Araújo, M. J., & Costa, M. C.	Artigo científico	2021	Link

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Educação Ambiental reconhece a literatura de cordel como um recurso pedagógico valioso e uma forma eficaz de adquirir conhecimento. Ela sublinha a importância de integrar a perspectiva ambiental na literatura popular e destaca como a escrita popular pode fortalecer a disseminação do conhecimento científico (Queiroz, 2012; Pereira et al., 2016; Nogueira, 2016). Os poetas de cordel abordam a conscientização, tanto individual quanto coletiva, como uma ferramenta para a transformação socioambiental, incluindo também questões econômicas e políticas (Nogueira, 2016). Os cordéis são valorizados pelo seu papel importante na conscientização sobre o uso racional dos recursos naturais e na formação do cidadão global (Queiroz, 2012). O uso do cordel é reconhecido por agregar valor pedagógico e criativo, além de servir como uma forma de resgatar a cultura tradicional. Trata-se de um meio de comunicação que reflete a cultura popular, moldado pela perspectiva local e com significativo potencial pedagógico. A integração entre a Educação Ambiental e a Literatura de Cordel é viável e pode promover uma visão crítica. Com seus conteúdos populares e enraizados no conhecimento das comunidades, os cordéis oferecem uma oportunidade para processos de diálogo mais amplos e profundos na Educação Ambiental.

A Literatura tem o poder de criar novas formas de ver o mundo e trazer à tona conceitos essenciais. Consideramos os Cordéis uma ferramenta importante para pois eles promovem o diálogo sobre questões ambientais e inspiram a ação comunitária frente à crise socioambiental. Os Cordéis incorporam diferentes perspectivas da Educação Ambiental – crítica, pragmática e conservadora – levam-nos a vê-los como materiais que sensibilizam, problematizam e oferecem novas bases para a transformação social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araújo, B. E. F. de, Lourenço, F. M., & Pelacani, B. (2020). O potencial encontro da educação ambiental com a literatura de cordel. *Revista Brasileira de Educação Ambiental*, 15(1), 1–21. <https://periodicos.furg.br/remea/article/view/10927>
- Araújo, M. J., & Costa, M. C. (2021). A literatura de cordel e a interdisciplinaridade no contexto escolar. *Recei – Revista de Estudos da Criança, Educação Infantil e Infância*, 6(1), 58–73. <https://periodicos.apps.uern.br/index.php/RECEI/article/view/2876>
- Arruda, D. A., & Andrade, L. O. (2020). Literatura de cordel como ferramenta lúdica para educação ambiental com crianças, Puxinanã-PB. *Cadernos de Agroecologia*, 15(2), 1–5. <https://cadernos.aba-agroecologia.org.br/cadernos/article/view/5340>
- Bakhtin, M. (1986). *Speech genres and other late essays* (C. Emerson & M. Holquist, Orgs.; V. W. McGee, Trad.). Austin, TX: University of Texas Press.
- Barja, P. R. (2010). O cordel como mídia alternativa em programas de saúde e educação ambiental. *Revista ExtraPonto*, 3(1), 92–108. <https://revistas.usp.br/extraprensa/article/view/77203>
- Barroso, M. H. (2013). *No palco das reminiscências: As cores do cordel no Brasil e em Portugal* (Tese de doutorado). Universidade de Brasília.
- Benjamin, W. (1986). *Obras escolhidas* (Vol. 1). São Paulo, SP: Brasiliense.
- Bruner, J. (1997). *Atos de significação* (S. Costa, Trad.). Porto Alegre, RS: Artes Médicas.
- Cabral, J. F. (s.d.). *Não destrua a natureza, preserve o meio ambiente*. Academia Brasileira de Literatura de Cordel.
- Fabri, M. G. S., & Poletto, R. S. (2021). Revisão sistemática: A aplicação da literatura de cordel no ensino das disciplinas da área de educação ambiental. *Revista Dinâmica da Educação Básica*, 7(2), 1–16. <https://seer.faccat.br/index.php/redin/article/view/1655>
- Freeman, M. (1998). Mythical time, historical time, and the narrative fabric of the self. *Narrative Inquiry*, 8, 1-24. <https://doi.org/10.1075/ni.8.1.03fre>
- Furtado, A. P. F., Ramos, D. C., & Silva, I. M. (2024). Literatura de cordel como estratégia para o ensino de ciências e educação ambiental no distrito do Mosqueiro, em

Belém-PA. In *Anais do COBICET 2024*.

<https://www.even3.com.br/anais/cobicet2024/885070>

MacIntyre, A. (1981). *After virtue*. South Bend, IN: University of Notre Dame Press.

Nogueira, C. (2016). Natureza e ambiente na literatura de cordel brasileira. *Studies in Latin American Popular Culture*, 34, 128-146. <https://www.muse.jhu.edu/article/618711>

Oliveira, C. A., & Lopes, A. I. S. (2021). Literatura de cordel como recurso didático no ensino de matemática. *Revista Devir Educação*, 5(9), 20–35.

<https://devireducacao.ded.ufla.br/index.php/DEVIR/article/view/686>

Pereira, G. M., Silva, A. C., & Silva, P. A. (2016). De repente Cordel: Processos avaliativos. Congresso Nacional de Educação (CONEDU), Natal. *Anais [...]*. Campina Grande, PB.

https://editorarealize.com.br/revistas/conedu/trabalhos/trabalho_ev056_md1_sa3_id8622_17082016141938.pdf

Queiroz, P. M. S. (2012). *Cordel: Um instrumento para a educação ambiental* (Dissertação de Mestrado). Universidade Católica de Salvador, Salvador, BA.

Ribeiro, A. K., & Lyra, M. C. D. P. (2008). O processo de significação no tempo narrativo: Uma proposta metodológica. *Estudos de Psicologia*, 13(1), 65-73.

<https://doi.org/10.1590/S1413-294X2008000100008>

Ricoeur, P. (1994). *Tempo e narrativa* (Tomo 1). Campinas, SP: Papirus.

Ricoeur, P. (2007). *A memória, a história, o esquecimento* (A. François, Trad.). Campinas, SP: UNICAMP.

Sarbin, T. (1986). The narrative as a root metaphor for psychology. In T. Sarbin (Org.), *Narrative psychology: The storied nature of human conduct* (pp. 3-21). Nova York, NY: Praeger.

Severo, T. E. A., & Araújo, P. C. A. (2020). Entre versos, narrativas e saberes: Diálogos da literatura de cordel com a educação ambiental. *Bio-grafía: Escritos sobre la Biología y su Enseñanza*, 13(25), 1877–1894. <https://revistas.upn.edu.co/index.php/bio-grafia/article/view/3478>

Silva, A. M. C., Oliveira, R. S., & Gomes, E. J. (2024). A literatura de cordel como ferramenta pedagógica interdisciplinar sustentável. In *Anais do COBICET 2024*. <https://www.even3.com.br/anais/cobicet2024/859678>

Silva, G. F. (2008). *Águas primordiais: Uma viagem de 4,5 bilhões de anos*. Academia Brasileira de Literatura de Cordel.

Silva, J. R. (2024). *Educação estético-ambiental: A literatura de cordel como prática docente no curso PROCORDEL* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande – FURG]. Repositório Institucional FURG. <https://repositorio.furg.br/handle/123456789/11389>

Silva, J. R., Dolci, L. N., & Rezende, P. A. C. (2020). A literatura de cordel na perspectiva da educação estético-ambiental. *Revista Brasileira de Educação Ambiental*, 15(2), 132–151. <https://periodicos.furg.br/remea/article/view/8872>

Silva, M. C. C., & Gabriel, G. (2019). Literatura de cordel e narrativas ambientais. *Folkcomunicação*, 12(28), 165–182. <https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/19173>

Sousa, H. C. (2010). *Chico Mendes: O defensor da floresta*. Academia Brasileira de Literatura de Cordel.

