

Fabiano Eloy Atílio Batista  
(Organizador)

# ARTE E CULTURA

Novos horizontes na contemporaneidade

Fabiano Eloy Atílio Batista  
(Organizador)

# ARTE E CULTURA

Novos horizontes na contemporaneidade

**Editora chefe**

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Antonella Carvalho de Oliveira

**Editora executiva**

Natalia Oliveira

**Assistente editorial**

Flávia Roberta Barão

**Bibliotecária**

Janaina Ramos

**Projeto gráfico**

Ellen Andressa Kubisty

Luiza Alves Batista

Nataly Evilin Gayde

Thamires Camili Gayde

**Imagens da capa**

iStock

**Edição de arte**

Luiza Alves Batista

2025 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2025 O autor

Copyright da edição © 2025 Atena

Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelo autor.

Open access publication by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo da obra e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva do autor, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos ao autor, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Os manuscritos nacionais foram previamente submetidos à avaliação cega por pares, realizada pelos membros do Conselho Editorial desta editora, enquanto os manuscritos internacionais foram avaliados por pares externos. Ambos foram aprovados para publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

**Conselho Editorial**

**Linguística, Letras e Artes**

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Denise Rocha – Universidade Federal de Uberlândia

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Prof. Dr. Sérgio Nunes de Jesus – Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Rondônia

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Prof. Dr. Thiago Barbosa Soares – Universidade Federal do Tocantins

## Arte e cultura: novos horizontes na contemporaneidade

**Diagramação:** Camila Alves de Cremo  
**Correção:** Jeniffer dos Santos  
**Indexação:** Amanda Kelly da Costa Veiga  
**Revisão:** Os autores  
**Organizador:** Fabiano Eloy Atílio Batista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)	
A786	Arte e cultura: novos horizontes na contemporaneidade / Organizador Fabiano Eloy Atílio Batista. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2025.
	Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-65-258-3104-6 DOI: <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.046251702">https://doi.org/10.22533/at.ed.046251702</a>
	1. Arte. 2. Cultura. I. Batista, Fabiano Eloy Atílio (Organizador). II. Título.
	CDD 700
Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166	

## **DECLARAÇÃO DO AUTOR**

Para fins desta declaração, o termo 'autor' será utilizado de forma neutra, sem distinção de gênero ou número, salvo indicação em contrário. Da mesma forma, o termo 'obra' refere-se a qualquer versão ou formato da criação literária, incluindo, mas não se limitando a artigos, e-books, conteúdos on-line, acesso aberto, impressos e/ou comercializados, independentemente do número de títulos ou volumes. O autor desta obra: 1. Atesta não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação à obra publicada; 2. Declara que participou ativamente da elaboração da obra, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final da obra para submissão; 3. Certifica que a obra publicada está completamente isenta de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirma a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhece ter informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autoriza a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

## **DECLARAÇÃO DA EDITORA**

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação da obra publicada, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. A editora pode disponibilizar a obra em seu site ou aplicativo, e o autor também pode fazê-lo por seus próprios meios. Este direito se aplica apenas nos casos em que a obra não estiver sendo comercializada por meio de livrarias, distribuidores ou plataformas parceiras. Quando a obra for comercializada, o repasse dos direitos autorais ao autor será de 30% do valor da capa de cada exemplar vendido; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Em conformidade com a Lei Geral de Proteção de Dados (LGPD), a editora não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como quaisquer outros dados dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

Caros leitores;

A coletânea **Arte e Cultura: Novos horizontes na contemporaneidade** reúne quatro estudos que exploram, sob diferentes perspectivas, a intrínseca relação entre memória, cultura e identidade. Cada capítulo aborda uma expressão humana singular — história oral, religiosidade, dança e literatura —, demonstrando como essas manifestações são fundamentais para a compreensão do passado, a transformação do presente e a construção de futuros mais inclusivos e tolerantes.

No primeiro capítulo, “**História Oral e Memória: Interseções e Aplicações Contemporâneas**”, a história oral é apresentada como uma metodologia essencial para a preservação da memória. Através do processo de recordação, mediado pela linguagem e transformado em documento histórico, a história oral atua como um instrumento contra o esquecimento. Ela permite a reconstrução do passado a partir do presente, ativando redes de memórias que muitas vezes estão ocultas até mesmo para os próprios entrevistados. Este capítulo destaca a importância dessa abordagem para a valorização de narrativas individuais e coletivas, contribuindo para a preservação de histórias que poderiam ser perdidas.

O segundo capítulo, “**Orixás, Caboclos, Minkisi – Artefatos Encantados e o Som da Religiosidade de Matriz Africana, Elo entre o Terreno e o Divino**”, explora a exposição “Ecoar”, que reúne instrumentos e representações do candomblé de Angola, produzidos pelo Grupo Ubuntu. A análise destaca a interseção entre arte e religião, enfatizando o poder simbólico e transformador dos objetos religiosos. Esses artefatos transcendem sua materialidade, tocando tanto o corpo quanto a alma de devotos e visitantes. A exposição é vista como um meio de promover o diálogo intercultural e a tolerância religiosa, reforçando a importância da cultura africana na construção de identidades e experiências estéticas e religiosas.

No terceiro capítulo, “**A Dança na Associação Bloco Carnavalesco Ilê Aiyê: Encantamento, Cultura, Educação e Autoafirmação**”, a dança é analisada como uma manifestação cultural interdisciplinar que desempenha um papel fundamental na formação identitária, cultural e educacional no Ilê Aiyê, o primeiro bloco afro de Salvador. A pesquisa destaca como a dança incorpora temáticas educacionais e de luta antirracista, servindo como um veículo para a afirmação de identidades e culturas negras. A dança, portanto, não é apenas uma expressão artística, mas também uma ferramenta de resistência e transformação social.

Por fim, o quarto capítulo, “**Loucura, Morte, Vingança e Justiça em Os de Macatuba: Vestígios Hamletianos no Conto ‘Por uma Quartinha com Água Serenada’, de Tarcísio Gurgel**”, analisa o conto de Gurgel à luz de elementos hamletianos, como loucura, morte, vingança e justiça. A obra, ambientada na cidade fictícia de Macatuba, explora a violência, a religiosidade e a cultura popular, estabelecendo diálogos com a tradição literária shakespeariana. O estudo busca identificar e interpretar esses vestígios, avaliando a originalidade e relevância da proposta estética e ética de Gurgel, contribuindo para o reconhecimento de sua obra no cenário literário brasileiro e universal.

Em conjunto, esses capítulos oferecem uma visão multifacetada de como a memória, a cultura e a identidade se entrelaçam em diferentes expressões humanas. Cada estudo, com sua abordagem única, contribui para um entendimento mais profundo de como essas dimensões são essenciais para a construção de sociedades mais justas, inclusivas e culturalmente ricas.

Está coletânea é, portanto, uma celebração da diversidade humana e um convite à reflexão sobre o poder transformador da memória, da cultura e da identidade em nossas vidas.

Boa leitura a todos!

Fabiano Eloy Atílio Batista

# SUMÁRIO

<b>CAPÍTULO 1 .....</b>	<b>1</b>
HISTÓRIA ORAL E MEMÓRIA: INTERSECÇÕES E APLICAÇÕES CONTEMPORÂNEAS	
Plácido Oliveira Mendes	
Felipe Eduardo Ferreira Marta	
doi <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.0462517021">https://doi.org/10.22533/at.ed.0462517021</a>	
<b>CAPÍTULO 2 .....</b>	<b>13</b>
ORIXÁS, CABOCLOS, MINKISI – ARTEFATOS ENCANTADOS E O SOM DA RELIGIOSIDADE DE MATRIZ AFRICANA, ELO ENTRE O TERRENO E O DIVINO	
Rosangela Dias da Ressurreição	
doi <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.0462517022">https://doi.org/10.22533/at.ed.0462517022</a>	
<b>CAPÍTULO 3 .....</b>	<b>33</b>
A DANÇA NA ASSOCIAÇÃO BLOCO CARNAVALESCO ILÊ AIYÊ: ENCANTAMENTO, CULTURA, EDUCAÇÃO E AUTOAFIRMAÇÃO	
Anália de Jesus Moreira	
Maria Cecília de Paula Silva	
doi <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.0462517023">https://doi.org/10.22533/at.ed.0462517023</a>	
<b>CAPÍTULO 4 .....</b>	<b>45</b>
LOUCURA, MORTE, VINGANÇA E JUSTIÇA EM OS DE MACATUBA: VESTÍGIOS HAMLETIANOS NO CONTO “POR UMA QUARTINHA COM ÁGUA SERENADA”, DE TARCÍSIO GURGEL	
Edmundo Pereira dos Santos	
Eldio Pinto da Silva	
doi <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.0462517024">https://doi.org/10.22533/at.ed.0462517024</a>	
<b>SOBRE O ORGANIZADOR .....</b>	<b>66</b>
<b>ÍNDICE REMISSIVO .....</b>	<b>67</b>

# CAPÍTULO 1

## HISTÓRIA ORAL E MEMÓRIA: INTERSECÇÕES E APLICAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

---

Data de submissão: 05/02/2025

Data de aceite: 05/02/2025

### **Plácido Oliveira Mendes**

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia  
Vitória da Conquista – Bahia  
<http://lattes.cnpq.br/5463391500618681>

### **Felipe Eduardo Ferreira Marta**

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia  
Vitória da Conquista – Bahia  
<http://lattes.cnpq.br/6116223353042882>

aspectos e contextos da memória, onde a localização dos devidos quadros temporais possibilita a ativação de uma verdadeira rede de memórias, muitas vezes ignorada pelo próprio entrevistado. Dessa forma, constitui-se, a história oral, importante instrumento de combate ao esquecimento ou de justificação de determinados esquecimentos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Memória. História oral. Entrevista. Fonte oral. Memória coletiva.

**RESUMO:** O presente estudo objetiva situar a história oral enquanto instrumento metodológico de pesquisa e preservação da memória. Dotada de consistente conjunto de procedimentos particularmente técnicos, não deve ser confundida com outras formas de captação do pensamento humano. Seu processo consiste em provocar, no entrevistado, o esforço da recordação, onde a memória é externada através da linguagem, capturada pelas ferramentas tecnológicas e convertida à linguagem escrita e audiovisual, tornando-se documento histórico representativo de uma abordagem do passado feita no tempo presente. Cada uma das três categorias de história oral é capaz de evocar diferentes

### **ORAL HISTORY AND MEMORY: INTERSECTIONS AND CONTEMPORARY APPLICATIONS**

**ABSTRACT:** This study aims to position oral history as a methodological tool for research and memory preservation. Equipped with a consistent set of particularly technical procedures, it should not be confused with other forms of capturing human thought. Its process consists of provoking, in the interviewee, the effort of recollection, where memory is externalized through language, captured by technological tools, and converted into written and audiovisual language, becoming a historical document representative of an approach to the past

made in the present time. Each of the three categories of oral history is capable of evoking different aspects and contexts of memory, where the location of the appropriate temporal frames enables the activation of a true network of memories, often ignored by the interviewee themselves. Thus, oral history becomes an important tool in the fight against forgetting or in the justification of certain forgettings.

**KEYWORDS:** Memory. Oral history. Interview. Oral source. Collective memory.

## 1 | INTRODUÇÃO

O debate sobre a memória e seus infinitos subtemas pode render intensas discussões, sobretudo por seu caráter interdisciplinar: possivelmente, partindo-se do senso comum, o ângulo dos historiadores seja o mais lembrado por uns, em concorrência, talvez, com o ângulo da psicologia ou psiquiatria. Há, ainda, o ponto de vista da sociologia e da antropologia sendo, este grande leque, expansível e alcançável até mesmo por ciências “improváveis”, como as exatas e biológicas, o que se demonstra, por exemplo, pela natureza do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, que aceita, em sua comunidade discente, graduados em qualquer área. Assim, forma-se, dentro de qualquer campo, pesquisadores da memória, ainda que, inevitavelmente, seja necessário recorrer aos grandes pensadores das ciências sociais. Um decisivo lugar-comum a muitos desses pesquisadores é o campo da história oral.

Relativamente recente (considerando-se o passar do “longo século XX” e ao cada vez mais próximo centenário da II Guerra Mundial), a prática da história oral já nasceu envolta em uma espessa nuvem de controvérsias, geralmente relacionadas à sua (não) confiabilidade e aos ainda insistentes apegos ao positivismo histórico, refletindo, também, interesses políticos e relações de poder: a história oral fora classificada por muitos como “*história vinda de baixo*”, “*história dos silenciados*”, “*dos que passaram por traumas*” e “*dos esquecidos/ignorados pela história oficial (ou macro-história)*”. A história oral documenta relatos que não necessariamente guardam fidelidade com a história factual verificável, consistentemente atingida pelo grupo de historiadores participantes da usualmente denominada Escola dos Annales<sup>1</sup>.

Adentrando ao debate da memória, verifica-se semelhante carga de desconfiança, uma vez que esta, por caminhar num universo consideravelmente subjetivo, facilmente inspira negativas: quando se espera por dados concretos, verificáveis através de documentação usualmente considerada como confiável (certidões, registros em vídeo, testamentos, diários, etc.), a memória individual parece não inspirar credibilidade. O mesmo pode-se dizer sobre a memória “construída” com o objetivo de se tornar oficial, a exemplo da “memória nacional”, fruto de decisões entre poderosos para firmar ou enterrar

1 Peter Burke, em seu *A Escola dos Annales: 1929-1989*, atenta para o fato de o ilustre grupo de autores da revista francesa *Annales* não formar, propriamente, uma escola, mas que tal denominação acabou sendo adotada para delimitá-los de acordo com seus elementos em comum.

conceitos importantes no complexo jogo de poder, inspirando, ainda que silenciosamente, a desconfiança. Aqui temos, ainda, contato direto com outro conceito intimamente atrelado ao nosso objeto, o de *esquecimento*, tão complexo quanto amplo, passível das mais diversas abordagens.

Deve-se ter em mente, ao se abordar a memória e a história oral, a necessidade de uma mudança de foco em relação à busca do passado através da historiografia tradicional. Um dos fatores que, possivelmente, contribuem para tal desentendimento é o fato de, não raro, a história oral servir, por falta de documentação escrita, sobretudo em pesquisas relacionadas a contextos locais (*micro-história*), como substituta enquanto fonte, o que nem sempre é considerado suficientemente aceitável ou crível. São resquícios do positivismo historiográfico atuando contrariamente à descoberta e preservação de rica gama de informações, que deve ser tratada de forma específica: a memória, documentada através da história oral, não deve (exceto em situações de análise da mentalidade de uma época acerca de uma terceira) ser vista como fonte histórica *stricto sensu*, mas como uma retratação do passado realizada no presente, e de acordo com todo o contexto atual.

Após esta abordagem inicial, torna-se possível adentrar ao universo da(s) memória(s), que pode(m) significar uma representação mais fiel da verdadeira mentalidade humana e suas relações com o ambiente que os textos oficiais. O pesquisador cuidadoso saberá, em sua busca por informações acerca de determinado grupo em determinado local e tempo, utilizar-se, para alcançar seu objetivo, tanto das fontes documentais quanto da memória coletiva, tornada documento escrito através dos procedimentos metodológicos da história oral, abordados de forma mais detalhada nas páginas a seguir.

## 2 | A TÉCNICA DA HISTÓRIA ORAL

José Carlos Sebe B. Meihy e Fabíola Holanda, em seu pequeno manual sobre história oral, tratam, logo de início, de diferenciar história oral de fonte oral, sendo, esta, mais ampla, compreendendo as mais diversas formas de manifestações orais humanas, e delimitando aquela em uma forma estrita, dotada não apenas da intenção do pesquisador em documentar, mas de toda uma metodologia e instrumentalização:

História oral é um conjunto de procedimentos que se inicia com a elaboração de um projeto e que continua com o estabelecimento de um grupo de pessoas a serem entrevistadas. O projeto prevê: planejamento da condução das gravações com definição de locais, tempo de duração e demais fatores ambientais; transcrição e estabelecimento de textos; conferência do produto escrito; autorização para o uso; arquivamento e, sempre que possível, a publicação dos resultados que devem, em primeiro lugar, voltar ao grupo que gerou as entrevistas. (MEIHY; HOLANDA, 2019, p. 15)

Obtém-se, através desta conceituação, uma clara delimitação acerca do tema *história oral*, realizado através de entrevistas, mas não significando, assim, que qualquer

entrevista constitua etapa de história oral: trata-se de atividades ligadas intimamente ao objetivo de pesquisa e, portanto, demandando o uso da metodologia científica adequada, iniciando-se pelo projeto, explicitando os objetivos, justificativa, problema, cronograma e demais elementos. A história oral existe para se conhecer as mentalidades norteadoras de determinado grupo, e sua escolha depende de fatores diversos que podem partir tanto da já citada falta de outras fontes de documentação, quanto pela visão *sob um outro “ângulo”* de determinado tema ligado a esse grupo, não detectável através da historiografia majoritária. Tratando-se de elementos técnicos, os autores associam, necessariamente, a história oral ao uso de tecnologias eletrônicas, em especial os gravadores, uma vez que a entrevista em si não encerra o trabalho: a transcrição, importante etapa na produção deste conteúdo, engloba suas próprias etapas, iniciando-se pela transcrição *ipsis litteris* do conteúdo gravado, incluindo, até mesmo informações adicionais, como ruídos e intervenções externas, desde que com importância suficiente para adentrar ao contexto da entrevista. A segunda etapa objetiva tornar mais fluído o texto, eliminando repetições, vícios de linguagem, trechos inúteis e demais elementos, a fim de tornar o documento escrito mais “*palatável*”, uma vez que, ao se alterar a forma de linguagem (neste caso, da falada à escrita), torna-se adequada a devida adaptação, a fim de não comprometer a capacidade de assimilação do leitor. Uma terceira e última etapa é defendida pelos autores, como a conversão do texto em uma narrativa contada pelo próprio entrevistado, eliminando-se, até mesmo, as perguntas, o que consideramos opcional e dependente do tipo de apresentação textual que se pretende publicar.

Faz-se necessário, ainda, abordar a questão ética: a transparência procedural é um elemento fundamental ao método da história oral: o pesquisador deve demonstrar claramente ao entrevistado os seus objetivos e torná-lo não apenas mero fornecedor de informações, mas um presente colaborador, ciente de que suas histórias serão publicadas (não necessariamente apenas sob a forma escrita) e disponibilizadas a outros pesquisadores e ao público. Para isso, o pesquisador revisita o entrevistado em etapas pré-definidas, como as de transcrição e publicação, tornando-o ciente do conteúdo gerado a partir da entrevista. Assim, ao se pesquisar o íntimo e oculto de cada grupo, este deve, também, tornar-se consumidor do produto que ajudou a gerar. O retorno ao grupo de origem é uma das máximas da história oral, sob pena de desvio de uma das suas finalidades elementares: a conservação e documentação da memória e a negação ao esquecimento, que trataremos adiante.

Acerca da publicação, etapa final de todo o processo envolvendo a história oral, pensa-se, a princípio, na disponibilização do texto escrito em suas diversas categorias mas, atualmente, após a grande revolução tecnológica iniciada pós-II Guerra Mundial e intensificada ao final do século passado, vislumbra-se facilmente o uso do material armazenado em variados formatos. O próprio áudio necessariamente deve, necessariamente, recolher-se em um arquivo público ou privado, mas pode conhecer o

mundo através da mídia *podcast*, plataformas de *streaming* ou mesmo o rádio convencional. Com a popularização e desenvolvimento dos *smartphones*, a gravação em vídeo tornou-se um atrativo e facilitado recurso, capaz de ampliar a gama de informações já colhidas pelo texto escrito, ao registrar expressões faciais e demais entonações de voz presentes no áudio, tornando ainda mais rica a experiência de se consumir o resultado da pesquisa em história oral.

Durante a pandemia de 2020, a necessidade normalizou o uso das plataformas de videoconferência on-line, possibilitando, ao pesquisador, a realização de entrevistas onde a localização física dos sujeitos abandona o papel de dificultadora. Assim, o uso do material colhido em seus três formatos elementares (escrita, áudio e vídeo) amplia horizontes e consolida a história oral como importante instrumento de preservação da memória.

Ainda sobre a questão técnico-metodológica da história oral, convencionou-se à sua subdivisão em três categorias, de acordo com os objetivos da pesquisa, conduzindo a pesquisa a lugares distintos, ainda que se utilizando o mesmo grupo de entrevistados. São elas: 1) História oral de vida; 2) História oral temática e 3) Tradição oral. Nesta última obtém-se um retrato das memórias coletivas de determinados grupos acerca de temas passados de geração a geração de forma espontânea, geralmente envolvendo o mito e costumes antigos, presentes até os tempos atuais. Aqui, distancia-se de forma mais contundente da precisão temporal, ainda que encontrando explicações acerca da própria história do grupo; Já a história oral temática trata de testemunhos. O entrevistador apresenta o tema e, a partir dele, insere o entrevistado de forma “centrípeta”, descartando e contornando temáticas definidas como “desinteressantes” à abordagem, adquirindo, inclusive, em muitos casos, o caráter de questionário. A história oral de vida, toma o rumo inverso: parte-se do universo escolhido pelo entrevistado, de forma “centrífuga”, onde o foco é a sua própria trajetória, significando abranger ou não o tema almejado pelo pesquisador. Entretanto, há, aqui, a vantagem de se traçar uma rica genealogia da relação entre o entrevistado e qualquer dos temas em que toque, mostrando-se, não raro, como uma experiência de entrevista mais longa que a história oral temática, muitas vezes demandando entrevistas extras, mas consideravelmente mais completa.

Percebe-se, então ser, a história oral, um conjunto de procedimentos estritamente técnicos com objetivo de documentação através da manifestação da memória expressa no momento da entrevista, sob a forma da linguagem falada, eliminando, suficientemente, qualquer movimento no sentido de se confundir, por exemplo, mera entrevista ou depoimento gravado com o instituto aqui abordado. A história oral é um dos principais instrumentos acadêmicos para o “*combate*” ao risco do esquecimento, uma vez que atua com objetivos claros e pré-definidos, seguindo uma metodologia robusta, cuidadosa e séria, facilmente perceptível quando abordada adequadamente, livre dos antigos preconceitos historiográficos já não admissíveis em pleno século XXI:

O renascimento da história oral nos anos 70, na Grã-Bretanha e na Austrália, foi profundamente influenciado pelas críticas dos historiadores documentalistas tradicionais. O principal alvo dessas críticas era a memória não ser confiável como fonte histórica, porque era distorcida pela deterioração física e pela nostalgia da velhice, por preconceitos do entrevistador e do entrevistado e pela influência de versões coletivas e retrospectivas do passado. Por trás dessas críticas estava a preocupação de que a democratização do ofício de historiador fosse facilitada pelos grupos de história oral, além do menosprezo pela aparente *discriminação* da história oral em favor das mulheres, dos trabalhadores e das comunidades minoritárias. (THOMSON *in:* FERREIRA; AMADO, 2006, p. 66)

A história oral, entretanto, não constitui uma ciência independente, mas revela-se fundamental instrumento metodológico a serviço das ciências interessadas à(s) problemática(s) da memória. Muitas vezes sua importância mostra-se tamanha a ponto de haver automáticas associações, como memória e história oral ou história da memória e história oral. Passemos, então, da parte técnica à relação subjetiva entre essas temáticas.

### 3 I HISTÓRIA ORAL E MEMÓRIA

Durante a nossa pesquisa sobre a cena do *rock* independente em Vitória da Conquista-BA (MENDES, 2022), antes da realização das gravações, ouvimos, em uma considerável quantidade de vezes, ao longo das quatorze entrevistas executadas, frases neste sentido: “minha memória não é boa. Não sei se poderei ajudar muito”. A (boa) intenção em colaborar logo demonstrava seu primeiro aspecto “negativo” (apesar de não ser exatamente este o termo adequado) e, ao mesmo tempo, interessante: a incerteza acerca de fatos ocorridos em tempos remotos por trazerem, os entrevistados, a ideia conceitual da memória apenas em seu aspecto fisiológico: o do simples “acessar” de dados armazenados no cérebro, objeto da neurologia. Entretanto, os resultados dos trabalhos mostraram um interessante (e contraditório) quadro: essas pessoas entregaram histórias complexas, ricas e longas, fornecendo material mais que suficiente para a formação e demonstração das “*redes*” propostas por Meihy e Holanda, onde um grupo de pessoas com características em comum, inseridas em grupos maiores e mais generalistas (“*colônia*” e “*comunidade de destino*”) evocam memórias em comum, oferecendo, até mesmo, a segurança factual verificável. Isto se fez possível através da escolha da história oral de vida como tipo adequado. O entrevistado era abordado, inicialmente, com perguntas sobre sua data e local de nascimento e fatos marcantes da infância, para, então, avançar ao tempo cronológico de acordo com as próprias escolhas. As memórias, interligadas, surgiam através de “*gatilhos*”, representados por Halbwachs como *quadros temporais*:

Quando nos lembramos de uma viagem, mesmo não nos lembrando da data exata, há entretanto todo um quadro de dados temporais aos quais essa lembrança está de qualquer maneira relacionada: foi antes ou depois da guerra, eu era criança, jovem, ou homem feito, na pujança da idade; eu estava com tal amigo que era mais ou menos velho; em que estação

estávamos; eu preparava tal trabalho; aconteceu tal coisa. É graças a uma série de reflexões desse gênero que com muita frequência uma lembrança toma corpo e se completa. Se subsiste, entretanto, uma incerteza sobre o período onde o acontecimento teve lugar, pelo menos não se trata daqueles outros períodos em que se situam outras lembranças: é ainda uma maneira de localizá-lo. [...] Então, é menos o tempo do que o quadro espacial [...] que intervém principalmente. Mas, se se trata de um acontecimento de minha vida familiar, de minha vida profissional, ou que aconteceu em um dos grupos aos quais meu pensamento se reporta com maior frequência, será talvez o quadro temporal que me ajudará melhor a dele me lembrar. (HALBWACHS, 1990, p. 101)

Assim, percebe-se claramente o potencial prático da história oral dentro do contexto de estudos sobre a memória, funcionando como verdadeiro laboratório prático-teórico. Obviamente, nada disto seria possível sem o intermédio da linguagem.

Se a história oral funciona como um instrumento de captura de dados relacionados à memória individual, a linguagem é o veículo através do qual a memória se materializa sob a forma de relatos. A fala expressa e traduz o emaranhado de pensamentos convertido em uma codificação inteligível e comum ao mundo exterior que, por sua vez, através, por exemplo, da história oral, após a captura dessa manifestação por intermédio do uso do gravador e da câmera, gerando arquivos que serão assimilados pelo pesquisador, converte-os à linguagem escrita. Logo, chega-se à conclusão de ser, a linguagem, elemento fundamental à memória, no sentido de que, sem ela, o sujeito tanto não é capaz de assimilar elementos do ambiente, desligando-se da memória coletiva, quanto não é capaz de externar seu ângulo de visão acerca do mundo. Assim, compromete-se fundamentalmente conceitos como memória e identidade:

Sem dúvida, uma vez que eu percebo objetos exteriores, posso supor que toda a sua realidade se esgota na percepção que deles formo. O que está dentro da duração, não são os objetos, mas meu pensamento que os representa para mim, e então não saio de mim mesmo. É diferente de quando uma forma humana, uma voz, um gesto, revelam-me a presença de outro pensamento que não é o meu. Então, eu teria em meu espírito a representação de um objeto de dois pontos de vista, o meu, e o de um outro diferente de mim, que tem, como eu, uma consciência, e que dura. Mas como isto seria possível, se estou encerrado em minha consciência, se não posso sair de minha duração? (HALBWACHS, 1990, p. 97)

Identidade, conceito amplo, complexo e tão caro a inúmeros grupos sociais, não seria possível na ausência da memória: é a memória coletiva que delimita as diferenças elementares entre um e outro grupo, incluindo seus mitos, seus costumes, histórias, o espaço em que ocupa. Tudo o que é socialmente sólido (inclusive a não-solidez) o é graças à memória. A história oral, ao fim das contas, direciona-se a capturar fragmentos de identidades e impede que se rendam ao esquecimento. Ao documentar esses fragmentos, convertendo-os à linguagem escrita, tradicionalmente compreendida como a mais aceitável e estável, tem-se início o longo dilema entre memória e história: onde se situa o limite entre elas? Existe esse limite?

Ao situarem a memória simultaneamente como fonte de alternativas e resistências vernaculares ao poder estabelecido e como objeto de manipulação ideológica hegemônica por parte das estruturas do poder cultural e político, os historiadores fizeram muito mais do que simplesmente incorporar a memória à sua coleção de ferramentas, fontes, métodos e abordagens. A própria memória coletiva vem se convertendo cada vez mais em objeto de estudo: ela tem sido entendida, em todas as suas formas e dimensões, como uma dimensão da história com uma história própria que pode ser estudada e explorada. (FRISCH *in: FERREIRA; AMADO*, 2006, p. 77)

Assim como o trabalho do historiador deve ser sempre distanciado de uma ideia de isenção, uma vez que, por mais que um documento histórico de época constitua-se em um “monumento” interpretado por um pesquisador no tempo presente, a memória torna-se confiável justamente por não reunir em si uma reconstituição fiel do passado, mas uma leitura do passado desde o tempo presente. A visão do entrevistado sobre determinado evento realizado tempos atrás jamais será a mesma da que teve à época. Um exemplo clássico é o do livro *O Pequeno Príncipe*, do escritor francês Antoine de Saint-Exupéry: por ser uma obra não-densa, com páginas repletas de figuras, pode facilmente ser assimilado por uma criança, que criará determinada gama conceitual acerca daquela publicação. Ao se entregá-la à mesma pessoa, à fase da puberdade, certamente, ao ser perguntada, demonstrará nova carga conceitual e o mesmo acontecerá durante a fase adulta, sobretudo após o advento da paternidade/maternidade ou de um maior conhecimento sobre a biografia do autor. Assim, muitas vezes, é possível testemunhar o momento de surpresa do entrevistado ao revisitar um tema tido como esquecido: a experiência de vida altera constantemente a visão de mundo, sobretudo a visão sobre a própria trajetória. Um historiador de 2050 poderá, a seu tempo, tanto analisar o rock independente em Vitória da Conquista no início dos anos 2000 partindo de documentos oficiais, cartazes, jornais e panfletos quanto analisar o resultado da nossa pesquisa, realizada durante a primeira metade da década de 2020, percebendo impressões diferentes acerca daquele período e isso, inclusive, poderá ser feito por nós mesmos, inevitavelmente revelando mudanças de abordagem e de hierarquização de importância a determinados temas. Isso porque a memória é tão viva quanto os grupos a qual acompanha, incluindo os que decidem estudá-la: sempre há motivos importantes relacionados ao exercício da recordação, fenômeno que demanda esforço e vontade que refletem elementos-chave no envolvimento dos seus sujeitos.

[...] a questão ritual das diferenças entre história e memória parece agora um tanto ultrapassada. Primeiro porque é hoje pacífico (ou assim esperamos) que opor de um lado a reconstrução historiográfica do passado, com seus métodos, sua distância, sua pretensa científicidade, e de outro as reconstruções múltiplas feitas pelos indivíduos ou grupos faz tão pouco sentido quanto opor o *míto à realidade*. [...] O próprio fato de escrever uma história da memória significa, por definição, que se ultrapassa essa oposição sumária entre história e memória, pois isso equivale a admitir que a memória

tem uma história que é preciso compreender. Além disso, [...] nenhuma história da memória pode furtar-se a uma análise historiográfica, isto é, a uma análise de um dos vetores particulares da memória coletiva que é a história erudita (a dos historiadores): um dos problemas da história da memória é justamente a discrepância entre o que essa história erudita possa dizer de um acontecimento passado e as percepções que prevaleçam no mesmo momento no seio de uma sociedade, num tempo e num local determinados, e que certamente têm peso infinitamente maior. (ROUSSO *in*: FERREIRA; AMADO, 2006, p. 97)

Assim, a memória revela-se como uma reconstrução do passado de forma seletiva, conscientemente ou não, enfatizando determinados aspectos e ocultando outros, de acordo com fatores diversos: traumas, orgulhos, mágoas, nostalgia, vergonha e toda a grande carta de sentimentos inerentes a qualquer ser humano. O esquecimento, inclusive, pode ser revelador, ao apontar elementos considerados não-importantes pelo grupo ou incômodos demais para serem revisitados, como se verificou ao fim da II Guerra Mundial com ex-prisioneiros de campos de concentração, vítimas de incomensuráveis abusos, conservando, até o fim da vida, imensos e dolorosos traumas individuais e comunitários (PORTELLI, 2006). Muitas vezes o esquecimento pode significar descaso mas, também, a força necessária para seguir adiante. Voltamos, neste ponto, à questão da ética na história oral: o bem-estar do entrevistado deve ser a máxima da pesquisa, não sendo aceitável a perturbação da paz de um grupo ou indivíduo em nome da obtenção de relatos. A ciência deve seguir parâmetros de respeito à dignidade humana, ainda que isto signifique não alcançar certos objetivos. Neste caso, torna-se claro que a preservação daquela memória específica não é imprescindível, sendo esta dispensável por uma justificativa plausível e este fato pode ser tratado como um dado acerca do tema.

O esquecimento, em um contexto onde a memória atua como elemento crucial de pertencimento (a um grupo, a uma comunidade, uma família ou uma nação, em seu sentido amplo) e identidade, é antagônico aos objetivos da história oral: seu significado é tamanho que, na Idade Média, foi utilizado, pela Igreja, inclusive, como instrumento de banimento, demonstrando a sua associação ao mais alto grau de desonra:

Ao lado do esquecimento, havia, por vezes, para os indignos, a irradiação dos livros de memória. A excomunhão, nomeadamente, arrastava essa *damnatio memoriae* cristã. Sobre um excomungado, o sínodo de Reisbach, em 798, declara: “Que depois da sua morte nada seja escrito em sua memória”; e o sínodo de Elna, em 1027, decreta a propósito de outros condenados: “E que os seus nomes não estejam mais no altar sagrado entre os dos fiéis mortos”. (LE GOFF, 2013, p. 409-10)

Assim, evidencia-se a importância da história oral como ferramenta contra o esquecimento e, aqui, torna-se mais clara a ligação entre esta técnica e a história dos excluídos, distanciados da “memória nacional”, a história oficial. Grupos étnicos historicamente mantidos à margem dos holofotes sociais, vítimas de abusos ou, até mesmo, grupos presentes à sociedade urbana, mas ignorados ou de cuja importância

social é subestimada, como jovens de camiseta preta e *piercing*, com um gênero musical estrangeiro como principal elo simbólico identitário em comum, são pouco abordados pela documentação escrita, como se verifica nas pautas dos veículos de comunicação em massa. Muitos compreendem a importância de seus nichos mas, entretidos pelo dia-a-dia e o descaso a eles usualmente reservado, não se preocupam, salvo exceções pontuais, com a preservação da memória coletiva, enfraquecendo os quadros sociais fundamentais ao não-esquecimento.