O CACIQUISMO NA ARGENTINA DOS SÉCULOS XIX E XX: INDÍGENAS, CRIoulos E ESTADO

Caciquism in 19th and 20th centuries Argentina: indigenous, criollos and the state

RODRIGUES, Maria Helena Botelho Veloso⁴⁸

Resumo

O presente artigo tem como objetivo levar a cabo a análise do fenómeno do caciquismo na Argentina pós-colonial, particularmente, aquele que ocorreu ao longo do séculos XIX. Busca-se uma visão sinótica que enquadre a ambiguidade e desfecho das negociações, aliança e conflitos que ocorreram entre as chefias das estruturas autóctones da Argentina, as lideranças criollas e o Estado argentino. O escopo desta investigação foca-se na análise das correlações sociológicas que resultaram da interação das variáveis constitutivas de um triângulo pós-colonial: caciquismo, criollos e Estado.

Abstract

This article aims to analyze the phenomenon of caciquism in post-colonial Argentina, particularly that which occurred throughout the 19th century. The goal is to provide a synoptic overview that frames the ambiguity and outcome of the negotiations, alliances, and conflicts that occurred between the leaders of Argentina's indigenous structures, the Creole leaders, and the Argentine state. The scope of this research focuses on analyzing the sociological correlations that resulted from the interaction of the constitutive variables of a post-colonial triangle: caciquism, Creoles, and the state.

Palavras-chave: *Caciquismo; Crioulos; Estado Argentino; Século XIX.*

Key-words: *Caciquism; Criollos; Argentine State; 19th Century.*

Data de submissão: March 2024 | **Data de publicação:** June 2024.

⁴⁸ MARIA HELENA BOTELHO VELOSO RODRIGUES. Universidade de Coimbra, PORTUGAL.
Email: mariahelena.bvr@gmail.com

INTRODUÇÃO

A presente investigação intitulada: “O caciquismo na Argentina nos séculos XIX e XX” tem por objetivo analisar o complexo fenómeno social do caciquismo e perceber os contornos que plasmaram o desenvolvimento do processo pós-colonial. Quando usamos o conceito “cacique”, temos de o situar no seu contexto, pois o seu significado vai-se alterando sempre que manipulamos as variáveis tempo e espaço. De acordo com o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, este conceito (kasike) parece derivar de um idioma falado nas Antilhas - taino -, o qual terá sido adotado pelos colonizadores portugueses e espanhóis, para referirem os chefes indígenas das comunidades autóctones: numa primeira fase, este conceito serviu para caracterizar a influência que estes chefes tribais exerciam sobre as comunidades locais, durante o período colonial, os quais controlavam recursos, decisões políticas e, frequentemente, até mesmo questões económicas e sociais nas suas áreas de influência (Alvarez Kern, 1985, p. 27). No contexto colonial que cruza os séculos XVI a XVIII, importa referir que o caciquismo deve ser compreendido não apenas como uma forma de liderança tradicional ou um resquício de organizações pré-coloniais, mas como uma instituição dinâmica, profundamente adaptada às exigências do sistema colonial e às estratégias de sobrevivência indígena. A figura do cacique condensava múltiplas funções: gestor territorial, redistribuidor económico, mediador político e, em momentos críticos, comandante militar. Essa versatilidade foi essencial para a manutenção da autonomia relativa das comunidades indígenas diante dos abusos coloniais e da assimilação forçada a que os indígenas eram sujeitos (CASTRO GONZÁLEZ, 2015, p. 42).

A articulação entre o sistema indígena de caciquismo e a ordem colonial espanhola produziu no período colonial uma configuração híbrida de poder e autoridade. Por um lado, os colonizadores reconheceram os caciques como autoridades legítimas dentro das suas comunidades, utilizando-os como instrumentos de controle e mediação. Por outro lado, os próprios caciques se aproveitaram dessa posição para consolidar seu poder e proteger, quando possível, os interesses de seus grupos (GALHEGOS FILIPPE, 2017, p. 35).

No dia 9 de junho de 1916, a Argentina declarou a sua independência. Um ano antes, precisamente, o Congresso dos Povos Livres tinha declarado a rotura com a potência colonizadora. Este marco *per se* não constituiu qualquer milagre: a escravidão continuou e muitos dos delegados signatários eram proprietários de escravos. Neste

contexto revolucionário, levantamos a seguinte questão: Qual foi o papel dos caciques enquanto instituição herdeira do colonialismo e representantes dos povos indígenas? Como encarou o caciquismo os desafios da Independência da Argentina? O que mudou depois do ano de 1852?

Para responder a estas questões, começamos por elaborar um triângulo constituído pelos três seguintes ângulos: caciquismo, *criollos* e Estado, existindo uma dupla implicação entre eles: a *conceptual* – segundo ela, a natureza e compreensão de um dos ângulos pressupõe a existência e natureza dos outros – e a *funcional* – de acordo com a qual a independência, historicamente, na Argentina pós-colonial, apoiar-se-á no funcionamento e no papel representado por cada uma dessas realidades.

Figura 1: Triângulo pós-colonial



Fonte: Elaboração própria

Importa, também, referir que, no contexto da América Latina, essas práticas do caciquismo se mantiveram após a independência das colónias: as únicas alterações que se registaram, referem-se a uma adaptação às novas realidades políticas, tendo-se mantido a lógica de dominação local e a dependência dos líderes locais. Com o passar do tempo, o conceito ganhou uma nova aceção e o “caciquismo” serviu também para referir um fenómeno político e social preponderante, não só na América Latina, mas também na Espanha, em Portugal e no sul da Europa, caracterizado pelo domínio local exercido por líderes políticos poderosos, conhecidos como caciques. Em Portugal, na segunda metade do século XIX, os caciques eram aqueles que controlavam o poder político e o faziam alternar entre os dois partidos mais influentes: Partido Regenerador e Partido Progressista. Este sistema ficaria, para a História, conhecido como rotativismo (PROENÇA, 2015, p. 567-570); em Espanha, a política caciquista serviu para identificar e caracterizar a época da Restauração (1875-1923): tratava-se de um sistema que previa a alternância política, de forma pacífica, entre os partidos conservador e liberal, sob as diretivas da coroa,

assentando numa prática completamente viciada e consentida, aceite pelos dois partidos: quem obtivesse a chefia, o poder era-lhe concedido, não de forma legítima, mas de forma fraudulenta, engenhosamente orquestrada pelos caciques (Moreno Luzón, 2006, p. 9).

1. A Argentina independente

Vimos na presente introdução que o caciquismo se constituiu numa instituição poderosa, cujo poder dos caciques assentava na liderança das comunidades indígenas e no controlo dos territórios, redes de influência e recursos e todo o tipo de mediação entre crioulos e colonizadores. Com a independência da Argentina (1816), as circunstâncias mudaram e o caciquismo soube adaptar-se a essas mudanças e apresentou variações, não só em relação ao período colonial, mas também ao longo dos séculos XIX e XX: as novas realidades socio-políticas fizeram alterar o conceito, que ao longo do século XIX, se foi ampliando para abranger também os “caudilhos” e líderes rurais que controlavam vastas regiões da Argentina, sobretudo no interior e no sul do país.

Se o Brasil conheceu, após o grito de Ipiranga, um período de calma e uma tradição de consenso político, favorecido pelo sincretismo cultural (religioso), a realidade na vizinha Argentina foi bem diferente: “foi, na totalidade do tempo, um país onde o antagonismo foi o *leitmotiv*”. [...] Enquanto o Brasil era comandado por um imperador, as várias partes da Argentina eram controladas por caudilhos que lutavam entre si (Di Tella 2010, p. 71).