[...] a memória individual, enquanto se opõe à memória coletiva, é uma condição necessária e suficiente do ato de lembrar e do reconhecimento das lembranças? De modo algum. Porque, se essa primeira lembrança foi suprimida, se não nos é mais possível encontrá-la, é porque, desde muito tempo, não fazíamos mais parte do grupo em cuja memória ela se conservava. Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. Não é suficiente reconstruir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que essa reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída. (HALBWACHS, 1990, p. 34)

É tarefa impossível ao pesquisador, obviamente, preservar toda a complexidade presente na memória coletiva de um grupo. Como já foi dito, o esquecimento nunca se dá sem consistente motivação. É justamente durante a prática da história oral que se torna possível detectar os aspectos de cuja própria comunidade deseja preservar, ou simplesmente não seriam citados. O pesquisador atua, nesse caso, como catalisador do conhecimento externado através da linguagem, interagindo com o entrevistado, incentivando-o e buscando formas de fazê-lo sentir-se seguro para expressar-se o mais próximo possível da naturalidade. O pesquisador atento é capaz de perceber, nas nuances e entrelinhas da entrevista, quando surgem informações inconvenientes que, talvez, corram o risco do esquecimento proposital. Gestos, resistências a concluir determinadas falas, interrupções, a interferência de terceiros e outros fatores trazem em si informações valiosas, cabendo ao entrevistador, observando aos princípios éticos, decidir investir ou não nesses caminhos. A difícil, mas prazerosa tarefa de incentivar o exercício da recordação com o objetivo de desvendar e documentar memórias através do(s) método(s) da história oral, muitas vezes constitui a última esperança de não-esquecimento de muitos grupos, inclusive quando estes ainda correm perigo real de qualquer tipo de opressão. Nestes casos, é comum o uso do silêncio como autoproteção, causado pelo medo em relação a si e aos demais membros do grupo.

## 4 | CONCLUSÃO

[...] mesmo no nível individual o trabalho da memória é indissociável da organização social da vida. Para certas vítimas de uma forma limite da classificação social, aquela que quis reduzi-las à condição de *sub-homens*, o silêncio, além da acomodação ao meio social, poderia representar também uma recusa em deixar que a experiência do campo, uma situação limite da experiência humana, fosse integrada em uma forma qualquer de *memória enquadrada* que, por princípio, não escapa ao trabalho de definição de fronteiras sociais. É como se esse sofrimento extremo exigisse uma ancoragem numa memória muito geral, a da humanidade, uma memória que não dispõe nem de porta-voz nem de pessoal de enquadramento adequado. (POLLAK, 1989, p.12)

Encerrando esta breve abordagem com o simples objetivo de se apresentar alguns principais temas da memória e sua aplicação prática através da história oral, poderia, o leitor, perguntar-se: “por que documentar a memória?” Ora, como já foi dito, sem memória não há identidade, não há autoconhecimento e, assim, abre-se espaço para toda a sorte de abusos e violências. “Infelizmente”, é preciso se render, nesse sentido, à tendência tradicionalista da historiografia em documentar ao máximo, sobretudo em linguagem escrita. Aqui, verificamos, ainda, o desenvolvimento da utilização de outros importantes formatos, o áudio e o vídeo, porém igualmente vulneráveis à deterioração pelo tempo e intempéries. Incontáveis foram os grupos sociais que desapareceram deixando, como rastros, poucos elementos capazes de nos dar alguma pista sobre sua organização social, costumes e dilemas. A história oral toma para si grande responsabilidade ao partir de encontro a nichos geralmente ignorados ou, ao menos, pouco valorizados pela grande mídia ou mesmo setores acadêmicos. Voltando-se à nossa pesquisa, percebemos haver apenas em uma minoria o interesse pela preservação da memória e de lugares de memória. Mesmo verificando-se intensa atividade na cena rock independente de Vitória da Conquista em determinados períodos, sobretudo pré-2010, pouco restou quanto documento, mas esses tempos ainda vivem no imaginário dos que fizeram parte das *redes* e da *comunidade de destino*, porém, muitos não se enxergam mais como membros e seguiram suas vidas adentrando em outros contextos e grupos. Aí reside a raiz do esquecimento: se as pessoas não mais se sentem pertencentes e não mais interagem, a ação do tempo mostra sua capacidade implacável de apagar a memória coletiva.

Assim, compreendemos que a memória não deve ser posta de forma hierarquicamente inferior em relação à história: ambas possuem pontos adequados a determinados objetos e lutam contra o esquecimento, com o objetivo de contribuir ao desenvolvimento de uma sociedade mais justa e consciente, utilizando o conhecimento fornecido pela memória como alicerce a princípios fundamentais basilares da democracia, presentes, inclusive em nosso ordenamento jurídico, tais como a autodeterminação dos povos, a dignidade da pessoa humana, o respeito às diferenças, o repúdio ao preconceito e a igualdade de

todos enquanto cidadãos. O imaginário popular diz: “um povo sem memória tende a ser explorado repetidas vezes”. Acrescentamos ainda: “um povo sem memória torna-se incapaz até mesmo de saber quem é, como um barco à deriva: sem rumo, sem ponto de partida e ponto de chegada, apenas aguardando o perecimento total sob o sol”.

## REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína [Org.]. **Usos & abusos da história oral.** 8<sup>a</sup> Ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 183-192.
- FRANÇOIS, Etienne. A fecundidade da história oral. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína [Org.]. **Usos & abusos da história oral.** 8<sup>a</sup> Ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 3-14.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.
- LE GOFF, Jacques. **História & memória.** Tradução: Bernardo Leitão, Irene Ferreira e Suzana Ferreira Borges. 7<sup>a</sup> ed. rev. Campinas: Unicamp, 2013.
- MEIHY, José Carlos Sebe B.; HOLANDA, Fabiola. **História oral:** como fazer, como pensar. 2. ed., 7<sup>a</sup> reimpressão. São Paulo: Contexto, 2019.
- MENDES, Plácido Oliveira. **A vez dos camisas pretas:** memória, formação e consolidação da cena rock de Vitória da Conquista-BA. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em memória: Linguagem e Sociedade, Vitória da Conquista, 2022.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. In: **Projeto História.** Vol. 10 [1993]. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101>. Acesso em: 01 dez. 2020.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Tradução: Dora Rocha Flaksman. In: **Estudos Históricos.** Vol. 2, n. 3, 1989. Disponível em: [http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria\\_esquecimento\\_silencio.pdf](http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf). Acesso em: 01 dez. 2020.
- PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val de Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína [Org.]. **Usos & abusos da história oral.** 8<sup>a</sup> Ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 103-130.
- ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína [Org.]. **Usos & abusos da história oral.** 8<sup>a</sup> Ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 93-102.
- THOMSON, Alistair; FRISCH, Michael; HAMILTON, Paula. Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína [Org.]. **Usos & abusos da história oral.** 8<sup>a</sup> Ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 65-92.

## CAPÍTULO 2

# ORIXÁS, CABOCLOS, MINKISI – ARTEFATOS ENCANTADOS E O SOM DA RELIGIOSIDADE DE MATRIZ AFRICANA, ELO ENTRE O TERRENO E O DIVINO

*Data de submissão: 17/01/2025*

*Data de aceite: 05/02/2025*

**Rosangela Dias da Ressurreição**

**PALAVRAS-CHAVE:** Religião de Matriz africana; Esculturas religiosas; Materialidade.

**RESUMO:** Este estudo tem como ponto focal a exposição “Ecoar” que reúne instrumentos de percussão e representações de entidades do candomblé de Angola produzida pelo grupo de ceramistas moradores da cidade de Caraguatatuba, o Grupo Ubuntu. O objetivo deste artigo é lançar luz acerca da identidade entre Arte e Religião, bem como sobre a essência das experiências religiosas e estéticas. Para melhor compreender o significado atribuído a palavras, objetos e imagens religiosas de matriz africana, utilizamos a perspectiva teórica da religião material, que lança luz sobre os objetos para pensar as religiões, em que coisas aparecem como causa em vez de consequência. Por fim, aprendemos que a exposição Ecoar contribui para promoção do diálogo intercultural e da tolerância religiosa, e que cada obra exposta está imbuída de simbolismo e tradição, transcendendo a sua forma material e tornando-se uma força transformadora na vida das pessoas com sua capacidade de tocar o corpo e a alma de devotos e visitantes.

**ORIXÁS, CABOCLOS, MINKISI –  
ENCHANTED ARTIFACTS AND THE  
SOUND OF RELIGIONS OF AFRICAN  
ORIGIN, LINK BETWEEN THE  
EARTHLY AND THE DIVINE**

**ABSTRACT:** This study focuses on the exhibition “Ecoar,” which brings together percussion instruments and representations of entities from Angola’s candomblé produced by the ceramicists from the city of Caraguatatuba, the Ubuntu Group. The objective of this article is to illuminate the identity between Art and Religion, as well as the essence of religious and aesthetic experiences. To better understand the meaning attributed to words, objects, and religious images of African origin, we use the theoretical perspective of material religion, which highlights objects to think about religions, where things appear as causes rather than consequences. Finally, we learn that the Ecoar exhibition contributes to the promotion of intercultural dialogue and religious tolerance, and that each work exhibited is imbued with symbolism and tradition, transcending its material form and

becoming a transformative force in the lives of people with its ability to touch the body and soul of devotees and visitors.

**KEYWORDS:** African-rooted Religion; Religious sculptures; Materiality.

## 1 | INTRODUÇÃO

O litoral norte do Estado de São Paulo é constituído por quatro municípios. Dentro deste recorte geográfico, temos duas vilas que despontaram como importantes assentamentos coloniais: em 1636, a Vila de São Sebastião, e em 1637, a Vila de Ubatuba.

O povoado de Caraguatatuba, localizado entre as duas vilas, era designado como Termo (bairro distante da vila) da vila de São Sebastião, e só mais tarde, em 1857, veio a se tornar vila.<sup>1</sup> A cidade de Caraguatatuba apresenta um desenvolvimento e constituição como cidade diferenciada das demais, suas vizinhas.

Nesta cidade santuário, marcada pela religiosidade católica que se desenvolveu em torno da fé e devoção ao padroeiro Santo Antônio, no dia 20 de abril de 2014, acolheu a Exposição Ecoar, no Museu de Arte e Cultura – (MACC). Obras dos ceramistas Carlo Cury, Claudia Canova, Lu Chiata, Zandoná. membros do Grupo Ubuntu. Um projeto artístico do grupo de ceramistas da cidade de Caraguatatuba, que explora a força presente na sonoridade dos instrumentos de percussão dos tambores e atabaques articulados com as esculturas de orixás e minkisi com a intenção de levar a arte para todas as pessoas. Nesse artigo adotamos Nkisi (singular de Santo/Orixá) e Minkisi(plural), entidades cultuadas pelos povos Bantu. A exposição totalizou 4 mil visitantes.

A exposição Ecoar é composta por 95 peças em cerâmica. Há criações baseadas na cultura dos povos originários da América Latina, divididas em salas temáticas que envolvem questões sonoras, instrumentos de percussão de matriz africana deidades também as mulheres protagonistas da ceramista Zandoná, universo em que o feminino e a feminilidade se manifestam em uma peculiar mescla de vigor e delicadeza.

Nosso artigo foca a sala dos artefatos e sonoridades de matriz africana que reúne instrumentos de percussão e representações de divindades do candomblé. A exposição Ecoar busca resgatar sonoridades que constituem as raízes das múltiplas facetas do Brasil, sendo essenciais na preservação da tradição oral e das ancestralidades.

Nas palavras da ceramista Lu Chiata, a Exposição Ecoar:

É uma instalação que apresenta as energias da natureza ou divindades dos povos africanos, com seu significado real e simbólico, diversidade, cores e insígnias. Como complemento a principal importância da sonoridade dos tambores expostos, sua função ritual ancestral evocativa. (Chiata, entrevista pessoal, realizada em 20 de abril de 2024)

Para a produção deste artigo, os procedimentos metodológicos adotados foram: entrevistas semiestruturadas, observação participante e emprego da história oral temática.

---

<sup>1</sup> Livro de Leis, Decretos e Resoluções, DAEESP, CO 9735. Documentação manuscrita digitalizada.

Buscamos a natureza da experiência religiosa bem como da experiência estética; afirmação do caráter estético da experiência religiosa e dimensão epistêmica da arte e da religião.

## 2 | MATERIALIDADES E COMUNICAÇÃO RELIGIOSA

As religiões geram doutrinações culturais e configurações artísticas distintas através de seus rituais. Cada religião dá importância a um sentido ou método particular de modulação sensorial, utilizando elementos auditivos, aromas, sabores, representações visuais e movimentos físicos únicos para incutir e fortalecer valores específicos. Esses valores são posteriormente internalizados como formas inatas de existência. O foco do estudo dos aspectos sensoriais das religiões reside no exame das dimensões sensoriais das religiões e como elas moldam, a partir de nossos sentidos, os nossos encontros, nossas experiências e, em última análise, as nossas perspectivas.

Analisamos a religião de matriz africana contida na exposição Ecoar segundo a perspectiva da religião material. A religião material utiliza-se das coisas para pensar as religiões, em que coisas aparecem como causa em vez de consequência.

Birgit Meyer ensina que, na religião material, devemos observar como a religião acontece na cultura material – imagens, objetos devocionais e litúrgicos, arquitetura e espaço sagrado, trabalhos de arte e artefatos produzidos em massa. Não menos importante do que essas formas materiais são as diversas práticas que os fazem trabalhar. No periódico Material Religion Journal, fundado em 2005, por David Morgan, Birgit Meyer e Brent Plate, Meyer, registra “ritual, comunicação, cerimônia, instrução, meditação, propaganda, peregrinação, mágica, liturgia e interpretação constituem muitas das práticas pelos quais a cultura material religiosa constrói seus mundos de crença [...].” (Meyer et al, 2010, p. 209)

Logo, materializar o estudo de religião implica em perguntar como as religiões acontecem materialmente, o que não deve ser confundido com a, muito menos útil, questão sobre como religiões podem ser expressas de forma material.

A pesquisadora Patrícia Rodrigues de Souza (2019) chama nossa atenção para a materialidade e a imanência como uma perspectiva para o estudo da religião, de modo que os objetos sejam não o resultado, mas o ponto de partida para a compreensão de religiões.

O estudo da religião material, seja a partir de coisas, espaços e práticas corporais, pode iluminar lógicas dos modos religiosos de estar no mundo e elucidar como elas estão intrinsecamente conectadas com outras formas (não religiosas) de estar no mundo.

Considerando esta perspectiva, Birgit Meyer desenvolveu o conceito de “forma sensorial”, que explica que a forma sensorial refere-se a “formas relativamente fixas de invocar e organizar o transcendente, fornecendo estruturas repetitivas que criam e sustentam conexões entre os crentes dentro do contexto de uma determinada instituição religiosa”. (Meyer, 2015, p.151)

Para compreender como o divino ou transcendental afeta por meio da mediação, Meyer propôs a noção de “forma sensorial”. Em suas palavras:

Formas sensoriais são modos relativamente fixos para invocar e organizar o acesso ao transcendental, oferecendo estruturas de repetição que criam e sustentam conexões entre crentes no contexto de regimes religiosos específicos. Essas formas são transmitidas e partilhadas; elas envolvem praticantes religiosos em práticas específicas de adoração, e desempenham papel central na modulação destes em sujeitos e comunidades morais religiosos. (Meyer, 2015, p. 151)

Meyer aponta que estas formas são “configurações que orientam como proceder e induzem performances, na medida em que tornam presente aquilo que está mediado”. (Meyer, 2019, p. 210)

Estas formas serão transmitidas e partilhadas pelos seguidores porque irão envolvê-los em práticas de culto específicas e são, além de desempenharem um papel central no seu alinhamento como sujeitos, baseadas na sua comunidade moral-religiosa.

As peças criadas pela ceramista e candomblecista Lu Chiata e pela pesquisadora e ceramista Claudia Canova para a exposição Ecoar nos conduz ao entendimento de que o estudo material das religiões começa com a suposição de que coisas, seus usos, sua valoração e seu apelo não são aspectos adicionados à religião, mas, em vez disso, inseparáveis dela. Essas mulheres, ao fazer os artefatos de minkisi, orixás e instrumento de percussão, parecem permitir o contato com o imaterial por meio da materialidade. Ao expor seus trabalhos, buscam captar o limiar das ações que envolvem o corpo, a cosmogonia, e os objetos possibilitaram a reelaboração de formas e as deu um outro sentido, uma outra sacralidade, desta vez no ambiente artístico. A ceramista Lu Chiata ensina que o candomblé é uma religião brasileira de matriz africana, com três principais nações: a nação Congo-Angola, que cultua os Minkisi (plural de Nkisi); a nação Jeje, que cultua os Voduns; e a nação Ketu-Nagô, que cultua os Orixás. Os estudos do conteúdo histórico, cultural e ritualístico, preservados por essas nações, fundamentam os detalhes da construção das esculturas desta exposição.