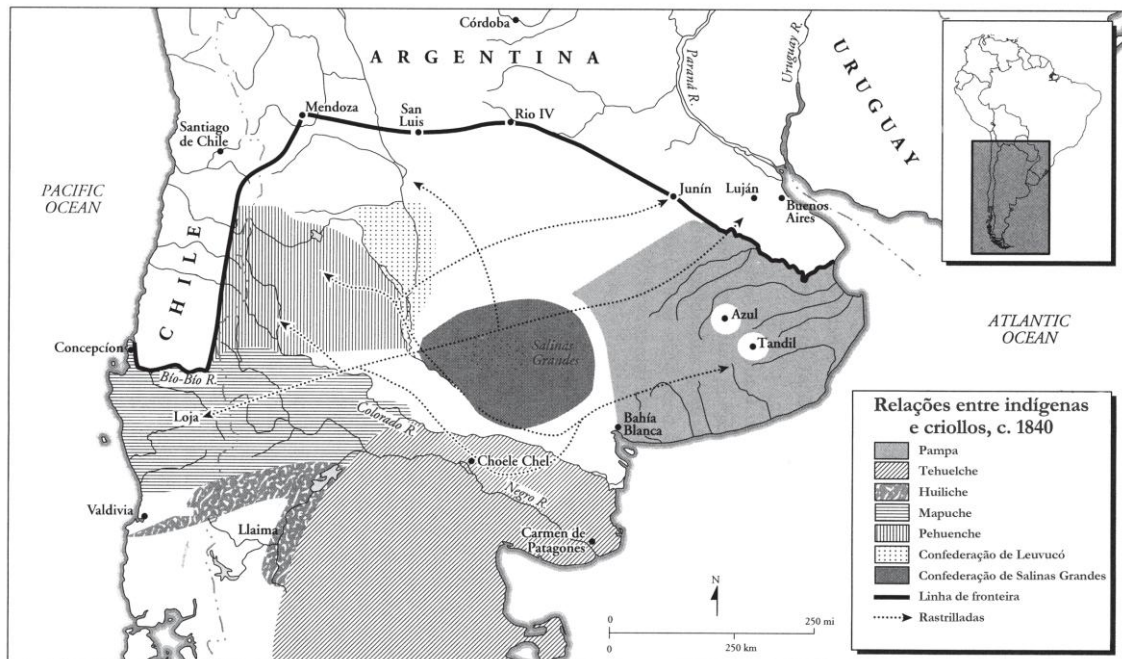
Gabriel Passetti refere que nos princípios do Século XIX, “a região ao sul do arco fronteiriço que ia de Buenos Aires a Mendoza, passando por Córdoba e San Luís, permanecia sob controle direto de diferentes grupos indígenas. Durante as décadas seguintes, aumentaram as populações nativa e *criolla*, suas interações e seus conflitos” (Passetti, 2018, p. 60).

Estas populações indígenas viviam fundamentalmente da agricultura, caça e artesanato e estabeleceram rotas – *rastrilladas* – através das quais mantinham o comércio com as cidades *criollas*: porém, “os principais pontos de intersecção entre essas vias, por onde transitavam pessoas, produtos e ideias, eram alvo de disputas entre famílias indígenas, bem como alvo de constantes ataques de militares espanhóis e depois argentinos” (Passetti, 2018, p. 60).

A população indígena do sul da Argentina tinha uma relação bastante estreita com os *criollos*: esta, apesar de só esporadicamente se dedicar à agricultura e pecuária, no que dizia respeito ao comércio, era uma séria concorrente dos *criollos*, na disputa dos

mercados de gado: “bovinos, equinos e ovinos criados nos pampas eram muitas vezes vendidos para o Chile, a Bolívia e o Peru e essa era uma das atividades económicas mais ativas e rentáveis do período” (Passetti, 2018, p. 60).

Figura 2: Principais cacicados indígenas nas áreas referidas



Fonte: (Passetti, 2018, p. 60).

Importa ainda referir que “além de criar os próprios animais, eles [caciques] disputaram com os *criollos* o gado selvagem - chamado *cimarrón* - mas também não deixavam de invadir as áreas pecuaristas para realizar o roubo de gado. A invasão de terras *criollas*, pelos indígenas, denominou-se *malón* e os seus integrantes, *maloneros*”. (Passetti, 2018, p. 60-61). Essa atividade era extremamente importante, porque fornecia alimento para as populações indígenas, mas também porque provia outros produtos essenciais «para comercializar e garantir a força e a importância dos caciques e dos demais guerreiros do grupo. Entre os *criollos*, a imagem das invasões às *estancias*, vilas e cidades se difundiu e se tornou simbólica das relações pampeanas e do chamado “deserto”» (Passetti 2018, p. 61).

2. Indígenas e Crioulos no Complexo Arauco-Pampeano-Patagónico na 2.^a metade do séc. XIX

O ano de 1861 é, dos pontos de vista político e sociológico, um marco nevrálgico porque assinala uma importante mudança no que concerne ao paradigma anteriormente estabelecido, pois o triunfo das milícias de Buenos Aires sobre a Confederação conduziu o país, no ano seguinte, à sua unificação. Passetti é contundente ao referir que a importância desse acontecimento, “vinculado à história política institucional e às disputas entre os grupos *criollos*, fica ainda maior quando se considera que os indígenas eram partícipes ativos - porém não formais — da política, e que os novos donos do poder eram seus ferrenhos adversários (Passetti 2018, p. 58).

Esta nova realidade socio-política foi o viveiro de onde emergiram, prosperaram e se gladiaram as lideranças locais, tanto indígenas quanto *criollas*, na disputa pelo poder e influência. Por isso, foi criada uma “zona de contacto” para “povoarem” as terras esquecidas pela colonização, sobretudo no sul da Argentina: “além dos indígenas que ocupavam o nordeste argentino, na região do Chaco, diversos grupos de índios ocupavam o Pampa e a Patagônia, ao sul das regiões ocupadas pelas populações *criollas*, ou os descendentes de espanhóis que povoaram o território americano” (Carvalho Seixlack & Gutierrez Pompeu, 2017, p. 1).

Nesse contexto, o sul da Argentina constituía, do ponto de vista sociológico, um espaço híbrido, herdado dos séculos passados, em que a coexistência de indígenas e *criollos* se aprofundou no século XIX: «tratava-se de um “espaço de fronteira” pelo grande trânsito de índios e *criollos* que conviviam de formas mais completas que a oposição gerada pelo conflito. Era um espaço composto de fortes *criollos*, povoados e fazendas, marcando de formas fluídas os “limites” da ocupação do país, com as áreas de domínio indígena» (NACUZZI, 2010, 11).

A partir da unificação do país, as relações entre indígenas e crioulos no sul da Argentina foram marcadas por constantes “aproximações e distanciamentos, acomodações e enfrentamentos, resistências e combates” (Bechis, 2017, p. 1). Sempre que os indígenas viam os seus interesses serem prejudicados, reagiram e “impunham limites”. Estes “limites” foram percecionados quer pelos *criollos*, quer pelo estado como “fronteiras dentro de fronteiras” e será essa percepção que irá “legitimar” não só a ideologia de ocupação, como a organização de ofensivas militares:

A relação diplomática e nem sempre conflituosa estabelecida entre indígenas e *criollos* nas áreas de fronteira se viu progressivamente inviabilizada pelo delineamento de “ideologias da ocupação”, que buscaram fundamentar e legitimar a organização de ofensivas militares voltadas para a incorporação dos Pampas e da Patagônia à jurisdição dos Estados nacionais em gestação (Seixlack & Gutierrez Pompeu, 2017, p. 5).

De acordo com Bárbara (2007), é possível estabelecer uma correlação entre duas variáveis: o aumento da violência nos Pampas é diretamente proporcional à diminuição do gado selvagem, até à sua extinção. Com o aumento da população *criolla*, o gado selvagem passou ser criado em fazendas para evitar que os índios o capturassem como sempre haviam feito. Os *criollos* implementaram, assim, uma rede de comércio que abastecia as comunidades indígenas, que não prescindiam do gado:

uma rede de comércio indígena que se iniciava no Pampa, abastecia parcialidades indígenas igualmente dependentes desses animais, e que habitavam o outro lado da cordilheira dos Andes, na região da Araucania. Assim, o comércio de animais realizado pelos indígenas era responsável por conectar o Pampa, a Patagônia e a Araucania (Carvalho Seixlack & Gutierrez Pompeu, 2017, p. 3-4).

Este clima de diálogo e entendimento entre indígenas e *criollos* nas áreas de fronteira foi sendo gradualmente fragilizado e conseqüentemente comprometido, não só pela escassez de gado, mas também pelo delineamento de “ideologias da ocupação”, que buscaram legitimar jurídica e moralmente as futuras intervenções militares ofensivas, com o estrito propósito de submeter os Pampas e a Patagônia à jurisdição do Estado nacional em gestação *tolderias* (Carvalho Seixlack & Gutierrez Pompeu, 2017, p. 5).

Importa referir que grande parte destes contratos eram redigidos pelos *criollos* cativos ou refugiados e pelos índios alfabetizados, os quais não só escreviam, como explicavam e liam os conteúdos dos tratados para as respectivas comunidades:

Diante do interesse em conhecer o grau de concordância entre aquilo enunciado nos documentos (o escrito) e o que estes efetivamente buscaram comunicar (a intenção do remetente), realizavam-se repetidas leituras dos documentos em voz alta na presença de indivíduos alfabetizados, muitas vezes infiltrados nas *tolderias* (Carvalho Seixlack & Gutierrez Pompeu, 2017, p. 5).

3. A formação do Estado Nacional e a “Ideologia da ocupação”

A formação de um Estado nacional ancorado na ideia de um projeto civilizador foi, desde a primeira hora, o grande desafio que se colocou aos indígenas. Um estado que tinha como grande projeto a criação de uma sociedade inspirada nos modelos europeus,

representava para as comunidades autóctones uma séria ameaça à sua existência, pelo menos enquanto entidade autónoma e dotada de uma identidade própria (Bechis, 2010, p. 171). A Argentina tinha despedido o fato de colônia, precisamente em 1816, mas ainda não tinha vestido o fato de país civilizado. Por isso, os governos que sucederam a Rosas, acharam que não havia mais desculpas para adiar essa decisão e que tinha chegado a hora de empreender o enorme projeto estatal, nacional e civilizador.

A geração de oitenta, um grupo de cidadão que nesse ano se notabilizou, na qual se incluem alguns cidadãos estrangeiros, teve um papel importante na consciencialização dos políticos. Di Tella caracteriza pormenorizadamente essa geração, referindo o nome e o papel de cada membro: refere também o envolvimento e contributo dos cidadãos estrangeiros para a formação das novas lideranças políticas da Argentina (Di Tella (2010, p. 83-94).

O novo grupo detentor do poder tinha como especial foco aqueles caciques outrora associados formalmente à Confederação Argentina:

A intensa correspondência trocada entre as *tolderias* e os militares de Urquiza foi uma marca das relações políticas entre indígenas e *criollos* no período (...). Calfucurá, apesar de oficialmente aliado a Urquiza, ainda mantinha determinados contatos com os portenhos, recebendo gado e presentes em troca de uma suposta neutralidade (Passetti, 2009, p. 126).

A construção do Estado nacional argentino foi profundamente influenciada pelo caciquismo. Durante a chamada “Geração de 80”, a elite política buscou consolidar o poder central, enfrentando a resistência de caudilhos e caciques locais. O sistema roquista, baseado na alternância entre revolução e acordo, foi marcado por negociações e conflitos com líderes regionais (Di Tella, 2010, p. 83).

Uma das principais medidas que suportava o processo de consolidação do Estado da Argentina dizia respeito à definição das fronteiras e à ocupação efetiva de todo o território, a qual “estava intrínseco ao projeto de construção de um estatuto de nacionalidade e identidade, além da afirmação de pertencimento desse território frente a outras nações, que dentro de um parâmetro eurocêntrico, consideravam as áreas dominadas por sociedades não ocidentais como “terras de ninguém” (Carvalho Seixlack & Gutierrez Pompeu, 2017, p. 12).

Foi nesse contexto que as comunidades indígenas começaram a ser combatidas, quer com medidas legislativas, onde se incluíam as diminuições de tratados, quer com medidas mais musculadas, onde se incluíam as intervenções militares, sempre com o

propósito de desocupar para ocupar os “desertos”. «Nesse contexto, havia influências de ideias científicas que justificavam as ações militares para confirmar a Argentina como uma nação branca, incentivando a imigração e o combate aos “desertos” civilizacionais». O encontro de culturas, no mundo da fronteira tornava-se uma impossibilidade: a “civilização” devia triunfar sobre a “barbárie”. É sintomática a carta que Calfulcurá envia ao ministro da Guerra, questionando a legitimidade das razões e pretensões dos *criollos*, demonstrando que tais pretensões deixa os indígenas sem terra, apesar destes serem os verdadeiros donos da terra.

Esclentísimo señor tocante a la Poblacion de Cargue que nos dicen que es por sus órdenes en esto pido se resuelvan nosotros que somos dueño de esta America no es justo que nos dejen sin Campo pero espero que Usia se olvide de Cargue si es que an dado orden i si no lo an dado es mejor asi no me estiando mas... (Carta de Calfulcurá para Martín de Gainza, 1873, Apud: Ojeda, 2008, 526).

Fica claro que o processo que preside ao encontro de culturas é, neste caso, a aculturação impositiva: “apesar da manifestação de oposição de Calfulcurá, as decisões criollas a partir da segunda metade do século XIX, colocaram a aculturação indígena como única forma de sobrevivência” (Quijada, 2011, p. 126).

A circunscrição do território é subsidiária da delimitação das fronteiras internacionais e da abolição das famigeradas “fronteiras internas”: estas funcionavam como resquícios do colonialismo encastrados no território sob a jurisdição estatal, que na terminologia *criolla* eram apresentadas como “desertos” ou regiões “à margem da civilização”. Esta terminologia denuncia o propósito de legitimação dos movimentos expansionistas e o intento assimilacionista dos projetos de formação do Estado, civilizando os autóctones, ou eliminando-os, se necessário.

Se a liderança dos caciques sobre as comunidades indígenas dos Pampas e da Patagônia estava alicerçada no sentimento que vinculava estas comunidades à pertença a uma etnia e ao lugar de origem, a liderança *criolla* tinha introduzido, desde os tempos coloniais, uma nova relação com o território, operando alterações em variados aspetos da sua mundividência. Porém, o processo de territorialização jamais poderá ser apreendido exclusivamente como a intervenção estatal subsidiária de alguns indivíduos e grupos confinados a determinadas áreas geográficas (Carvalho Seixlack & Gutierrez Pompeu, 2017, p. 13).

A situação que surgiu obrigou a sociedade a mudar e levou os indígenas a redefinirem quem são, criando novas formas de tomar decisões e de se representarem, que antes não existiam, para se adaptarem aos novos tempos e às novas condições. A rejeição da ideia de que o contacto entre indígenas e *criollos* apenas aconteceu pela via do choque e do confronto entre duas culturas fechadas e a resultante valorização das numerosas interações entre os agentes envolvidos permitem, sobretudo, reescrever a história e sustentar uma nova narrativa em que os primeiros - os indígenas - surgem como decisores das suas próprias escolhas e senhores do seu destino (Carvalho Seixlack & Gutierrez Pompeu, 2017, p. 13).