Para a artista, tudo no candomblé é “vivo”, essa vida só é possível se inserida na própria malha que a constitui, nesse engajamento mútuo entre forças e fluxos. Não há uma dicotomia entre religião e a vida, sendo a religião de matriz africana um todo integrado.

Os materiais no candomblé não podem ser separados das forças que os constituem, logo, para acessarmos essas forças e seus agenciamentos é necessário prestar atenção ao próprio processo formativo da matéria.

Como aponta Tim Ingold trazer coisas à vida, portanto:

não é uma questão de acrescentar a elas uma pitada de agência, mas de restaurá-las aos fluxos geradores do mundo de materiais no qual ela veio à existência e continuam a subsistir. Essa visão, de que as coisas estão na vida ao invés de a vida nas coisas". (Ingold, 2015, p. 63)

O pesquisador Lucas de Mendonça Marques nos diz que o processo de feitura de deuses, coisas e pessoas no candomblé é de engajamento mútuo e contínuo entre os agentes – engajamento no qual a própria matéria e suas qualidades sensíveis devem ser levadas em conta, a partir de um processo de manipulação mútua, de participação. Se cada orixá participa do mundo, eles participam através de diferentes modos de existência (fogo, água, ferro, pedra, raio, folhas etc.) que, ao mesmo tempo que existem, precisam ser também feitos. Deuses, pessoas e coisas são feitos, no candomblé, a partir desse mesmo plano ontológico comum, em que, para tal, há a necessidade da manipulação. (Marques, 2014, p. 135).

O ofício da produção dos artefatos de barro criados pela ceramista Lu Chiata demonstra o seu grau de envolvimento com a religião, posto que conhece os códigos e regras relativos à cor, formas e materiais dedicados a cada orixá. Lu Chiata produziu 18 divindades africanas correspondentes às três nações que são denominadas diferentemente e cultuadas com particularidades. Em uma visita guiada, a artista explica que as deidades estão divididas em agrupamentos familiares e/ou relacionais/energéticos, segundo os ensinamentos preservados e repassados pela oralidade, sobre as lendas e interação entre os elementos da natureza (terra, fogo, água e ar) que são ou representam.

Em suas palavras:

A primeira dupla foi construída em duas peças separadas, que em determinado estágio úmido da argila, foram unidas. Os demais conjuntos foram construídos de uma mesma base, dividindo-se a partir da metade do tronco para cima, em três, quatro ou cinco representações. E a sexta obra, é uma dupla, que foi confeccionada em duas peças separadas, mas dentro de um mesmo conceito. Que é a representação dos ancestrais brasileiros divinizados, os chamados caboclos, de pena (índigenas) e de couro (boiadeiros, vaqueiros e outros). Dado o grau de importância do ensinamento de seus saberes, fazeres e crenças combinadas com a africana no período colonial e primeira parte do imperial brasileiro e miscigenação, que gerou a cultura afro-indígena brasileira. São fundamentados e cultuados como Cauizas, no candomblé Congo-Angola e hoje em dia, absorvidos por diversas roças de outras nações de candomblé. (Chiata, entrevista pessoal realizada em 28 de maio de 2024)

### **3 I ARTE E RELIGIÃO SE ENCONTRAM POR MEIO DA MATERIALIDADE: TERRA, ÁGUA, AR E FOGO**

Para fundamentar nossas reflexões sobre a articulação entre arte e religião de matriz africana, partiremos da entrevista feita com a ceramista Lu Chiata, moradora da cidade de Caraguatatuba e membro do grupo Ubuntu. Nossa diálogo teve início no dia da abertura da exposição ecoar. Nossos outros encontros aconteceram em sua morada e ateliê, que também é o local do Barracão do candomblé de caboclo *Inzo Kibela Zambiri*. O Barracão da Inzo Kibela Zambiri candomblé de caboclo Nação Congo-Angola é coordenado pelo Tatetu Kassutemi (Robson Luiz Braz Chiata) e pela Mametu Ndenge Nsumbu Messamburá (Lucy

Lucas da Silva Chiata), mãe Lu Chiata, ceramista e entrevistada deste estudo.<sup>2</sup> Situado no bairro Rio Claro desde 2003, na parte sul da cidade de Caraguatatuba, o Barracão tem feito um trabalho significativo no atendimento ao público pelos rituais que pratica.

Nesse espaço sagrado também encontramos seu ateliê. Em um lado, a cerâmica enquanto meio expressivo da arte, no outro extremo, a religião candomblé, manifesta de uma cultura híbrida. Entre esses dois extremos existem as indispensáveis forças da natureza e sua diversidade material. Lu Chiata demonstra seu processo de criação, no qual há uma complexa sinergia existente entre e as ferramentas. Por meio de mãos habilidosas, em cada peça a ceramista, numa espécie de renda ou bordado, vai ligando os extremos existentes entre candomblé e cerâmica, vai revelando semelhanças no que se refere a modelagem da argila e em sua posição como pessoa que zela por outras pessoas.



Lu Chiata Cerâmica



Foto 1 – A artista

Fonte: acervo da ceramista Lu Chiata.

Marlice Almeida registra que a necessidade de criar é inerente ao ser humano. Essa necessidade germina naturalmente e não pode ser detida. Nesta direção, observar

2 Robson Luiz Braz Chiata é Tatetu Ria Nkisi Kassutemi, Zelador do Inzo Kibela Zambiri, candomblé de Caboclo - Nação Congo-Angola, Raiz Goméia e Lucy Lucas da Silva Chiata é Ndumbu Messaburá, Mametu Ndenge da Inzo (Casa) Kibeka Zambiri.

o trabalho artístico de Lu Chiata retrata a fala de Almeida: “O que o ser humano cria com as mãos, expressando a sua vida, o seu imaginário, é a forma mais primordial da arte, a necessidade do agir/ser”. (Almeida, 1994, p. 53)

No interior de sua oficina, Lu Chiata elabora seus próprios ritos de passagem e conceitos operacionais, estabelecendo analogias entre a sacralidade da matéria e sua correspondência imaterial. As criações são reflexos visuais de uma tentativa de expor o universo simbólico presente no culto dos orixás e encantados.

Ao abordar o processo criativo da artista Lu Chiata, destacamos o registro de Luiza Magali Santana Oliveira Reis, que dialoga com a curadora da exposição “Cerâmica Encantada” Sarah Hallelujah: “a cerâmica guarda em sua memória o avesso da terra, o barro que é lama da beira do rio, em seu trabalho contém também o inatingível. E esse conter é reconstruído pela artista, o contido agora nos escapa, e ela permite à matéria o fluir em um transbordar transformado”. (Sampaio, 2014 apud Reis, 2019, p. 166)

As fotos retratam o processo de confecção (antes da queima) de Zaze/Sogbo/Xangô, Matamba/Oyá/Iansã, Vunge/Yori/Ibejí e Mina Luongo/Obá/Obá.



Foto 2 – a Confecção

Fonte: acervo da ceramista Lu Chiata, 2024.

A arte cerâmica e a religião do candomblé possibilitam a aproximação com as percepções do sagrado, um contato com as forças naturais e seus animais, combinando fogo, água, ar e terra. Essa arte produz, por meio de um conjunto de objetos modelados, um sistema de ideias, em que ideias e objetos possam se expressar mutuamente enfatizando a inseparabilidade existente entre eles. No barro, a artista passa os dedos na moleza da massa que permite que os objetos artísticos ganhem forma, concretude. Chiata destaca um momento de importância crucial, que é o da queima – o fogo é, sem dúvida, o momento divino, a finalização da peça. Portanto, é uma das etapas mais “sacralizadas”. O momento da queima das peças é inquietante, um detalhe pode destruir todas; é necessária muita atenção, posto que, nas palavras da ceramista, levar as peças ao fogo é carregado de tensões e periculosidades, necessitando, acima de tudo, atenção com o conjunto que está

ali no forno. Para Chiata, é preciso “dialogar” com o fogo – diálogo este que se estende para a matéria, o meio e os deuses. O fogo, enquanto elemento ativo, compõe uma interação constante entre a ceramista e a matéria – o barro.

#### 4 | O SOM DOS ATABAQUES EXPRESSÃO DA RELIGIOSIDADE DE MATRIZES AFRICANAS.

A religiosidade pode ser definida como o vínculo pessoal entre um indivíduo e um ser supremo, independentemente das crenças religiosas específicas às quais ele possa aderir. A fé do candomblé, incorpora em seus rituais a utilização essencial de sons corporais e o uso de instrumentos percussivos e harmonias vocais. Essa ligação entre os sons e músicas sacras é um aspecto fundamental do candomblé.



Foto 3. Barracão do candomblé de Caboclo *Inzo Kibela Zambiri*

Fonte: acervo de Lu Chiata (Instagram, acesso em 03 de junho de 2024).

Na exposição Ecoar, as peças expostas estão ali para serem olhadas e não mais para serem usadas – houve mudanças na relação sensorial. Nesse espaço expositivo, a experiência religiosa se dá através do corpo e dos sentidos. Objetos também podem ser extensões e mediadores, não só, mas especialmente no caso religioso, tornando-se elas mesmas agentes sociais e influenciando corpos. Ao visitar a exposição, as aprendizagens são propiciadas pelo espaço, modelando corpos, e ao mesmo tempo, os corpos definem e moldam espaços.

Lu Chiata entende que a instalação tem por objetivo causar reflexão no público, ao mencionar que essa diversidade de povos vindos para cá na diáspora deixaram uma rica herança, e que seu culto às forças da natureza traz uma integração ética, filosófica, cosmológica, tecnológica, artística que orienta a vida comunitária e seu sentido. Inclusive, localizando o ser humano como natureza. E, ainda: “Outra consequência almejada, é ajudar a combater o preconceito e intolerância religiosa sobre os terreiros de matriz africana,

aqui neste trabalho, com foco nos candomblés, que guardaram, preservaram, vivenciam e apresentam essa cultura a comunidade". (Chiata, palestra no MACC em 17 de maio de 2024)

A música é componente fundamental no candomblé. Ela se relaciona com dança, mito e rito. Cada cantiga ou tipo de cantiga tem uma função própria em contextos específicos. A importância dada à música foi herdada de culturas africanas pelo candomblé.

A exposição "Ecoar" transcende a audição e nos convida a uma imersão sensorial profunda, onde tambores e orixás se unem em uma sinfonia cultural. A ceramista Cláudia Canova, nos guia por essa jornada sonora em entrevista, revelando sua pesquisa e interesse pela criação de tambores. Inspirada por peças do Sítio Arqueológico da região<sup>3</sup>, Cláudia traduz em argila a ancestralidade e a vibração dos orixás, transformando-os em instrumentos musicais vibrantes.

Nessa experiência, a ceramista Cláudia Casanova, compreendeu a importância dos tambores na África, povos da cultura da oralidade. Há regiões em que só mulheres podem tocar os tambores, destaca. Claudia nos fala que "em um olhar processual das ferramentas, procuro observar no desenvolvimento do processo técnico, como deuses, coisas". (Canova, entrevista pessoal, em 17 de maio de 2024). A artista e os objetos dialogam entre si, constituindo-se enquanto tal e constituindo o próprio ambiente. Com a técnica do acordelamento<sup>4</sup>, com muita destreza a ceramista vai construindo um tambor. Depois de montada, a peça vai para a queima, em seguida é decorada. Depois, vem o momento de inserir o couro e a amarração.



Foto 4 - Arte e religião se encontram por meio da materialidade

Fonte: acervo MACC – Museu de Arte Contemporânea de Caraguatatuba, 2024.

3 Sítio Arqueológico São Francisco, na cidade de São Sebastião.

4 Técnica do acordelamento significa a superposição de rolos de argila a partir de uma base, em forma de anéis ou espirais.



Foto 5 - Sonoridade

Fonte: acervo MACC – Museu de Arte Contemporânea de Caraguatatuba, 2024.

Conforme nos ensina Lu Chiata, a música está a todo o momento em conexão com o povo de santo, ora como elemento ordenador das cerimônias, ora como elemento ordenador do tempo. Encontramos o Ingoma ou Ngoma tambor (atabaque) em bantu, Jingoma, é plural (atabaques) no Barracão do candomblé de Caboclo *Inzo Kibela Zambiri*, o som produzido pelos atabaques é portador de uma potência mágica, por essa razão, eles devem ser consagrados. No barracão há três atabaques que marcam o ritmo: Ngoma Tixina – o grande, Ngoma Mukundu - o médio e Ngoma Kasumbi – o pequeno. Os três têm sonoridades diferentes. No candomblé, os atabaques são conhecidos como Jingoma.<sup>5</sup> O Atabaque é uma ferramenta de comunicação, compreendido como um ser de energia pura, plena, um ser que reúne árvore, o animal e o mineral, ou seja, os três reinos da natureza. O som dos jingomas une as pessoas. Esse instrumento mexe com todas as energias, explica Chiata.

---

5 Leia mais em: <https://tatakiretau.a.webnode.com.br/materias/jingoma-tambores> (acesso em 03 de junho de 2024).



Foto 6 - Atabaques

Fonte: acervo da autora, 2024.

Como aponta Goldman, “mais que um sistema de crenças ou mesmo uma ‘religião’, o candomblé é, sobretudo, um conjunto de práticas e um modo de vida”. (Goldman, 2005, p. 113)



Foto 5 – Atabaques II

Fonte: acervo da autora, 2024.

O antropólogo Vagner Gonçalves da Silva ensina que a arte religiosa afro-brasileira é eminentemente uma arte conceitual que exprime valores coletivos, mesmo quando os artistas que a praticam parecem se destacar como indivíduos com seus estilos pessoais perfeitamente reconhecíveis.

Essa arte produz, por meio de um conjunto de objetos modelados, um sistema de ideias, de tal modo que ideias e objetos possam se expressar mutuamente enfatizando a inseparabilidade existente entre eles. A ideia religiosa não se “objetiva” na peça artística e nem esta é uma mera “função” do religioso. (Silva, 2008, p. 99).

## 5 | O CORPO AFETADO – EXPOSIÇÃO QUE AFLORAM OS SENTIDOS

Ao entrar na sala que abriga os artefatos expostos, o visitante é imediatamente atraído, quase de forma irresistível. A exposição ecoar apresenta a arte religiosa afro-brasileira, onde o corpo assume papel central, servindo como ponto de encontro entre o

individual e o coletivo, a cultura e a natureza, o sagrado e o humano. No corpo, ou por meio dele, manifestam-se o mundo do invisível habitado por deuses e ancestrais que podem voltar à terra durante o transe ritual, e do visível habitado pelos vivos em suas redes de parentesco e de afinidade. Como resultado, todos os sentidos do corpo têm imenso valor nas religiões afro-brasileiras: os olhos discernem cores e formas, o tato reconhece texturas e densidades, músicas e rezas que as bocas proferem, os ouvidos recebem e a memória preserva, particularmente através de tradições orais, e narizes e bocas reconhecem cheiros e sabores na degustação da elaborada culinária ritual.



Foto 6 - Interação entre visitante e artefatos da exposição ecoar.

Fonte: acervo MACC – Museu de Arte Contemporânea de Caraguatatuba, 2024.

Durante a nossa visita à exposição ecoar, tivemos a oportunidade de testemunhar a interação dinâmica que ocorre entre os indivíduos e as representações visuais. Essa conexão entre pessoas e artefatos é fascinante, pois esses objetos estão imbuidos de características e habilidades dos seres vivos, quase lembrando corpos humanos. Como observador participante no museu, nosso foco foi identificar formas de criar uma relação simétrica entre os corpos retratados nas imagens e os indivíduos que as veem, e determinar o grau de proximidade ou distanciamento experienciado. Tomei nota especificamente de um visitante devoto que demonstrou uma forte resposta emocional às imagens de santos africanos. A profunda ligação deste indivíduo com estes santos ficou evidente através das suas emoções intensas, ao reconhecer o seu próprio santo sendo apresentado de forma tangível.

Através da prática da observação etnográfica, somos capazes de discernir vários aspectos, como a postura corporal, o olhar atento aos trajes das esculturas. Ao estudar

os orixás, percebi que os devotos prestam muita atenção às representações simbólicas transportadas por cada orixá. Alguns visitantes pararam em frente a uma ou outra escultura mantendo um silêncio reverente, como se estivessem em oração ou expressando gratidão por meio de pedidos.

Convidamos a professora Rose Mary Teles Sousa para registrar suas interações durante a visita à exposição:

A cada ano, apresentam um aprofundamento. A exposição ecoar nos trouxe os sons da diversidade, daquilo que a colonização quis apagar. Estive no Museu no dia em que Lu Chiata, de quem sou amiga, expôs muito conhecimento sobre o conjunto admirável de deidades representadas, com todo seu talento no barro, apresentando-as. Já estive algumas vezes no terreiro da família da artista, onde sempre me emociono com a amorosidade que envolve aquela casa. (Teles Souza, entrevista pessoal, 18 de junho 2024)

Teles registrou o fascínio da abertura da exposição: “estar no Museu, ver minha amiga com suas vestes sagradas, me emocionou muito, pois vivemos num contexto de ataque às religiões de matriz africana. Ela revela que admira a coragem da artista, destacando o ato criativo da ceramista. A professora Teles disse ainda que:

além de moldar no barro, dessa vez Lu vestiu as deidades com tecidos, tecendo detalhes com maestria, casando-as harmonicamente com as cores do engobe. Como filha de costureira aplaudi a novidade! (Teles Souza, entrevista pessoal, 18 de junho de 2024)

E finaliza a entrevista dizendo que “segurei a mão de Lu para ter contato com a principal ferramenta de criação daquele panteão maravilhoso. A emoção estética, para mim, sempre tem um caráter místico”. (Teles Souza, entrevista pessoal, 18 de junho de 2024)

As esculturas são consideradas seres corporificados: todos feitos de cerâmica e adornados com seus símbolos. Por exemplo, Matamba / Oyá / Iansã que é a força da natureza ou divindade do fogo e ar, das transformações, dos raios, tempestades, dos ventos, das paixões e sentimentos intensos, com suas cores: vermelho, rosa, coral, é retratada acompanhada de seus símbolos, que são espada e bastão com pelos de rabo de búfalo ou boi em uma das extremidades (que serve para direcionar os espíritos e a energia dos mortos). Para o visitante fiel, eles são tratados como pessoas.



Foto 7 - Matamba / Oyá / Iansã

Fonte: acervo de Lu Chiata (o conjunto apresenta Matamba / Oyá / Iansã Zaze / Sogbo / Xangô; Vunge / Yori / Ibeji).

Os artefatos não são meros objetos sem vida; eles têm potencial para agir e impactar a vida do devoto de diversas maneiras. Normalmente, todos os objetos têm um dono e sua existência depende da relação com aquele que os engendrou. Porém, de acordo com o mito, os objetos podem estabelecer sua própria existência independentemente desses princípios. Nesse sentido, deixam de ser apenas “coisas” e assumem uma identidade viva – como sujeitos e não como elementos passivos. Esta ideia responsabiliza-os como agentes de transformação que incorporam um conceito central dentro das cosmologias: que todas as entidades estão em constante evolução e influenciam o ser umas das outras.

As 18 divindades representadas estão agrupadas da seguinte forma:



Foto 08 - Deidades Aluvaiá / Legba / Exu/ N'kosi / Gun / Ogum:

Fonte - Acervo da ceramista Lu Chiata, 2024



Foto 09 - Mutalambô / Odé / Oxósse; Mutalambô / Odé / Oxósse; Dandalunda / Oxun / Oxun; Terê kompensu / Logun Edé / Logun Edé; Katendê / Agué / Ossain.

Fonte - Acervo da ceramista Lu Chiata, 2024



Foto 10 - Zaze / Sogbo / Xangô; Matamba / Oyá / Iansâ; Vunge / Yori / Ibeji; Mina Lugano / Obá / Obá

Fonte - Acervo da ceramista Lu Chiata, 2024



Foto 11 - Zumbarandá / Nanã / Nan; Angorô / Dan ou Bessen / Oxumarê; Kaviungo / Azansu / Omolu ou Obaluaê; Kitembo; Mina Aganji / Ewá / Ewá

Fonte: acervo da ceramista Lu Chiata, 2024.



Foto 12 - kaitumba ou kaiala / Aziri Tobossi / Yemanjá; Lembá Dilê / Olissasy / Oxaguiã; Lembarenganga / Olissa / Oxalufá.

Fonte: acervo da ceramista Lu Chiata, 2024.



Foto 13 - Caboclo de Couro, um Boiadeiro; Caboclo de Pena, um indígena.

Fonte - Acervo da ceramista Lu Chiata, 2024.

## 6 | CONCLUSÃO

A Exposição Ecoar foi um encontro de religiões que mostra a riqueza e a diversidade das práticas religiosas afro-brasileiras numa cidade predominantemente católica.

Em contraste com a elevação de Caraguatatuba à categoria de santuário do Padroeiro Santo Antônio, esta exposição revela a convivência de diferentes cultos no mesmo espaço urbano.

As obras de arte afro-brasileiras expostas no Ecoar são mais do que apenas objetos estéticos, demonstrando sua capacidade de tocar o corpo e a alma de devotos e visitantes. Cada peça está imbuída de simbolismo e tradição, transcendendo a sua forma física para se tornar uma força transformadora na vida das pessoas. A exposição ecoar contribuiu para promover o diálogo intercultural e a tolerância religiosa, valorizando a riqueza da cultura afro-brasileira e ampliando a compreensão das práticas religiosas africanas.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Marlice. Cerâmica Popular, Salvador: 1994. p. 54. A obra realiza-se no momento da criação. In: CUNHA, Celso A. S. P. **Recomendações para preservar a produção cerâmica tradicional a partir da contribuição do design. Um estudo de caso sobre a cerâmica de Rio Real.** BA: Salvador, 2015.p.22. Disponível no site: [https://www.academia.edu/47366373/Recomenda%C3%A7%C3%B5es\\_para\\_preservar\\_a\\_produ%C3%A7%C3%A3o\\_cer%C3%A2mica\\_tradicional\\_a\\_partir\\_da\\_contribui%C3%A7%C3%A3o\\_do\\_design\\_Um\\_estudo\\_de\\_caso\\_sobre\\_a\\_cer%C3%A2mica\\_de\\_Rio\\_Real\\_BA&nav\\_from=476ae477-8c9b-4720-81c6-c49086ca808d&rw\\_pos=0](https://www.academia.edu/47366373/Recomenda%C3%A7%C3%B5es_para_preservar_a_produ%C3%A7%C3%A3o_cer%C3%A2mica_tradicional_a_partir_da_contribui%C3%A7%C3%A3o_do_design_Um_estudo_de_caso_sobre_a_cer%C3%A2mica_de_Rio_Real_BA&nav_from=476ae477-8c9b-4720-81c6-c49086ca808d&rw_pos=0). Acesso em 17 de maio de 2024.

**INFORMAÇÃO VERBAL.** CHIATA, Lu. **Palestra realizada no auditório do MACC – Museu de Arte Contemporânea de Caraguatatuba em 17 de maio de 2024.**

**EXPOSIÇÃO ECOAR.** Disponível no site: <https://www.caraguatatuba.sp.gov.br/pmc/2024/04/exposicao-ecoar-traz-obras-indigenas-africanas-e-o-universo-feminino>, Acesso em 17 de maio de 2024

**INFORMAÇÃO VERBAL.** CHIATA, Lu. Entrevista pessoal realizada no auditório do MACC - Museu de Arte Contemporânea de Caraguatatuba, em 20 de abril de 2024- entrevista 1; 28 de maio de 2024 – entrevista 2.

**INFORMAÇÃO VERBAL.** CHIATA, Lu. Entrevista pessoal realizada no auditório do MACC - Museu de Arte Contemporânea de Caraguatatuba, em 28 de maio de 2024.

**INFORMAÇÃO VERBAL.** CANOVA, Cláudia. Entrevista pessoal realizada no auditório do MACC – Museu de Arte Contemporânea de Caraguatatuba em 17 de maio de 2024

**INFORMAÇÃO VERBAL.** TELES SOUZA, Rosemary. Entrevista pessoal realizada no auditório do MACC – Museu de Arte Contemporânea de Caraguatatuba em 18 de junho de 2024.

**GOLDMAN, Marcio.** **Formas do Saber e Modos do Ser: Observações Sobre Multiplicidade e Ontologia no Candomblé.** Religião & Sociedade, v. 25, n.2, Rio de Janeiro, p. 102-120, 2005.

INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição.** Tradução Fábio Creder, Petrópolis: Vozes, 2015.

MARQUES. Lucas de Mendonça. **Forjando Orixás – técnicas e objetos na ferramentaria de santo da Bahia.** Monografia (Bacharel em Ciências Sociais), Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais, Departamento de Antropologia, 2014. Disponível no site: <https://core.ac.uk/download/pdf/196877105.pdf>. Acesso em 20 de maio de 2024.

MEYER, Birgit; MORGAN, David; PAINÉ, Christopher; PLATE, Brent. The origin and mission of material religion. **Material Religion Journal**, 40: 207-211, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.materialreligion.2010.01.010>. Acesso em 20 de maio de 2024.

MEYER, Birgit. Mediação e Imediatismo: formas sensoriais, ideologias semióticas e a questão do meio. **Campos - Revista de Antropologia**, [S.l.], v. 16, n. 2, p. 145-164, dez. 2015. ISSN 2317-6830. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/53464>. Acesso em 03 de abril 2024.

MEYER, Birgit. Como as coisas importam: uma abordagem material da religião. Emerson Giumbellli, João Rodrigo Toniel (orgs.). Porto Alegre: editora da UFRGS, 2019.

SILVA, Vagner Gonçalves da. “Arte religiosa afro-brasileira - As múltiplas estéticas da devoção brasileira”. In: **A Divina Inspiração Sagrada e Religiosa – Sincretismos** (Catálogo), São Paulo, Museu Afro Brasil, 2008. pp 118-205.

SILVA, Vagner Gonçalves da. DEBATES DO NER, PORTO ALEGRE, ANO 9, N. 13, p. 97-113, JAN./JUN. 2008. Disponível no site: <https://antropologia.fflch.usp.br/files/arteafro>. Acesso em 20 de maio de 2024.

SOUZA, Patrícia R. **Religião Material: O estudo das religiões a partir da Cultura Material.** Tese (Doutorado em Ciência da Religião), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

## CAPÍTULO 3

# A DANÇA NA ASSOCIAÇÃO BLOCO CARNAVALESCO ILÊ AIYÊ: ENCANTAMENTO, CULTURA, EDUCAÇÃO E AUTOAFIRMAÇÃO

---

Data de submissão: 03/01/2025

Data de aceite: 05/02/2025

**Anália de Jesus Moreira**

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia/UFRB  
Pós Doutorado em Educação.  
Universidade Federal da Bahia, UFBA.

**Maria Cecília de Paula Silva**

Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia/UFBA.  
Pós doutorado em Sociologia,  
Universidade de Strasbourg/França.

que a Dança é de grande relevância para a corporificação da luta antirracista, identidades, culturas e educação no primeiro bloco afro de Salvador-Ba.

**PALAVRAS-CHAVE** – Dança; Corpo; Cultura; Educação.

HE DANCE IN THE ASSOCIATION BLOCK CARNAVALESCO ILÊ AIYÊ:  
ENCOURAGEMENT, CULTURE,  
EDUCATION AND AUTOAHIRM

**ABSTRACT:** This article is part of the doctoral thesis "Body conceptions in the Ilê Aiyê carnival block association: a study from the history of the block and the pedagogical practices of the Banda Erê and Mãe Hilda schools, built between the years of 2009 and 2013 in the Faculty of the Federal University of Bahia. Part of the premise that Dance as an interdisciplinary cultural manifestation has a special influence on the identity, cultural and educational formation in Ilê Aiyê. The methodology involves a research in history at the present time and analyzes how the dance involves the themes of education and training in the block. For this, we highlight the interviews the historical path of Ilê Aiyê. We conclude that Dance is of great relevance for the embodiment of

**RESUMO:** Este artigo é parte da tese de doutorado "As concepções de corpo na Associação bloco carnavalesco Ilê Aiyê: um estudo a partir da história do bloco e das práticas pedagógicas das escolas Banda Erê e Mãe Hilda, construída entre os anos de 2009 e 2013 na Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia. Parte da premissa de que a Dança como manifestação cultural interdisciplinar tem influência especial na formação identitária, cultural e educacional no Ilê Aiyê. A metodologia envolve uma pesquisa em história no tempo presente e analisa como a dança absorve temáticas da educação e formação no bloco. Para isto, destacamos o percurso histórico do Ilê Aiyê Concluímos

antiracist struggle, identities, cultures and education in the first Afro block of Salvador-Ba.

**KEYWORDS** - Dance; Body; Culture; Education.

## A DANZA EN LA ASOCIACIÓN BLOCO CARNAVALESCO ILÉ AIYÉ: ENCANTAMIENTO, CULTURA, EDUCACIÓN Y AUTOAFIRMACIÓN

**RESUMEN:** Este artículo es parte de la tesis de doctorado "Las concepciones de cuerpo en la Asociación bloque carnavalesco Ilé Aiyé: un estudio a partir de la historia del bloque y de las prácticas pedagógicas de las escuelas Banda Erê y Madre Hilda, construida entre los años 2009 y 2013 en la Facultad de Educación de la Universidad Federal de Bahía. Parte de la premisa de que la Danza como manifestación cultural interdisciplinaria tiene influencia especial en la formación identitaria, cultural y educativa en el Ilé Aiyé. La metodología involucra una investigación en historia en el tiempo presente y analiza cómo la danza involucra temáticas de la educación y formación en el bloque. Para ello, destacamos el recorrido histórico del Ilé Aiyé Concluimos que la Danza es de gran relevancia para la corporificación de la lucha antirracista, identidades, culturas y educación en el primer bloque afro de Salvador-Ba.

**PALABRAS CLAVE** - Danza; el cuerpo; la cultura; Educación.

### INTRODUÇÃO:

Em 1º de novembro de 1974 nascia com o Ilê Aiyê uma nova estética<sup>1</sup> negra em uma cidade onde a maioria da população não se fazia representar de forma tão cênica. Do impacto inicial gerado pelo desfile em 1975, o processo edificou-se depois na assunção de identidade sociocultural e racial. Era uma necessidade. Jornais da época, políticos e intelectuais dividiram as repercuções de tal impactante desfile de apelo afrocentrista<sup>2</sup>.

A relevância do desfile do Ilê se deu a partir do contexto social notadamente marcado por um clima internacional de tensões raciais. Afirmamos ter sido marcante a influência do processo emancipatório da negritude norte-americana nas formas de manifestações do Ilê Aiyê, pois, à época, denotava o sentimento mundializado a partir dos *Black Power* americanos e dos Panteras Negras, movimentos que marcaram a luta dos negros estadunidenses, clamando por liberdade e fim da opressão política e cultural.

Por isso, ficou patente no desfile de 1975 a intencionalidade da africanização como forma de aproximação comunitária idealizada pelos jovens criadores do Ilê Aiyê, residindo neste aspecto a originalidade do bloco que se assumiu como associação cultural em 1986, ano considerado marco da disposição do Ilê Aiyê nas ações afirmativas por meio da cultura, do lazer e da educação.

Ao analisar os impactos cênicos do primeiro desfile do Ilê Aiyê e as reivindicações expostas nos apelos do bloco, tentamos dimensionar este fenômeno atentando para os compromissos da entidade com as causas raciais e sociais, levando-se em consideração as justificativas de criação do bloco como organização cultural, educacional e de lazer.

1 Sentido de teoria da criação, comportada em condições individuais, sociais e históricas.

2 Posição do sujeito negro nas diásporas.

Consideramos a perspectiva educacional do Ilê Aiyê a partir de sua luta política por questões emancipatórias como renda, emprego, educação, movimento antirracista, cultura e lazer. De outro modo, é preciso confirmar a existência do Ilê Aiyê como herança do terreiro Ilê Axé Jitulu, pois a permissão para a criação do “mundo negro”, a casa do Ilê, foi dado pela Yalorixá Mãe Hilda Jitulu, compreendendo ser necessário um espaço onde se pudesse congregar o lazer com as formas de resistência para a população do bairro da Liberdade, especialmente da Rua do Curuzu, periferia central de Salvador.

É neste cenário histórico e denso que o Ilê Aiyê se projeta, mostrando a ligação entre os propósitos políticos da entidade e a luta histórica do movimento negro por questões sociais, econômicas e culturais. Isto se faz necessário, pois os pilares da afirmação do bloco Ilê Aiyê, quais sejam cultura, corpo, lazer, educação e identidade, praticamente redefiniram as ações do Movimento Negro na Bahia. A partir deste cenário nota-se uma entidade que luta incessantemente pela autoafirmação da negritude baiana e pela valorização civilizatória da cultura negra.

## A DANÇA COMO ENCANTAMENTO, CULTURA, EDUCAÇÃO E AUTOAFIRMAÇÃO.

Durante nossa passagem pelo Ilê Aiyê coletando dados para a pesquisa de doutorado, presenciando aulas de dança e percussão, entrevistando e fazendo pesquisa bibliográfica para a formação da tese, percebemos que a dança era uma das atividades mais requisitadas e com maior número de alunos. Eram duas turmas de 25 meninos e meninas pela manhã e a mesma quantidade à tarde, duas vezes por semana. Três professoras cuidavam do repertório e das estruturas das aulas. Notamos ainda que o aquecimento para a atividade principal era feito sempre com jogos e brincadeiras e que a atividade principal da dança era preparada com repertórios musicais do próprio Ilê Aiyê. A atividade se desenvolvia em roda e os passos lembravam, ora as forças da natureza como o vento, o sol e as ondas do mar, ora cenários da África tribal com suas personagens e atribuições, principalmente atividades de caça e sobrevivência. Os pés batiam pesado no chão, os corpos saltavam, lembrando golpes da Capoeira. Os corpos gingavam, se esticavam e contraíam num ritual de afirmação, os olhos estavam fixados nas paredes espelhadas do salão de dança, mas não perdiam a noção do olhar enviesado para os lados e para dentro da roda.

Das várias vezes em que observamos as aulas de dança e percussão da Banda Erê, uma delas marcou a memória de tal forma que merece neste texto uma descrição esmiuçada. Aconteceu quando presenciamos o processo de iniciação a dança por uma das professoras licenciada em Dança pela Universidade Federal da Bahia, UFBA. Ela se utilizou de pequenos jogos para introduzir a dança e casá-la com a música que saia de um aparelho de som.