CONCLUSÃO

Antes de qualquer conclusão, temos de começar por referir as limitações da investigação: a primeira refere-se ao âmbito do estudo, ou seja, o título “O caciquismo nos séculos XIX e XX” é demasiado abrangente - apenas se tratou o século XIX; a segunda limitação dá conta de aspetos que ficaram por abordar, a saber: “Ascensão e queda do caciquismo”, “O caciquismo e a imigração” e “A influência do caciquismo na cultura contemporânea da Argentina”.

Na introdução desta investigação levantámos três questões, que agora recuperamos, a saber: Qual foi o papel dos caciques enquanto instituição herdeira do colonialismo e representante dos povos indígenas? Como encarou o caciquismo os desafios da independência da Argentina? O que mudou depois do ano de 1852?

Recapitulando, e socorrendo-nos do triângulo pós-colonial que apresentámos na introdução, parece-nos que podemos elencar as seguintes conclusões.

- O caciquismo foi um fenómeno social complexo e de geometria variável: envolveu uma teia de relações entre lideranças indígenas, *criollos* e representantes do Estado, numa complexa rede de alianças, conflitos e negociações;
- O caciquismo indígena, visto como sinal de resistência e aspiração por autonomia, foi gradualmente suprimido pelo fortalecimento do Estado nacional, especialmente após a segunda metade do século XIX;
- A condenação do caciquismo esteve presente entre intelectuais e reformistas, sobretudo na chamada “geração de oitenta”, que o consideraram um dos principais entraves à modernização política e social da Argentina;
- A construção do Estado Nacional esteve intimamente ligada à “ideologia da ocupação” e à “abolição das fronteiras internas”, que orientou a consolidação do poder central sobre os territórios e comunidades indígenas.

Na hora em que damos este trabalho por terminado, fazemo-lo com a consciência que deve ser aprofundado, particularmente no que concerne às limitações apresentadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bechis, A. Martha (2010). *Piezas de Etnohistoria y de antropología histórica*. Buenos Aires: Sociedad de antropología Argentina.

Bechis, A. Martha. (2017). “Apogeu e colapso dos grandes cacicados no sul da Argentina”. *Topoi*, 18(34), 1-27. <https://doi.org/10.1590/2237-101X01803401>

Bueno Grejo, C. (2010). *Carlos Octavio Bunge e José Ingenieros: intelectuais e a construção da nacionalidade argentina*. SciELO

Livros. <https://books.scielo.org/id/s59t6/pdf/grejo-9788598605982.pdf>

Camassa, J. B. O. (2015). “La Australia argentina (1898), a utopia patagônica de Roberto Payró”. *Leviathan: Cadernos de Pesquisa Política*, 11(1), 149-162. <https://www.revistas.usp.br/leviathan/article/download/149055/153102/348332>

Carvalho Seixlack, A. & Gutierrez Pompeu, A. (2017). “Da ‘zona de contato’ ao ‘limite antagônico’: disputas entre criollos e indígenas na fronteira austral argentina do século XIX. *Anais do XXIX Simpósio Nacional de História*. Brasília/UNB. [1502812538_ARQUIVO_TextoEncontroAnpuh2.pdf](https://arquivo.textoencontreanpuh2.pdf)

Di Tella, G. (2010). *História social da Argentina contemporânea: do século XX*. Fundação Alexandre de Gusmão. https://funag.gov.br/loja/download/1192-HISTORIA-SOCIAL-DA-ARGENTINA_08_05_v.10.pdf

Diccionario del agro iberoamericano. (s/d). “Clientelismo” / “Caciquismo”. Teseo Press. <https://www.teseopress.com/diccionarioagro/chapter/clientelismo-caciquismo-espana-y-latinoamerica-siglos/>

García, J. L. (2023). “Caciquismo y represión ante el modelo laicista de las escuelas populares en la emigración gallega a Argentina”. *Estudos Regionais*, 8(2), 1-15. <https://www.scielo.br/j/er/a/7NjdK5vHJMKPcZk6cLNWq9p/>

Ojeda Pavez, J. (2008). *Cartas mapuche (siglo XIX)*. Santiago: CoLibris/Ocho Libros editores,

Passetti, Gabriel (2009). “Confederações indígenas em luta por participação política, comercial e territorial: Argentina, 1852-1859”. *História (São Paulo)*, v. 28, p. 107-142.

Chrome-

extension://efaidnbmnnnibpcajpcgltclefindmkaj/https://www.scielo.br/j/his/a/KXYRSFrwjgRsrjp5x5W4Xh/?format=pdf

Passetti, Gabriel. (2018). “Apogeu e colapso dos grandes cacicados no sul da Argentina: estratégias de resistência e iminência de combate (1861-1872)”. *Topoi. Revista de História*. vol 19, n. 37, p. 57-79. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-101X01903703> | www.revistatopoi.org

**RENASCIMENTO E HUMANISMO: UMA NOVA CULTURA E NOVA
PEDAGOGIA⁴⁹**

Renaissance and humanism: a new culture and new pedagogy

RODRIGUES, João Bartolomeu⁵⁰; & PINTO, Inês⁵¹

Resumo

O Renascimento e o Humanismo representaram uma transição paradigmática da visão teocêntrica medieval para o antropocentrismo, promovendo o indivíduo como centro do saber e valorizando o potencial humano. Estes movimentos revolucionaram a arte, a ciência e a educação, alicerçados em princípios como o individualismo, universalismo, secularismo, naturalismo e classicismo. Inspirados por fontes clássicas, cristãs e orientais, figuras como Leonardo da Vinci, Erasmo de Roterdão e Miguel Ângelo deixaram legados fundamentais. No campo pedagógico, destacaram-se a formação integral, a valorização das humanidades, a educação clássica e a laicização do ensino. Este artigo explora como estas transformações moldaram a pedagogia moderna, priorizando o pensamento crítico, a universalidade do conhecimento e a liberdade de expressão, consolidando um modelo educacional centrado na dignidade e no desenvolvimento harmonioso do ser humano.

Abstract

The Renaissance and Humanism represented a paradigmatic shift from the medieval theocentric worldview to anthropocentrism, promoting the individual as the center of knowledge and valuing human potential. These movements revolutionized art, science, and education, grounded in principles such as individualism, universalism, secularism, naturalism, and classicism. Inspired by classical, Christian, and Eastern sources, figures such as Leonardo da Vinci, Erasmus of Rotterdam, and Michelangelo left profound legacies. In the pedagogical field, key aspects included holistic education, the emphasis on the humanities, classical education, and the secularization of teaching. This article explores how these transformations shaped modern pedagogy, prioritizing critical thinking, the universality of knowledge, and freedom of expression, consolidating an educational model centered on the dignity and harmonious development of the human being.

Palavras-chave: *Renascimento; Humanismo; Pedagogia; Educação clássica; Antropocentrismo; Arte e ciência; Educação secular; Humanidades.*

Key-words: *Renaissance; Humanism; Pedagogy; Classical Education; Anthropocentrism; Art and Science; Secular Education; Humanities.*

Data de submissão: junho de 2025 | **Data de publicação:** setembro 2025.

⁴⁹ Standardized article, formatted, placed in the template, and translated by the team of volunteers at MUNDIS – Civic Association for Training and Culture. Translation: Carminda de Carvalho.

⁵⁰ JOÃO BARTOLOMEU RODRIGUES – UTAD & Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho, PORTUGAL. Email: jbarto@utad.pt

⁵¹ INÊS PINTO - UTAD, PORTUGAL. Email: al58595@alunos.utad.pt

INTRODUÇÃO

O Renascimento e o Humanismo são dois movimentos que muitas transformações provocaram na história da civilização ocidental, caracterizando a transição da Idade Média para a Idade Moderna, entre os séculos XV e XVI. Estes movimentos não romperam apenas com as estruturas sociais e intelectuais medievais, como também inauguraram uma nova visão de mundo, na qual o ser humano assumiu um papel central, devido a um novo empoderamento proveniente da sua dignidade, liberdade e capacidade criativa. Enquanto o Renascimento foi o “palco” do florescimento das artes, ciências e cultura, o Humanismo integrou este contexto, promovendo um renovado interesse pelas humanidades e pelo potencial humano.