A iniciação, para, em seguida, aplicar a dança criativa foi ao som da música “A bola da vez” dos compositores Joccylee e Toinho do Vale. O refrão principal da música foi usado para materializar a síncopa musical, ao mesmo tempo em que fechava a mensagem de autoafirmação étnica e racial. Síncopa, segundo (SODRÉ, 1998, p. 25) quer dizer a arritmia musical, ligando o ritmo prolongadamente fraco do som ao tempo forte, um elemento defendido pelo autor como sendo de textura africana, embora outras partes do mundo a reconheçam e a pratiquem em suas peças musicais.

A síncopa de “A bola da Vez” pareceu acelerar o processo maleável corporal dos meninos e meninas ao ponto de termos o prazer do refrão que diz assim: “Esse país foi feito por nós. Ninguém vai mudar, nem calar nossa voz. Direito de ir e voltar, cidadão. Levante a bandeira do gueto negão. A bola da vez, sou a voz, sou ilê”. Na explicação da professora o aprendizado no Ilê é integralizado no saber dançar, tocar, cantar, atuar nas aulas de informática, e conhecer direitos humanos, por isto, a busca pelas canções que traduzem essa qualidade de mensagem capaz de acoplar a atividade. Isso remonta as formas de conservação da cultura negra nas Américas, conforme lembra (SODRÉ, 1998, p.25).

Nas táticas de preservação da cultura negra nas Américas, a forma rítmica desempenhou papel importante. É sabido que na música negra, a riqueza rítmica relega a segundo plano a melodia, que é simples, de poucas notas e frases pouco expressiva. No contato das culturas da Europa e da África, provocada pela diáspora escravizada, a música negra cedeu em parte à supremacia melódica europeia, mas preservando em sua matriz rítmica através da deslocação dos acentos presentes na sincopação. (SODRÉ, 1998.p.25).

Assim, nos pareceu que o canto de a “bola da vez”, misturado à coreografia da dança criativa de matriz africana foi o ponto certo para a plenitude da atividade de dança experimentada pela professora. Estava formatado na música o objetivo central da atividade da dança. Quanto aos movimentos, os passos da dança escolhidos para o casamento com a música eram todos reconhecidamente afros, um fenômeno também explicado por SODRÉ, 1998. Para ele, o casamento da expressividade com o sistema religioso é natural nas culturas tradicionais africanas. Neste ponto, observa o autor que a forma musical é integrativa e interativa, dinamizando elementos semióticos como gestos, cores, passos, palavras, crenças e mitos. Sodré também vê na globalidade dos movimentos a supremacia do ritmo:

Na técnica dessa forma musical, o ritmo ganha primeiro plano (daí a importância dos instrumentos de percussão), tanto por motivos religiosos quanto possivelmente por atestar uma espécie de posse do homem sobre o tempo: o tempo capturado é duradouro, meio de afirmação da vida e da elaboração simbólica da morte, que não se define apenas a partir da passagem irrecorribel do tempo. Cantar/dançar, entrar no ritmo, é como ouvir os batimentos do próprio coração – é sentir a vida sem deixar de nela reinscrever simbolicamente a morte. (SODRÉ, 1998, p. 23.).

Mas não é fácil conseguir esta sintonia, conforme revelou a professora na entrevista para a tese. Segundo ela, para atingir a globalidade dos propósitos da Banda Erê quais sejam, canto, dança, percussão, informática e cidadania é necessário um processo de encantamento pela dança.

Ao observar a dedicação da professora em fazer dançar ao ritmo de “A bola da Vez”, relembramos a importância do som para coordenar o tempo e o espaço nas culturas africanas. Segundo Sodré, 1998 p. 20, “Isto se evidencia, por exemplo, no sistema jejê-nagô ou yoruba, em que o som é condutor do axé, ou seja, o poder ou força da realização que possibilita o dinamismo da existência”.

Ao observar no mesmo dia a aula de percussão da banda Erê, notamos que os corpos eram elementos dinamizados pelos instrumentos, cada um deles imprimindo um ritmo gestual de acordo com o exigido pela música. Desse modo, compreendemos que os corpos representam valores culturais que atuam de tal jeito que suas práticas atinjam o ser total, visando um contexto que considere o homem como sujeito da vida social, como diz Sodré, p.21.

Na cultura tradicional africana, ao contrário, a música não é considerada uma função autônoma, mas uma forma ao lado de outras – danças, mitos, lendas, objetos, encarregados de acionar o processo de interação entre os homens e entre o mundo visível (o Aiyê, em nagô) e o invisível (o Orum).

Por esta característica o corpo se descobre, se acopla ao ritmo musical e o instrumento formando a ‘Banda’, que no Ilê Aiyê tem este sentido complexo que toca a vida dos que dela participam e não apenas o êxtase dos corpos quando executam a atividade musical. Por outro lado, ainda focando as palavras da professora entrevistada, quando esta se refere ao encantamento por via da mesma linguagem, a cotidiana e popular, contrária à acadêmica e erudita, é preciso observar seu caráter democrático no sentido de experiência e contradições.

Observamos a intencionalidade na tentativa de se agrupar valores aos prazeres do aprendizado como se a prática em si equivalesse ao poder coletivo e não apenas como fazer individual, privilegiando a construção de uma memória coletiva onde a democracia torna-se histórica. Por outro lado, não se pode perder de vista o que (SODRÉ, 1996, p.98), chama de “organização do saber transmissível no processo educativo moderno”. Para o autor, esse processo é basicamente disciplinar, delineando os saberes para a prática simplificadora da especialização e tornando a relação professor/estudante enviesada para a institucionalização. Ainda assim, chama o autor a atenção para o “o interior das práticas ditas comunicacionais” por onde transitam a pluralidade das práticas socializadas. O aviso é para a busca da sintonia entre cultura e movimento musical, de tal modo que o desejo do todo alcance seu ápice. É como se o pertencimento cultural se elevasse cada vez mais de acordo com a socialização de seus acontecimentos.

Durante o aquecimento e no final da aula haviam mensagens faladas das

professoras. São as temáticas do dia. Estivemos observando uma das aulas na semana do 20 de novembro de 2011. Naquele dia, a professora fez um discurso sobre a importância da data que lembra a morte de Zumbi dos Palmares. O discurso da professora ganhou sentido de temática do dia com a coreografia, a preparação dela e a música escolhida, estabelecendo um plano de aula muito bem estruturado e com o objetivo de apontar para o significado da data. Ao final da fala, os alunos também comentaram sobre o momento, deixando perceber que a intencionalidade fora atingida.

Percebemos na gestualidade das danças praticadas nas aulas da Banda Erê uma certa semelhança com a ritualidade dos Orixás quando estes se manifestam nos terreiros de candomblé, semelhança admitida por alguns dos entrevistados, mas negada nas relações entre a dança e o ritual no sentido doutrinário. Na Banda Erê não se aprende a linguagem ritualística dos Orixás. Os meninos e meninas recebem ainda ensinamentos sobre a dança contemporânea de matrizes africanas.

Uma das professoras entrevistadas considera que o processo de autoconhecimento é vital para a prática da dança na Banda Erê. Para ela o que está em jogo é a revalorização das matrizes estéticas negras, assim como as culturais e as sociais. Na visão da professora, a importância da dança para a Banda Erê é o desabrochar dos corpos na atitude de se ver no ato e que este ato se une ao batuque e a gestualidade para formar um ser ciente esteticamente e apto a desenvolver suas potencialidades comportadas no pertencimento étnico-racial.

Nos batuques de ensaio da banda Erê percebemos uma forte utilização dos movimentos laterais da cabeça como se a comandar os demais órgãos e membros corporais. Esse jogo de balançar a cabeça junto com os membros superiores, os braços, explica a liturgia africana de Exu Bara, o rei do corpo, como deixa a entender (LUZ,2002, p.70).

Energia, sinergia, ação e movimento, circulação das substâncias que movem o ser humano e seu destino são princípios dinamizados por Exu Bara. Oba + ara, o rei o do corpo, responsável pelas vias internas que proporcionam dinamismo a existência concreta e individual.

No Candomblé Exu tem significado vital. É o orixá do comportamento humano. Em língua Yorubá, Exu significa “esfera”, mas, para este trabalho trataremos Exu como orixá do movimento. Exu rege o Bara (Corpo em Yorubá) ao contrário do que atribui o senso comum a Exu como Orixá do demônio, como os diabos de outras religiões. Sendo o Orixá do comportamento e do movimento Exu emana as mutações do iniciado a seus mundos e comportamentos. Exu tem a fama de ser o mais viril e vitorioso dos orixás por isso é tão temido. Quem agrada a Exu tem vida alegrada, do contrário, seu poder pode ser destituído. É o Orixá das contradições como contradito é o corpo do ser humano e o movimento.

No Brasil, Exu é um dos mais importantes orixás, sendo o primeiro a receber os presentes e as saudações antes de todos os orixás ou eventos. Segunda feira é o dia

consagrado a Exu que tem as cores vermelho e preto como representantes. Exu é o próprio dinamismo da pessoa, seus movimentos, não obstante seu caráter contraditório. Rege o elemento “Bara” sem o qual, diz o mito, é impossível dinamizar os movimentos da vida. Exu também representa o deslocamento, o movimento e a sua contradição. Exu é filho de Iemanjá e irmão de Oxossi e Ogum. Como diz (SOARES, 2008). Exu é o interlocutor dos demais orixás, emanando dele as mensagens do movimento, do contraditório, abrindo assim, os caminhos para o entendimento.

Neste mito está ressaltada, também, a face pedagógica de Exu que aprende através da escuta e depois transmite o conhecimento aos homens e aos Orixás de maneira que numa só entidade estão contidas a docência e a discência que, junto à pesquisa e à escuta, são características primordiais do verdadeiro educador. (SOARES, 2008, p.87).

Também é atribuída a Exu a essência do lúdico e da comunicação por onde transitam seus movimentos mais conhecidos, cabendo também as atitudes em torno da fecundidade, da sensualidade e da abundância. Como mito, tem a face da ruptura, do eterno devir da vida que muda a cada instante.

Nos ensaios da banda Erê cada corpo se posiciona de forma a receber e utilizar o instrumento, mas há nos alunos certa inquietude em manusear e malabarizar os tambores. Muitas das vezes essa precipitação é combatida pelo professor de percussão, com o se a dizer que ainda não é a hora para movimentos corporais mais avançados.

Outra percepção é quanto a sensibilidade da escuta dos instrumentos. Em meio a parafernália de sons, o professor, curvando levemente o corpo e pondo a cabeça lateralmente mais próxima do aluno, tenta saber quando o instrumento está sendo destoado ou quando as notas musicais não estão encaixando-se a outros elementos da composição. Quando observamos apenas as aulas de dança, notamos que, por vezes, este ou aquele aluno fugia para um canto da sala, se lá estivesse algum instrumento de percussão. Este comportamento era a todo o instante reprimido pela professora que desejava a presença única do aluno no dinamismo corporal com apenas o som das vozes.

Nas aulas de dança do Ilê Aiyê usam-se aparelhos de som para reger os movimentos corporais. Apenas nas aulas conjuntas entre dança e percussão é desprezado o aparelho eletrônico e utilizado o som da percussão dos próprios alunos. Notamos que este é um momento de grande energia nas aulas, quando se unem finalmente os dançarinos e os percussionistas. É uma espécie de ambição tocar o instrumento. Ao transgredir, o aluno da dança adianta-se ao imaginário da banda principal onde sonoridade, movimentos corporais e malabarismos já estão devidamente afinados, prontos para serem imitados.

A disciplina de corpos também é exigida nas aulas de percussão, principalmente. A atenção máxima ao som e ao toque no instrumento. Foi nessa hora que percebemos o sentido de “banda” como algo sinérgico, afinado e corporal. No final das contas, notamos que o grande objetivo era afirmar o som e a poesia da música no gesto dos corpos atuantes.

Estas construções é que vão propiciar um ser que se orgulha do próprio corpo e que diz isso na maneira de aprender, dançar, tocar e cantar.

Pernas abertas, joelhos semiflexionados, tronco encaixado na bacia, cotovelos também reprimidos, uma forma forte de bater os pés no chão, produzem movimentos que, ritmados e em roda, perfazem uma graciosidade e energia de quem carrega algo mais no corpo como compromisso: o de se auto afirmar, plantar-se e olhar adiante. Como disse (BÁRBARA, 2000 p.133-134) “dançando, conseguem se identificar com as pessoas, com a natureza, com seu grupo, e por meio da comunicação com o outro, sentem que são, que existem, que vivem e percebem seus limites e aqueles dos outros”.

Ainda sobre os corpos e o encantamento da dança na Banda Erê, nos chamou a atenção a forma de escolha das mensagens musicais e as atitudes dos dançantes frente à dança criativa, uma postura altiva, “de queixo levantado” propositalmente, como se a enfrentar o oposto do gesto que se desenhava com a letra musical, marcada notadamente pelo apelo a resistência pluriétnica. Esses corpos entram em contato com o mundo social através da mensagem musical e se identificam na postura de alteridade, quase sempre de posição contrária, num rito que senão é de enfrentamento, é de questionamento e de consciência do ato.

A Banda de Percussão, Canto, Dança e Cidadania, Banda Erê foi criada no finalzinho da década de 1980 para valorizar novos talentos e reavivar a ambição das crianças para assumir futuramente a Banda Aiyê que é a responsável pelo padrão musical do Ilê Aiyê. A vida das crianças que participam da Banda Erê é muito cuidadosa dentro das instalações da Senzala do Barro Preto onde elas recebem as aulas e onde passam a maioria do tempo diurno e semanal. Como alguns estão matriculados da Escola Mãe Hilda pode-se afirmar que é integral a educação que estes meninos recebem. O projeto contava com financiamento de instituições particulares e governamentais, a exemplo da Petrobrás até o fim do governo Dilma Rousseff, em 2015. Nos anos da pesquisa, 2011-2012, a escola trabalhava com 100 crianças e 04 professoras de dança, além dos instrutores de informática e percussão e os professores de cidadania, canto e capoeira. A rotina destas crianças era grande. Durante os dois turnos eles dançam, tocam e recebem as aulas de cidadania.

A escola foi durante muito tempo vigiada pelos olhos da Yalorixá Hilda de Jitolu e continua do mesmo jeito com sua sucessora e filha, mãe Hildelice Benta. Erê tem um significado muito forte dentro do Candomblé, por isso há tanto cuidado com os filhos pequenos do Ilê Aiyê. Além do canto e da dança, eles recebem ainda aulas de história afro-brasileira, interpretação e linguagem, ritmos musicais e saúde do corpo, um projeto ousado e dos mais bem cuidados pela diretoria do Ilê. Nas aulas de história da cultura afro-brasileira, eles experimentam conhecer a historiografia da África e das Diásporas negras, tendo a pretensão de conhecer um pouco mais de suas origens raciais e ancestrais.

Um dos pedagogos do grupo (entrevista) relata como são trabalhados os aspectos da ancestralidade, baseados na Lei nº 10.639/2003 (que obriga o ensino da história e da

cultura africana e afro-brasileira nas escolas de ensino fundamental e médio). Segundo o professor, ao falar da Lei, o educador e os educandos estarão repartindo também os aspectos da religiosidade.

Os argumentos apresentados pelo professor para a difusão da religiosidade com base na Lei nº 10.639/2003 são bastante consistentes e atende ainda ao comando de manter laico o aprendizado no Centro Educacional Senzala do Barro Preto. Além disto, os meninos são aproximados à realidade profissional a partir do contato com os professores de percussão, dança e canto para que se tornem futuros integrantes tanto do Ilê Aiyê quanto de outras agremiações que são ícones da nova música baiana, a exemplo dos cantores e percussionistas dos blocos e bandas de Salvador e do Brasil. O objetivo é contribuir para a construção da identidade étnico-racial das crianças do bairro da Liberdade, bem como estimular a participação deles na vida do bloco.

Não é difícil compreender a importância do Erê para o Candomblé. O erê é o mediador entre o iniciado e o seu Orixá. É como se a entidade conduzisse o iniciado a vida do Candomblé, um ponto de sutura entre a consciência do iniciado e a inconsciência do Orixá. Através do Erê o iniciado aprende os passos mais importantes do Candomblé, com o culto e o significado de todo orixá.

Se o estágio infantil é o elo do iniciado com o Candomblé, logo cabe ao Erê ensinar ou iniciar a pessoa aos ritos principais de seu Orixá. Essas informações nos foram passadas em conversas com pessoas de dentro do Ilê que preferiram não dar entrevista, mas falar da experiência com os Orixás simplesmente, sem serem identificadas. A palavra Erê no yorubá quer dizer divertimento, lazer, brincadeira, quase sempre confundido seu significado com *Omodé*, nome dado na língua yorubá às crianças e a infância. Erê, na verdade é a entidade encarregada de levar as mensagens do Orixá para o iniciado.

Outro momento de forte emoção para este trabalho se refere aos preparativos para a junção da dança, do canto e do batuque pelas crianças. Cada uma sabe exatamente o instrumento que mais lhe é peculiar, mas não deixa de experimentar os demais. Quando se unem corpos e instrumentos, aparece o resultado de um trabalho único, detalhado pelo corpo. O corpo balança o instrumento, as mãos se movem e os ouvidos se aguçam para tornar único o momento. As batidas são acompanhadas pelo movimento do corpo, dando a impressão de que corpo e instrumento são a mesma coisa ou se estendem. Foi um momento especial ver crianças e adolescentes mergulhados numa atividade corporal que seguia o ritmo musical, sem destoar. Era o aprendizado através de uma pedagogia da afirmação étnica e racial.

As crianças menores eram as mais atenciosas por exigência do aprendizado ainda menor do que os adolescentes. Como estavam sempre de frente uns com os outros, o ritmo era quase circular, exigindo uma disciplina natural e uma alegria contagiatante pelo momento de junção. Os meninos sem instrumento dançavam ao redor da banda como se aproveitassem o momento para treinar seus corpos e sua desenvoltura artística e estética.

A melodia quase sempre era repetida para corrigir possíveis falhas, por isso a impressão era a de que eles cresciam a cada movimento repetido na busca pela perfeição tanto do ritmo quanto do movimento corporal. E eram incansáveis. Eles não queriam parar e isso só ocorria por interferência do professor de percussão ou das professoras de dança. A união dos instrumentos com a dança é especialíssima, pois comporta a avaliação do aprendizado das crianças e adolescentes.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendemos que educar, além do fazer educativo proporcionado pela lida dos indivíduos em busca de descobertas e conceitos, requer outra procura: pelo ser social, histórico, criador. Assim, creditamos ao corpo a tarefa de mostrar essa dimensão individual e coletiva conflitante, cabendo a educação como processo real, politizar essas transparências. Compreendemos, portanto, que por via da expressão e da linguagem, a exemplo da dança, o corpo exprime poder e esse poder se faz por meio das linguagens que atravessam a altivez existencial, em rede do saber e do fazer.

Compreendemos também que ao explicitar poder em seu corpo, o Ilê Aiyê assegurou a percepção de identidade negra como um instrumento de cunho ideológico por onde transitavam as aspirações do movimento negro: atenção para o estado mazelado da comunidade negra baiana frente à realidade educacional, política, institucional e cultural. E fez mais: reivindicou para seu corpo toda a cara desta mazela que haveria de ser denunciada e combatida. Nesse aspecto é que está evidenciada a proposta de corpo-identidade do Ilê Aiyê. Um corpo que enuncia o desejo de denunciar estas mazelas, capitalizando politicamente seus efeitos e buscando meios para negociá-los.

Corpo para o Ilê Aiyê tem a forma da resistência étnica e invariavelmente busca o acolhimento do eu pela valorização do próprio ser total, abrangendo suas dimensões estética, religiosa, biológica, cultural e política. Por isso, elevar o Ilê Aiyê à condição de campo de pesquisa de doutorado exigiu responsabilizar o seu poder como entidade de luta contra hegemônica e explicitá-lo nas análises sobre os meandros deste mesmo poder. A cultura surge então como elo deste poder que torna o Ilê Aiyê responsável pelo grau de influência de suas ações sociais e posições identitárias

Uma educação antirracista deve privilegiar um negro cuja cultura alcançou projetos civilizatórios que contribuem de fato com a construção de um Brasil real. E esta cultura é a estamparia maior de uma luta travada no dia a dia da superação do racismo. Desse modo, preenche-se de alteridade essa luta dos movimentos negros em busca de um lugar que não seja mais as lembranças da senzala e das correntes que aprisionaram o futuro de uma população majoritária na Bahia.

Em meio à concretude existencial do Ilê, há de se considerar o espaço socio religioso como o fiel de um pêndulo em que se prendem as relações de poder e seus desdobramentos

na construção de identidades e linguagens. A tessitura dos elementos religiosos, por quanto construídos na dimensão da ancestralidade e da estética é que produz a multiplicidade existencial, vivencial da cultura. Assim, não é qualquer corpo que pode ser o mais belo dos belos. Ele tem que ostentar um conhecimento ancestral poderoso que lhe garanta um conjunto de atributos associados não apenas a cor da pele, mas à consciência negra.

O corpo do Ilê carrega a tarefa política de lutar contra mecanismos de desvalorização do corpo negro e o faz de forma direta, atacando e combatendo o racismo em seus perigosos recursos, a exemplo do efeito da baixa estima política e cultural de suas vítimas. Enfim, o íntegro se é que assim se pode configurar, é culturalmente difundido nas formas culturais do Ilê Aiyê. O corpo tem a incumbência de mostrar esta altivez, tornando o processo de aceitação de si mais humanizado.

O que foi aprendido neste trabalho dá conta de repensar o corpo negro como aporte para a compreensão de um mundo pluricultural negado pelas instâncias políticas desta cidade, Salvador. Compreende que a educação tem a tarefa de mostrar estas transparências a partir de estudos mais abrangentes sobre cultura negra nas instituições que formam intelectuais, a exemplo da escola e das academias de formação de professores. Afinal, para difundir os valores da cultura negra, o Ilê lança mão de uma estrutura educativa seriamente comprometida com a difusão de valores ancestrais, o que contrapõe uma hegemonia brancocêntrica, cujos valores são dominantes, porém, voláteis em termos de história e vivência. Há de se louvar os esforços do Ilê na busca por um debate que coloque no centro as identidades construídas em Salvador a partir de sua história. Isto deve ser feito criando condições para a prática do pluriculturalismo e da plurietnicidade para que os efeitos de um debate antirracista surtam efeito alavancador e democrático a partir do respeito pela configuração social e cultural de uma cidade majoritariamente negra.

Este trabalho não tem a pretensão de receber qualquer atitude ou pensamento, mas se justifica no apelo ao debate e formas outras de ver os mundos. De certa forma, alerta para os engodos e falácias construídas por uma história de um lado só, apregoada na branquitude e no domínio de uma cultura sobre outra. Como ambição, tem o direito de defender a visibilidade do corpo negro e da cultura negra na educação a fim de criar novos momentos de reflexão sobre cultura, política e humanismo na cidade cuja maioria negra não é contemplada nas políticas de melhoria da qualidade de vida. Tem ainda, a tarefa de buscar a discussão dentro da aparelhagem educacional com vistas a fornecer elementos capazes de contrapor uma visão brancocêntrica dominante que não eleva valores de uma maioria e se impõe unilateralmente. E dizer, finalmente, que o corpo negro é protagonista de sua história, uma história de resistência e de produção de mecanismos politizadores. Estes mecanismos são fundamentais para a autoafirmação de uma população cuja cultura não sucumbe, mesmo fazendo parte de uma realidade adversa e perversa.

## **REFERÊNCIAS**

BÁRBARA, Rosamaria Susana, A dança das aiabás, dança, corpo e cotidiano das mulheres do candomblé. São Paulo, Tese se doutorado, USP, 2002.

LUZ, Marco Aurélio, cultura negra em tempos pós-modernos, Salvador, EDUFBA,2. Edição, 2002.

SOARES, Emanoel Luís Roque, As vinte e uma faces de Exu na filosofia afrodescendente: discursos e narrativas. Tese de Doutorado, Fortaleza, Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará, 2008

SODRÉ, Muniz, Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos, Petrópolis, RJ Ed. Vozes, 1996.

SODRÉ, Muniz, Samba, o dono do corpo, 2 ed. Rio de Janeiro, Editora Mauad, 1998.

## CAPÍTULO 4

# LOUCURA, MORTE, VINGANÇA E JUSTIÇA EM OS DE MACATUBA: VESTÍGIOS HAMLETIANOS NO CONTO “POR UMA QUARTINHA COM ÁGUA SERENADA”, DE TARCÍSIO GURGEL

Data de submissão: 15/01/2025

Data de aceite: 05/02/2025

**Edmundo Pereira dos Santos**

**Eldio Pinto da Silva**

**RESUMO:** O presente artigo tem por objetivo analisar o conto contemporâneo “Por uma Quartinha com Água Serenada” do livro *Os de Macatuba* (2003), de Tarcísio Gurgel, com vistas a identificar vestígios hamletianos como loucura, morte, vingança e justiça. Destaca-se que *Os de Macatuba* constitui uma série de contos ambientados na cidade fictícia de Macatuba, no interior do Rio Grande do Norte. A obra narra as histórias de diversos personagens que vivem sob o domínio da violência, da religiosidade e da cultura popular, estes que podem estar relacionados com os elementos hamletianos. Para a realização deste estudo, foi decidido a produção de uma pesquisa de caráter bibliográfico com foco exploratório-descritivo na qual estuda e evidencia os vestígios hamletianos presentes na obra de Tarcísio Gurgel como continuidade do passado literário shakespeareano. Como pressupostos teóricos, utilizamos os estudos de Aline Sengik e Flávia Ramos (2015) para

entender sobre o tema morte na literatura; o trabalho de Rodrigo Cintra (2011), que fala da dimensão trágica da justiça nas obras de Shakespeare; a tese de Pablo Corroche (2013), que discute a manifestação da loucura em *Hamlet* e os escritos de Emily Fabris (2018), que fala sobre o tema vingança sob a perspectiva hamletiana. Os resultados esperados são identificar e interpretar os vestígios hamletianos na obra de Gurgel; avaliar a originalidade e a relevância da sua proposta estética e ética; contribuir para o reconhecimento e a valorização da sua obra no âmbito da literatura brasileira e universal.

**PALAVRAS-CHAVE:** Os de Macatuba, Conto contemporâneo, Vestígios Hamletianos.

**MADNESS, DEATH, REVENGE AND JUSTICE IN OS DE MACATUBA: HAMLETIAN TRACES IN THE SHORT STORY “POR UMA QUARTINHA COM ÁGUA SERENADA”, BY TARCÍSIO GURGEL**

**ABSTRACT:** This article aims to analyze the contemporary short story “Por uma Quartinha com Água Serenada” from the book *Os de Macatuba* (2003), by Tarcísio

Gurgel, with a view to identifying Hamletian traces such as madness, death, revenge and justice. It is noteworthy that *Os de Macatuba* constitutes a series of short stories set in the fictional city of Macatuba, in the interior of Rio Grande do Norte. The work tells the stories of several characters who live under the rule of violence, religiosity and popular culture, which may be related to Hamletian elements. To carry out this study, it was decided to produce a bibliographical research with an exploratory-descriptive focus in which it studies and highlights the Hamletian traces present in the work of Tarcísio Gurgel as a continuity of Shakespeare's literary past. As theoretical assumptions, we used the studies of Aline Sengik and Flávia Ramos (2015) to understand the topic of death in literature; the work of Rodrigo Cintra (2011), which talks about the tragic dimension of justice in Shakespeare's works; the thesis by Pablo Corroche (2013), which discusses the manifestation of madness in Hamlet and the writings of Emily Fabris (2018), which talks about the theme of revenge from a Hamletian perspective. The expected results are to identify and interpret the Hamletian traces in Gurgel's work; evaluate the originality and relevance of your aesthetic and ethical proposal; contribute to the recognition and appreciation of his work within the scope of Brazilian and universal literature.

**KEYWORDS:** *Os de Macatuba*, Contemporary short story, Hamletian traces.

## 1 | INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe analisar elementos hamletianos<sup>1</sup> no conto contemporâneo “Por uma Quartinha com Água Serenada” presente na obra *Os de Macatuba* (1975, primeira edição), de Tarcísio Gurgel<sup>2</sup>. Destaca-se que a obra se trata de uma série de contos ambientados na cidade fictícia de Macatuba, no interior do Rio Grande do Norte. A obra narra as histórias de diversos personagens que vivem sob o domínio do coronelismo, da violência, da religiosidade e da cultura popular, elementos estes, que podem estar relacionados com os elementos hamletianos.

Entre esses personagens, destaca-se Lustosa, protagonista do conto “Por uma quartinha com água serenada”, um homem que vivia feliz com a sua amada, até um fatídico acontecimento que fez ele enlouquecer e buscar por justiça através da vingança, essa busca em fazer justiça com as próprias mãos, levou a trágica morte de Lustosa, o que nos leva a observar uma série de acontecimentos que também ocorrem com Hamlet.

Sabendo disso, temos alguns indícios que *Os de Macatuba* pode apresentar vestígios hamletianos no conto “Por uma Quartinha com Água Serenada” e em seus respectivos personagens, especialmente em Lustosa que se parece muito com Hamlet. Outro fator que fundamenta os vestígios hamletianos, é a opinião do crítico literário Gilberto Teles: “Como cenas “reais” da vida pacata de Macatuba, cidade que aceita o seu destino verbal de

1 De acordo com o Dicionário *Oxford Languages*, é algo relativo a *Hamlet*, personagem da obra de mesmo nome do poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616).

2 De acordo com o autor Macedo (2018), Tarcísio Gurgel é um escritor, professor e pesquisador brasileiro, nascido em Mossoró, no Rio Grande do Norte, em 1946. Ele é autor de diversas obras, entre elas, “*Informação da Literatura Potiguar*”, considerada a mais completa história da literatura do estado, e “*Os de Macatuba*”, seu primeiro livro, que recebeu o prêmio Othoniel Menezes da Academia Norte-Riograndense de Letras. Tarcísio Gurgel é considerado um escritor de duas cabeças, pois produziu literatura exclusivamente em Natal, mas inspirado no universo mítico de Mossoró, onde nasceu e participou de movimentos culturais.

maktub e se fecha sobre si como o silêncio de Hamlet na solidão do texto literário". (Teles, 2003, p. 21)

Gilberto Mendonça Teles fala do silêncio de Hamlet na solidão do texto literário, ao mencionar isso ele se refere à habilidade de Tarcísio Gurgel em *Os de Macatuba*, onde ele enuncia e logo em seguida "cala", isto é, enunciamentos que geram reações silenciosas, silêncio esse que ecoa mais do que palavras:

Os de Macatuba. O título já é bem um modelo semântico das narrativas que o compõem: enuncia e cala, ao mesmo tempo. Enuncia um espaço estético e humano na cidade imaginária de Macatuba; e cala as ações e reações daqueles. Os (homens, habitantes, personagens?) que integram a comunidade retórica da obra. (Teles, 2003, p. 17).

Esse "calar" das ações e reações é algo muito visto em *Hamlet*, visto que após as tragédias, poucos sobram para ecoar os acontecimentos. Apesar das semelhanças das obras, surgem desafios no que tange o conhecimento dessas semelhanças entre os leitores. *Os de Macatuba* apresenta vestígios hamletianos, tais como os temas loucura<sup>3</sup>, morte<sup>4</sup>, vingança<sup>5</sup> e justiça<sup>6</sup> em seus contos, mas poucos leitores têm noção disso.

A complexidade e a origem das obras causam indagações sobre a possibilidade de encontrar elementos que possam aproximar o conto "Por uma Quartinha com Água Serenada" de "*Os de Macatuba*", com temáticas expostas em *Hamlet*, por serem de roupagem e universos distintos. Apesar disso, *Os de Macatuba* pode apresentar alguns vestígios hamletianos, tais como a loucura, a morte, a justiça e a vingança.

Dessa forma, este trabalho se insere no campo dos estudos literários comparados. Nesse sentido, busca-se analisar o conto "Por uma Quartinha com Água Serenada", presente na obra *Os de Macatuba*, de Tarcísio Gurgel, publicada em 1975, e evidenciar os vestígios hamletianos, considerando os aspectos estruturais, temáticos e simbólicos que evidenciam a influência do drama elisabetano<sup>7</sup> *Hamlet* na literatura potiguar.

O tema escolhido é importante e interessante por diversos motivos. Em primeiro lugar, porque permite explorar a riqueza e a diversidade da produção literária brasileira. Em segundo lugar, porque possibilita estabelecer um diálogo entre duas obras de gêneros distintos (conto e peça), mas que apresentam elementos comuns, tais como a temática da vingança, da loucura, da morte e da justiça. Em terceiro lugar, porque contribui para o reconhecimento e a valorização da obra de Tarcísio Gurgel, escritor potiguar que se

3 De acordo com o Dicionário *Oxford Languages* se trata de, distúrbio, alteração mental caracterizada pelo afastamento mais ou menos prolongado do indivíduo de seus métodos habituais de pensar, sentir e agir. Sentimento ou sensação que foge ao controle da razão.

4 De acordo com o Dicionário *Oxford Languages* se trata da interrupção definitiva da vida de um organismo. Fim da vida humana.

5 De acordo com o Dicionário *Oxford Languages* se trata de ato lesivo, praticado em nome próprio ou alheio, por alguém que foi real ou presumidamente ofendido ou lesado, em represália contra aquele que é ou seria o causador desse dano; desforra, vindita.

6 De acordo com o Dicionário *Oxford Languages* se trata de qualidade do que está em conformidade com o que é direito; maneira de perceber, avaliar o que é direito, justo.

7 De acordo com o Dicionário *Oxford Languages*, é algo próprio de ou relativo à rainha Elizabeth I (Isabel) da Inglaterra 1533-1603, ou à época do seu reinado; elisabetano, isabelino.

destaca pela sua originalidade e criatividade na construção de uma linguagem própria, marcada pela oralidade, pelo humor e pela ironia.