No cerne dessas mudanças esteve a valorização de uma educação ampla e integral, que priorizava tanto a formação moral e intelectual quanto a preparação do indivíduo para os desafios da vida prática. Este artigo explora o impacto desses movimentos na pedagogia, destacando a sua influência na formação de uma nova abordagem educacional que viria a moldar o pensamento pedagógico moderno. Ao longo deste trabalho, serão analisadas as características centrais do Renascimento e do Humanismo, os seus principais representantes, as fontes que os inspiraram e os contributos significativos para a educação, com especial atenção para o papel do educador no que toca a promoção de uma formação humanista e crítica.

Por meio desta análise, pretende-se não apenas compreender as transformações culturais e intelectuais promovidas pelo Renascimento e pelo Humanismo, mas também refletir sobre o seu legado duradouro no campo educacional. Assim, torna-se evidente como estes movimentos estabeleceram as bases para uma pedagogia que continua a valorizar a universalidade do conhecimento, o pensamento crítico e a liberdade de expressão como pilares essenciais na formação do ser humano.

CONTEXTO HISTÓRICO

Os italianos do Renascimento tinham a paixão pela Antiguidade. Queriam viver, estudar, pensar e escrever como os antigos gregos e romanos. Professores, monges, funcionários e comerciantes rivalizavam no entusiasmo com que colecionavam e comentavam manuscritos antigos. *Studia humanitatis*, as humanidades, era a designação que, orgulhosamente, davam às suas eruditas atividades. Se na Idade Média se liam os escritores antigos, era, sobretudo, para neles se procurar elementos que fortalecessem a doutrina cristã. O Renascimento, em contrapartida, estudava geralmente a literatura antiga por si mesmo. O entusiasmo que animava os propagadores dos ideais humanistas torna esta época apaixonante.

O Renascimento nasce em Itália por esta ter sido, nos séculos XV e XVI a escola da Europa.

Foi ela que deu os mais eminentes matemáticos, de Luca Pacioli a Bombelli, passando por Tartaglia e Cardano, o principal físico Benedetti, o primeiro grande anatomista, Leonardo Da Vinci, o precursor da epidemiologia racional, Fracastor, que redigiu (em verso) um importante tratado sobre a sífilis. Foi ela que abriu os primeiros jardins botânicos. Copérnico era polaco, mas esteve por duas vezes na península, passou perto de três anos em Bolonha e ensinou Matemática em Roma. Vesálio, o mais célebre anatomista do Renascimento depois de Leonardo, era belga, mas foi professor em Pádua, em Bolonha e em Pisa e foi em Itália que preparou a sua grande obra *De humani corporis fabrica* (1543). Enfim, foi a Itália que engendrou Galileu. Do mesmo modo, os centros de difusão do Humanismo italiano, Florença, Urbino, Milão, etc, foram igualmente lugares privilegiados onde progredia a pesquisa técnica e científica (Jean Delumeau, 1983, p.133).

Itália era, sem dúvida, o epicentro do Renascimento e do Humanismo.

Podemos considerar que o Renascimento teve três períodos. Quando se fala do primeiro período do Renascimento italiano, estamos a referir ao “Quatrocentos”, o século XV. Florença era o centro, mas havia outros centros artísticos de menor envergadura como Pádua, Rimini, Ferrara, Mântua, Urbino e, durante a segunda metade do século, Roma. Nos finais do século XV o Renascimento atingiu a opulenta Veneza. No século XVI (segundo período do Renascimento e princípio do terceiro) foi em Veneza que o novo espírito do Renascimento se manteve por mais tempo.

O segundo período começa em 1500 e abrange os dois primeiros decênios de “Quinhentos”. Ao resto do século chamou-se o terceiro período do Renascimento. Os artistas do primeiro período deram os traços característicos dos seus temas em formas simples e severas; os precursores do segundo período, Leonardo Da Vinci e Rafael, procuraram a grandiosidade e o sublime. Há quem identifique a diferença entre estes três períodos afirmando que o primeiro acreditava no caráter, o segundo na harmonia e o terceiro (que começa com o Miguel Ângelo) na força.

O estudo sobre o Renascimento tem gerado variadas interpretações. Neste sentido, surge aos olhos de alguns historiadores como um

oceano de contradições, um concerto por vezes estridente de aspirações divergentes, uma difícil concomitância da vontade de poderio e de uma ciência ainda balbuciante, do desejo de beleza e de um apetite malsão pelo horrível, uma mistura de simplicidade e de complicações, de pureza e de sensualidade, de caridade e de ódio (Jean Delumeau, 1982, p.22-23).

Jean Delumeau afirma, no seu livro – A Civilização do Renascimento -, que o Renascimento tinha o gosto dos *caminhos escusos* e que na verdade, o aparente regresso às fontes da beleza, do saber e da religião tinha sido apenas um meio de progredir. Vai mais longe na sua observação ao afirmar que

Alegremente se pilhou os templos de Atenas e de Roma para ornamentar os de França, de Espanha e de Inglaterra. A partir do século XVI identificou-se em Miguel Ângelo o maior artista de todos os tempos. Demoliu-se Aristóteles com base em Platão e Arquimedes. Colombo descobriu as Antilhas graças aos erros de cálculo de Ptolomeu. Lutero e Calvino, julgando restaurar a Igreja primitiva, deram uma face nova ao cristianismo. O Renascimento que se comprazia com os *emblemas* e os criptogramas, dissimulou a sua profunda originalidade e o seu desejo de novidade por trás de um hieróglifo que ainda causa enganos: A falsa imagem de um regresso ao passado (Jean Delumeau, 1983, p.22-23).

Contudo, este autor, reconhece que apesar das suas contradições, o Renascimento deu um salto para a frente. Nunca como nesta época uma civilização deu tanto valor à pintura, à música, à alta literatura e às línguas nacionais. Nunca no passado da humanidade tinham surgido tantas invenções em tão pouco tempo. Reafirma que o Renascimento foi, especialmente, progresso técnico, dando ao homem do ocidente um maior domínio sobre o mundo que à época passava a ser mais conhecido. Mas a maior característica da época do Renascimento foi o início da libertação do indivíduo, tirando-o do seu anonimato medieval e começando a libertá-lo das limitações coletivas. Delumeau

afirma ainda que a historiografia demonstrou que o Renascimento foi também a descoberta da criança, da família, do casamento e da esposa. Que a civilização ocidental se tornará menos antifeminista, menos hostil ao amor no lar, mais sensível à fragilidade e delicadeza da criança.

Raymond Bloch escreve e questiona, no prefácio do supracitado livro, que o

Renascimento, ligado por numerosas fibras aos séculos anteriores mostra, porém, na figura dos seus homens e das suas obras, traços e cores que preludiam de forma espantosa, os caracteres do nosso tempo. (...) Promoção do indivíduo, da pessoa, reabilitação da mulher, reforma da educação – que se pretende que seja uma verdadeira formação do homem e já não uma inútil sobrecarga do espírito, esmagado por um fardo de conhecimentos –, revalorização do corpo e da educação física, reflexão pessoal e livre sobre o homem, a sua natureza e a sua religião, ímpeto, entusiástico, enfim para as conquistas literárias e técnicas e gosto apaixonado da glória que faz reviver as mais belas tendências da Grécia e de Roma, pois não é verdade que tudo isso, que pertence verdadeiramente ao século XVI europeu, nos surge ao mesmo tempo como assunto nosso? (Jean Delumeau, 1983, p.16).

A Idade Média, comumente apelidada como a “Idade das Trevas”, era marcada pelo Feudalismo, a centralidade da Igreja Católica e por uma visão teocêntrica do Mundo. O conhecimento era restrito aos mosteiros e universidades, onde predominavam os estudos religiosos. Cabia aos monges, entre outras funções, ensinar a ler e a escrever, preservar e guardar os livros em bibliotecas, bem como a tarefa de copiá-los (monges copistas). Nas bibliotecas eram guardados não apenas os livros sagrados, como também os livros proibidos pela Igreja, nomeadamente, os livros que continham ensinamentos e reflexões da Antiguidade Clássica e que colocavam em causa os dogmas católicos e a fé cristã. No filme “O nome da Rosa”, de Umberto Eco, cuja história se passa na Itália, pode-se observar o momento crucial da humanidade em que se dá a transição do pensamento medieval para o raciocínio renascentista. A personagem Guilherme de Baskerville (frei) representa o humanismo, o pensamento lógico, as novas ideias, a valorização da ciência e do ser humano; enquanto os monges simbolizam o pensamento atrasado e místico que envolveu toda a Europa durante o período medieval.

Proveniente da palavra renascer, o movimento refere-se ao ressurgimento do interesse pela cultura clássica. Surge em Itália devido à riqueza acumulada pelo comércio e aos patrocínios artísticos de famílias poderosas, como os Médici.

O Humanismo, como componente intelectual do Renascimento, apresentou como foco a valorização do homem, da sua dignidade, da sua liberdade e da sua capacidade de criar e transformar a realidade. O Humanismo opôs-se ao teocentrismo medieval, que colocava Deus no centro de tudo, e propôs um antropocentrismo, que colocava o homem como o centro de interesse e de valor. O Humanismo também defendeu o uso da razão e da crítica, o estudo das humanidades (como a Literatura, a História, a Filosofia e as Línguas), e a formação integral do ser humano. Os humanistas procuraram aplicar as ideias da antiguidade à vida contemporânea, promovendo uma educação ampla e secular.

O Renascimento e o Humanismo valorizavam o homem, a razão, a natureza, a arte e a ciência, e influenciaram a pedagogia, ou seja, a teoria e a prática da educação.

CARACTERÍSTICAS & FONTES

O Renascimento e o Humanismo apresentaram as seguintes características:

- **Individualismo:** o reconhecimento da singularidade e da importância de cada indivíduo, que tem direito à sua própria opinião, expressão e realização.
- **Universalismo:** a busca pelo conhecimento amplo e diversificado, que abrange todas as áreas do saber e todas as culturas do mundo.
- **Secularismo:** a separação entre a esfera religiosa e a esfera temporal, que permite uma maior autonomia e liberdade para o homem lidar com os assuntos terrenos.
- **Naturalismo:** a observação e a representação fiel da natureza, que revela a beleza, a harmonia e as leis que regem o universo.
- **Classicismo:** o retomar dos modelos artísticos e intelectuais da Antiguidade Clássica, que são considerados como padrões de perfeição e de inspiração.

O Renascimento e o Humanismo basearam-se em diversas fontes que podem ser divididas em três grupos:

- **Fontes Clássicas:** são as obras de autores gregos e romanos que foram redescobertas, traduzidas e difundidas pelos humanistas como Homero, Platão, Aristóteles, Cícero, Virgílio, Ovídio, entre outros.
- **Fontes Cristãs:** são as obras de autores cristãos que foram reinterpretadas e harmonizadas com as fontes clássicas como a Bíblia, os Padres de Igreja, os Santos, os Concílios, entre outros.
- **Fontes Orientais:** são as obras dos autores orientais que foram conhecidas e incorporadas pelos europeus, como os árabes, os persas, os indianos, os chineses, entre outros.

REPRESENTANTES

O Renascimento e o Humanismo tiveram vários representantes que se destacaram pelas suas obras e pelos contributos dados para a Arte, a Ciência e a Pedagogia.

Entre eles, a referir os mais relevantes:

- **Leonardo da Vinci:** foi um dos maiores génios da História, que se dedicou à pintura, à escultura, à arquitetura, à engenharia, à anatomia, à matemática, à física, à química, à botânica, à música, entre outras áreas. As obras mais famosas são a Mona Lisa, a Última Ceia e o Homem Vitruviano.
- **Miguel Ângelo:** foi um dos maiores artistas da História, que se dedicou à pintura, à escultura, à arquitetura e à poesia. As obras mais famosas são o David, a Pietá, o Moisés, o teto da Capela Sistina e a Basílica de São Pedro.
- **Erasmus de Roterdão:** foi um dos maiores humanistas da História, que se dedicou à Filosofia, à Teologia, à Literatura e à Educação. As obras mais famosas são o Elogio da Loucura, o Colóquios Familiares e o Manual do Cavaleiro Cristão.
- **Nicolau Copérnico:** foi um dos maiores astrónomos da História, que propôs a teoria heliocêntrica, que afirma que o Sol é o centro do sistema solar e que a Terra gira em torno dele. A sua obra mais famosa é o Sobre as Revoluções dos Corpos Celestes.

- **Thomas More:** foi um dos maiores pensadores políticos da História, que defendeu a liberdade de consciência, a tolerância religiosa e a reforma social. A sua obra mais famosa é a Utopia, que descreve uma sociedade ideal, baseada na razão, na justiça e na felicidade.

CONTRIBUTOS PARA A PEDAGOGIA MODERNA

O Renascimento e o Humanismo tiveram um grande impacto na Pedagogia, ou seja, na teoria e prática da educação. O seu contributo foi a/o:

- Promoção e valorização da educação como um meio de formar o homem integral, que desenvolve as suas potencialidades físicas, intelectuais, morais e espirituais.
- Proposta de uma educação humanista, que tem como objetivo o cultivar das humanidades, ou seja, das disciplinas que se relacionam com o homem e a sua cultura, como a Literatura, a História, a Filosofia e as Línguas.
- Definição de uma educação clássica, que tem como modelo os autores e as obras da Antiguidade Clássica, que são considerados como fontes de sabedoria e de beleza.
- Incentivo a uma educação universal, que tem como meta o conhecimento amplo e diversificado, que abrange todas as áreas do saber e todas as culturas do mundo.
- Estímulo a uma educação crítica, que tem como método o uso da razão e da análise, que permitem ao homem questionar, investigar e criar o seu próprio conhecimento.
- Possibilidade de uma educação laica, que tem como princípio a separação entre a esfera religiosa e a esfera temporal, que garantem ao homem a liberdade de pensamento e de expressão.
- Orientação para a matemática e para a ciência quantitativa.

A “pegada” mais marcante do Renascimento foi sem dúvida a deixada por homens como Rabelais, Montaigne e Rousseau, pois modelaram a pedagogia na natureza humana e definiram com clareza o objetivo fundamental de toda a educação: não mutilar o homem, mas desenvolvê-lo harmoniosamente na sua totalidade.

Quanto à instrução propriamente dita, os princípios de Montaigne são tão válidos hoje como eram há cinco séculos atrás. Formar a capacidade de juízo, evitar sobrecarregar a memória com um amontoado de conhecimentos, tantas vezes inúteis, são regras que ainda hoje todos aceitamos, mas que, ainda hoje, é difícil pôr em prática.

Se o Renascimento provocou uma revolução quantitativa no domínio da instrução, o Humanismo fez da instrução o principal meio da educação. Colocou-se resolutamente no plano moral e esta atitude, situada no centro das transformações radicais do Renascimento, teve consequências incalculáveis. Ela foi uma das grandes opções criadoras do mundo moderno. Vittorino da Feltre, nos seus tratados de educação, afirmava:

Nem todos são chamados a ser legistas, físicos ou filósofos e a viver no primeiro plano da cena. Nem todos foram dotados pela natureza com qualidades excepcionais mas todos, tais como somos, fomos criados para viver em sociedade e para os deveres que essa vida implica. Somos todos responsáveis pela influência pessoal que exercemos (Jean Delumeau, 1983, p.83 e 84).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Renascimento e o Humanismo representam:

A Transição de Uma Visão Teocêntrica para Uma Visão Antropocêntrica

A oposição ao teocentrismo medieval, colocando o homem no centro do saber e do universo. Esta mudança de paradigma teve um impacto profundo não só na religião e filosofia, mas também na educação. O facto de o homem passar a ser visto como o centro do conhecimento implica que a educação deixa de ser uma ferramenta exclusiva para a salvação religiosa e passa a focar-se no desenvolvimento pleno da pessoa. Esta mudança de perspectiva influenciou o papel do educador, que, em vez de ser um intermediário entre Deus e o aluno, passou a ser um facilitador da aprendizagem e do desenvolvimento humano.

A Valorização das Humanidades

O Humanismo defendeu a importância das humanidades (Literatura, Filosofia, História, Linguística), que são disciplinas que ajudam a compreender o ser humano e o seu lugar no mundo. Essa ênfase nas humanidades teve grande impacto na formação do currículo educacional da época e ainda hoje é visível em muitas escolas e universidades modernas. Esta ênfase nas humanidades contribuiu para uma formação mais integral, que não se limitava apenas à instrução técnica ou religiosa, mas que também se focava no caráter e na moral do aluno.

A Educação Clássica como Modelo

A educação baseada nos clássicos da Antiguidade Clássica (gregos e romanos) foi um elemento central da pedagogia humanista. Além de ser uma fonte de inspiração intelectual, os clássicos ofereciam modelos de virtude, sabedoria e estética que moldavam o caráter e o pensamento dos indivíduos. A educação clássica foi importante para a formação do indivíduo e os métodos educacionais dessa época podem ser aplicados ao ensino contemporâneo. A integração dos clássicos com o conhecimento moderno contribui para uma visão mais holística e integrada do ensino.

A Educação Secular e Laica

O Humanismo e o Renascimento estabeleceram um modelo educacional mais secular, distanciando-se das instituições e dos dogmas religiosos que dominavam a Idade Média. A separação entre as esferas religiosa e temporal garantiu um maior espaço para a liberdade de pensamento e a investigação científica. Esta separação influenciou a autonomia do educador e do aluno, e a liberdade académica tornou-se num valor precioso no ambiente educativo.

A Formação Integral do Ser Humano

O conceito de "formação integral" (intelectual, moral, física e espiritual) foi um princípio fundamental na pedagogia humanista. A educação deveria não só cultivar a mente, mas também o corpo e o espírito. Esta visão integral é importante para o desenvolvimento do aluno como um ser completo, capaz de pensar de forma crítica e criativa.

A Educação Universal

A ideia de uma educação universal, que abrange todas as áreas do saber, todas as culturas e todos os indivíduos, foi uma das mais inovadoras contribuições do Renascimento e do Humanismo. A busca pelo conhecimento não se limitava ao campo religioso ou à visão europeia, mas expandia-se para outras culturas e áreas do saber. A busca por uma educação universal pode ser aplicada no contexto atual, num mundo cada vez mais globalizado e multicultural.

O Papel do Educador

O papel do educador no Renascimento e no Humanismo evoluiu de um simples transmissor de conhecimento para um guia e facilitador da aprendizagem, promovendo o desenvolvimento do pensamento crítico e a busca do conhecimento pelo próprio aluno. É necessário promover ambientes de aprendizagem onde os alunos possam explorar, questionar e construir o conhecimento de forma ativa.

CONCLUSÃO

O Renascimento e o Humanismo foram, indiscutivelmente, movimentos que revolucionaram a Pedagogia, ao introduzirem novos conceitos, valores e métodos na educação. Eles representaram uma mudança no paradigma que passou de teocentrismo medieval para o antropocentrismo moderno. Influenciaram a pedagogia de vários pensadores e pedagogos, como Comênio, Montaigne, Rousseau, Pestalozzi, entre outros.

As consequências do Humanismo foram extremamente importantes para a cultura ocidental. O rompimento com o modelo medieval de sociedade resultou numa sociedade mais livre, mais tolerante, e uma separação entre Igreja e Estado.

Este interesse renovado pelo mundo greco-latino possibilitou a superação das limitações impostas pela autoridade religiosa e levou a um relativo enfraquecimento do poder da Igreja Católica que, mais tarde, teve de enfrentar o ataque da Reforma Protestante (a partir do século XVI). O pensamento científico, iniciado pela chamada Revolução Científica dos séculos XVI e XVII, mudou para sempre o paradigma da compreensão e do estudo do mundo natural e do ser humano. Desta forma, foram estabelecidas as bases para diferentes correntes filosóficas, políticas e sociais, como o Iluminismo e o Racionalismo, que, em alguns casos, influenciaram episódios históricos como a Revolução Francesa de 1789 e a queda do Antigo Regime.

O Renascimento e o Humanismo marcaram uma das mais significativas reviravoltas no panorama cultural, intelectual e educacional da história. Rompendo com o teocentrismo e as limitações impostas pela visão medieval do mundo, estes movimentos trouxeram à tona uma nova forma de entender a vida, o conhecimento e o papel do ser humano na sociedade. A redescoberta da Antiguidade Clássica, aliada à valorização da razão, da observação e do espírito crítico, não apenas transformou as artes, a ciência e a política, mas também inaugurou uma nova pedagogia centrada no indivíduo e no seu potencial.

O impacto do Renascimento e do Humanismo na educação foi profundo e duradouro. Ao promoverem uma visão humanista e crítica da aprendizagem, enfatizaram a importância de uma formação integral que abrange tanto as humanidades quanto as ciências. A ênfase na liberdade de pensamento, no diálogo e na investigação moldou currículos e métodos de ensino que ainda hoje inspiram educadores e instituições. Figuras como Leonardo da Vinci, Erasmo de Roterdão e Thomas More exemplificam o espírito deste período, integrando arte, ciência e ética numa visão coesa do que significa ser humano.

Por fim, o legado pedagógico do Renascimento e do Humanismo transcende as fronteiras do seu tempo, deixando lições valiosas para os desafios educacionais contemporâneos. A defesa de uma educação que valorize a diversidade do saber, a liberdade de expressão e o desenvolvimento integral do indivíduo continua a ser um ideal a ser perseguido. Este artigo reafirma a relevância desses movimentos não apenas como marcos históricos, mas como fontes de inspiração para uma educação mais humanista, inclusiva e transformadora no mundo atual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

Delumeau, J. (1983). A civilização do Renascimento (Vol. 1). Imprensa Universitária; Editorial Estampa. (Obra originalmente publicada em 1964).

Delumeau, J. (1984). A civilização do Renascimento (Vol. 2). Imprensa Universitária; Editorial Estampa. (Obra originalmente publicada em 1964).

Grimberg, C. (1967). História universal: O Renascimento Italiano. Os Descobrimentos (Vol. 9). Publicações Europa-América.

Websites

FASPEC. (n.d.). O Renascimento e o Humanismo. <https://blog.faspec.edu.br/o-renascimento-e-o-humanismo/>

Humanidades. (n.d.). Renascimento e Humanismo.
<https://humanidades.com/br/renascimento-e-humanismo/>

Filme

Annaud, J.-J. (Realizador). (1986). O nome da rosa [Filme]. Baseado no livro de Umberto Eco.

mundis
ASSOCIAÇÃO CÍVICA DE FORMAÇÃO E CULTURA

ISBN 978-989-35320-9-6