A lacuna que o estudo pretende preencher é a escassez de pesquisas acadêmicas que abordam a obra de Tarcísio Gurgel, especialmente a sua relação com *Hamlet*, de William Shakespeare, o maior dramaturgo da história da literatura. Apesar de existirem alguns estudos que mencionam a influência de Shakespeare na literatura brasileira, poucos se dedicam a analisar especificamente a obra *Os de Macatuba*, que é considerada uma das mais importantes e representativas da literatura potiguar. Levando isso em consideração, este trabalho tem como objetivo geral analisar elementos hamletianos no conto “Por uma Quartinha com Água Serenada”, presente em *Os de Macatuba*, de Tarcísio Gurgel, com vistas a identificar vestígios como a loucura, a morte, a vingança e a justiça.

Ao que tange os objetivos específicos, busca-se: (a) Identificar as características hamletianas no conto contemporâneo “Por uma Quartinha com Água Serenada”, presente em *Os de Macatuba*, de Tarcísio Gurgel; (b) Estabelecer as semelhanças e as diferenças em temas como loucura, da morte, da justiça e da vingança no conto “Por uma Quartinha com Água Serenada” de *Os de Macatuba*, de Tarcísio Gurgel, com os da obra *Hamlet*, de William Shakespeare; (c) Interpretar os símbolos e as metáforas utilizados no conto “Por uma Quartinha com Água Serenada” de *Os de Macatuba*, de Tarcísio Gurgel, que evidenciam a influência da peça *Hamlet*, de William Shakespeare, na narrativa potiguar<sup>8</sup>.

Como fundamentação teórica, temos Aline Sengik e Flávia Ramos (2015); Rodrigo Cintra (2011); Pablo Corroche (2013) e Emily Fabris (2018), que são essenciais para a compreensão e análise de temas hamletianos. Aline Sengik e Flávia Ramos (2015) é um referencial para entender sobre into tema “morte” na literatura; Rodrigo Cintra (2011) fala da dimensão trágica da justiça nas obras de Shakespeare; Pablo Corroche (2013) discute a manifestação da loucura em *Hamlet*; Emily Fabris (2018) fala sobre o tema “vingança” sob a perspectiva hamletiana.

Em concordância com Severino (2014), a pesquisa será realizada a partir de uma metodologia de caráter bibliográfico, com foco exploratório-descritivo na qual analisa o conto “Por uma Quartinha com Água Serenada”, da obra *Os de Macatuba*, de Tarcísio Gurgel, e evidencia os vestígios hamletianos presentes no mesmo, tais como a loucura, a morte, a vingança e a justiça. Vale salientar que esses vestígios são originários da obra *Hamlet*, de William Shakespeare, fato que marca a importância da mesma nesse estudo. A metodologia exploratória propõe evidenciar os vestígios hamletianos, de modo a propiciar maior compreensão sobre os mesmos, tornando-os mais evidentes. Além disso, a metodologia desta pesquisa consiste na revisão de literatura, na coleta e na análise de dados textuais. Tendo em vista isso, levando em consideração as fontes primárias e

---

8 De acordo com o Dicionário *Oxford Languages*, Potiguar é o nome dado a pessoa que nasce no Rio Grande do Norte, a palavra vem da língua indígena Tupi, uma das tribos originárias do estado, e seu significado é aquele que come camarão, pois é o principal crustáceo da região. m.q. RIO-GRANDENSE-DO-NORTE.

secundárias, a pesquisa foi feita através da leitura das fontes e análise de trechos delas. A abordagem teórica será baseada nos conceitos e nas categorias da teoria literária comparada, da estética da recepção.

Ressalta-se que todos o conto “Por uma Quartinha com Água Serenada” de *Os de Macatuba* (2003), possui um narrador externo a história, que é heterodiegético (3º pessoa), onisciente e onipresente, e ele faz uso de discurso indireto livre. Os acontecimentos ocorrem predominantemente em espaço físico na cidade fictícia de Macatuba no interior Potiguar. O conto possui o tempo e enredo cronológicos (linear), com algumas pequenas quebras na linearidade em fluxos de consciência. A linguagem utilizada é própria e original, Tarcísio se destaca pela economia verbal e o domínio do coloquial literário, com traços regionalistas, que são característicos nas narrativas do Rio Grande do Norte.

Enfim, o trabalho está organizado em quatro capítulos, sendo este o capítulo introdutório, onde em seguida abordaremos a biografia do autor de *Os de Macatuba*, Tarcísio Gurgel, para fins de contextualização. No capítulo de Fundamentação Teórica, dissertaremos de teorias relacionadas à análise literária dos vestígios hamletianos em *Os de Macatuba*. No capítulo alusivo aos Resultados e Discussão, teremos a análise literária dos vestígios hamletianos presente no conto “Por uma Quartinha com Água Serenada” de *Os de Macatuba*, de Tarcísio Gurgel. Por fim, nas Considerações Finais, pontuamos os aspectos mais importantes entre os resultados da análise dos vestígios na obra *Os de Macatuba*.

## 1.1 Tarcísio Gurgel, uma biografia ética

Tendo como base a biografia de Tarcísio Gurgel presente em *Os de Macatuba* (2003), Tarcísio Gurgel é um escritor, professor e pesquisador brasileiro, cuja contribuição para a literatura e cultura do Rio Grande do Norte é de suma importância. Nascido em Mossoró, Gurgel tem uma carreira literária diversificada, abrangendo desde contos e romances até trabalhos teatrais e poesia, embora tenha se afastado desta última forma de expressão há algum tempo.

Tarcísio, mudou-se para o Rio de Janeiro, em 1963, onde trabalhou como revisor no Jornal do Brasil. Transferiu-se para Natal e passou a trabalhar junto aos meios literários da cidade. Fez pós-graduação na PUC/RJ, defendendo tese sobre a poesia de Murilo Mendes. Tarcísio Gurgel foi professor da UFRN, onde lecionava nos cursos de Letras e cargos administrativos de relevo, como Comunicação Social, tendo ocupado pró-reitor estudantil e diretor cultural da Fundação José Augusto. Na UFRN, além de ter exercido docência por mais de 30 anos, trabalhou em três programas da TV Universitária (TVU), sendo eles: *Memória Viva*, idealizado como uma “conversa de calçada”, conta com mais de 400 edições. Outro foi *Leitura Dinâmica*, com entrevistas e comentários sobre livros variados; e, por fim, *Viajando o sertão*, que tinha a presença de cantadores do Rio Grande do Norte.

De acordo com Pedro Fernandes (2008), a obra de Gurgel mais significativa para os estudos literários do estado é frequentemente comparada à abordagem de Antonio Cândido na reconstrução de uma história do sistema literário. Entre seus trabalhos notáveis destaca-se duas obras que são referências no campo das letras: *Informação da literatura potiguar*, que reflete criticamente a história e o desenvolvimento da literatura norte-riograndense; e *Belle Époque na esquina*, que analisa a repercussão e os desdobramentos do período cultural no espaço natalense até a chegada do regime republicano.

Como professor aposentado da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Gurgel também deixou sua marca no âmbito acadêmico, inspirando e formando novas gerações de estudantes e escritores. Seu envolvimento com o Teatro de Estudantes Amadores (Team) e sua peça *Chuva de bala no país de Mossoró* são testemunhos de seu compromisso com as artes cênicas e com a cultura local. Outras obras de destaque em sua bibliografia se incluem *O Eterno Paraíso* (1978), *Pai, filhos, espírito da coisa* (1988) e *Conto por conto* (1998), cada uma contribuindo de maneira única para o enriquecimento do patrimônio cultural e literário potiguar.

De acordo com Gurgel (2003), em 1966, Tarcísio Gurgel participou da primeira antologia dos contistas do Rio Grande do Norte, organizada por Nei Leandro de Castro, contista conhecido por sua originalidade. Tarcísio Gurgel possui a capacidade de transformar os pequenos episódios do cotidiano nordestino em um texto ágil e bem equilibrado, situado entre o picaresco, o grotesco e o dramático. Seu primeiro livro, *Os de Macatuba*, recebeu o Prêmio Câmara Cascudo, em 1973, e é considerado um marco na ficção produzida no Rio Grande do Norte.

Em *Escritores Potiguares: atos éticos em enunciados sobre a criação literária*, Helton Macedo (2018) examina a postura ética e os posicionamentos axiológicos de Gurgel, revelando um autor comprometido com a responsabilidade social e cultural. Gurgel é apresentado como um sujeito sócio-histórico que conforma seu fazer literário a partir de uma relação concreta com o mundo da vida, um conceito central na obra de Macedo.

O trabalho de Macedo (2018) destaca a importância de Gurgel no projeto de extensão *Voz e criação: escritores potiguares e seus processos criativos*, onde sua voz literária é entendida como um ato ético que reflete uma consciência viva e responsável. Gurgel, juntamente com outros autores como Diva Cunha e César Ferrario, é considerado um centro de valores, cujos enunciados literários são expressões de uma visão estética e um posicionamento frente à vida.

A biografia de Tarcísio Gurgel, portanto, não é apenas um registro de suas obras, mas também um testemunho de sua postura ética como escritor. Seus textos são vistos como atos éticos que contribuem para a construção de uma literatura engajada e responsável, que dialoga com os desafios e valores de sua comunidade.

## 2 | FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Como dito anteriormente, a pesquisa se beneficia da contribuição de diversos autores essenciais como Aline Sengik, Flávia Ramos, Rodrigo Cintra, Pablo Corroche e Emily Fabris. Eles oferecem percepções cruciais para entender temas relacionados a *Hamlet*. Aline Sengik e Flávia Ramos exploram a morte na literatura, Rodrigo Cintra aborda a dimensão trágica da justiça em Shakespeare, Pablo Corroche discute a loucura em *Hamlet*, Emily Fabris analisa a vingança na perspectiva hamletiana.

Em vista disso, esses autores fundamentam o trabalho ao proporcionar uma base sólida para a análise literária, destacando aspectos da tragédia<sup>9</sup> de Hamlet, explorando as dimensões do discurso literário e abordando os elementos necessários. Com base nesses pilares, a pesquisa pode desvendar os vestígios hamletianos no conto “Por uma Quartinha com Água Serenada”, de Tarcísio Gurgel, presente em *Os de Macatuba*.

### 2.1 O surgimento da loucura

A loucura é um tema central na tragédia *Hamlet*, *Príncipe da Dinamarca*, ou apenas *Hamlet*, escrita por William Shakespeare. Nessa obra, a figura enigmática de Hamlet é profundamente afetada pela insanidade e sua luta interna entre razão e loucura é retratada de forma intensa e dramática. O trabalho de Pablo Corroche (2013), intitulado *Uma análise sobre a manifestação da loucura na obra Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, investiga essa relação entre insanidade e razão. Como podemos ver nas palavras de Pablo Corroche (2013, p. 42):

A loucura em *Hamlet* é uma metáfora poderosa para a desordem e a instabilidade que permeiam a sociedade dinamarquesa. Ela se manifesta não apenas na mente de Hamlet, mas também nos outros personagens, revelando a fragilidade da razão humana e a complexidade das emoções. A peça sugere que a loucura não é apenas individual, mas também coletiva, afetando a todos.

Sabendo disso, Corroche explora como os principais personagens da peça lidam com a loucura e como a razão tenta interditá-la. Segundo Corroche, em *Hamlet*, a loucura se manifesta de várias maneiras: O próprio príncipe Hamlet finge estar louco para investigar o assassinato de seu pai. Sua suposta insanidade é uma estratégia para obter informações e vingar-se do tio, que usurpou o trono; Ofélia, a amada de Hamlet, sofre um colapso mental após a morte de seu pai e a rejeição de Hamlet. Suas canções e comportamento errático são símbolos de sua loucura.

Ainda tendo base em Corroche (2013), Polônio, o pai de Ofélia também é afetado pela insanidade. Ele é excessivamente controlador e obcecado em descobrir a causa

---

9 De acordo com o Dicionário *Oxford Languages*, é um texto, caracterizado pela seriedade e dignidade, que provoca paixão e medo, para que o público possa experimentar a catarse. A tragédia ocorre quando é causada por uma força maior (natureza, deuses, destino, etc).

da loucura de Hamlet; O rei Cláudio, tio de Hamlet, também é atormentado pela culpa após assassinar o irmão e casar-se com a rainha. Sua consciência o leva à paranoia e à sensação de que a loucura está se espalhando. Dito isso, fica claro como a loucura faz parte de *Hamlet*.

Em *Os de Macatuba* a loucura também se faz presente e de forma muito similar a *Hamlet*. Como por exemplo, no conto “Por uma Quartinha com Água Serenada” que o personagem Lustosa demonstra uma obsessão que beira a loucura por redenção, assim como o sentimento que a Ofélia de *Hamlet* demonstra pelo protagonista.

Tendo ciência disso, tanto *Hamlet* quanto o conto “Por uma Quartinha com Água Serenada” de *Os de Macatuba* abordam questões profundas sobre a natureza da insanidade, a dualidade entre razão e emoção, e como a sociedade lida com aqueles que são considerados loucos. A loucura em ambas as obras é complexa, Shakespeare e Tarcísio Gurgel utilizam-na como um veículo para explorar a complexidade da condição humana.

## 2.2 A morte na literatura

A morte é um tema recorrente na literatura e desempenha um papel significativo em *Os de Macatuba*, de Tarcísio Gurgel, e na tragédia *Hamlet*, de William Shakespeare. Na peça, o protagonista, príncipe Hamlet, lida com a morte de seu pai, o rei, e busca vingança contra seu tio Cláudio, que o assassinou para usurpar o trono. A morte permeia a trama, afetando os personagens de maneira profunda e complexa.

A literatura, como apontado por Aline Sengik e Flávia Ramos (2014), desempenha um papel importante na construção de conhecimento e na atribuição de significado a partir das vivências do leitor. A escolha adequada de livros literários pode ajudar os leitores a lidar com situações difíceis, incluindo a morte. Portanto, a discussão sobre a morte por meio da literatura oferece uma oportunidade valiosa para explorar emoções, compreender a finitude e promover a empatia.

Dito isso, *Hamlet* também trabalha o tema morte pela ausência e a perda. A morte do rei afeta profundamente os personagens, especialmente Hamlet, que luta com questões existenciais e a inevitabilidade da morte. Ele contempla o sentido da vida, a moralidade e a corrupção do mundo. Suas famosas palavras “Ser ou não ser, eis a questão” (Shakespeare, 2014, p. 136) refletem essa angústia interior. A conversa entre o príncipe Hamlet e o fantasma de seu pai é um momento crucial. O fantasma pede a Hamlet que vingue sua morte, mas também adverte contra prejudicar a rainha Gertrudes. Essa conversa revela a complexidade das emoções de Hamlet e sua luta entre acatar ou não o que seu pai disse, afinal, se ele ouvir o pai, o rei Hamlet está mais “vivo” do que nunca.

No conto “Por uma Quartinha com Água Serenada”, de Tarcísio Gurgel, a morte está presente, assim como em *Hamlet*. Nele, um homem é morto após beber uma água envenenada que foi lhe mandada pelo sua esposa, essa morte é fruto da vingança da

esposa que foi violentada pelo marido. A morte, simbolicamente, permeia a trama, pois o homem se encontra preso, e ele não sabe se realmente vale a pena continuar vivendo, ou morrer por desgosto, essa escolha é uma metáfora para as decisões que enfrentamos ao longo da vida, muitas vezes envolvendo questões de vida e morte.

Assim como em *Hamlet*, onde a morte é central para a trama, em “Por uma Quartinha com Água Serenada”, Tarcísio Gurgel utiliza o tema como um elemento que transcende o meramente clínico. A morte é uma expressão da questão social, das escolhas e dos dilemas enfrentados pelos personagens. Portanto, tanto *Hamlet* quanto o conto “Por uma Quartinha com Água Serenada” de *Os de Macatuba* exploram a morte como um tema multifacetado, abordando questões emocionais, éticas e existenciais. Ambos nos convidam a refletir sobre nossa própria mortalidade e o significado da vida. Assim, indo de acordo com Aline Sengik e Flávia Ramos (2014), que apontam que livros literários podem ajudar os seus leitores a refletir e lidarem com temas delicados como a morte.

### 2.3 A vingança de *Hamlet*

Emily Fabris (2018), em seu trabalho de conclusão de curso, realizou uma análise comparativa da vingança em *Hamlet* e na obra “Assassinato no Expresso do Oriente”, de Agatha Christie. Apesar de o trabalho abordar outra obra além de *Hamlet*, muito se pode aproveitar para ter percepções sobre o tema “vingança” na obra Shakespeariana.

Em *Hamlet*, a vingança também é um tema central. O protagonista, príncipe Hamlet, busca vingar a morte de seu pai, o rei Hamlet. De acordo com Fabris (2018), no entanto, diferentemente de outros personagens vingativos na peça, como Fortinbras e Laertes, Hamlet hesita e adia suas ações. Ele questiona a moralidade da vingança e a eficácia de seus planos. Essa indecisão e introspecção tornam sua busca por vingança complexa e intrigante.

A obra de Shakespeare também explora a vingança como um ciclo de violência. A busca de Hamlet por justiça leva a mais mortes e tragédias, revelando as consequências devastadoras da vingança desenfreada. Sabendo disso, podemos ver que a vingança tem resultados devastadores, ela ocorre em razão de busca por justiça, justiça essa que é questionada pelo próprio Hamlet toda vez que ele hesita, esta hesitação seria um presságio da tragédia.

Em *Os de Macatuba*, de Tarcísio Gurgel, este tipo de vingança como meio de fazer justiça também ocorre em alguns contos. Temos como exemplo o conto ‘Por uma Quartinha com Água Serenada’, onde um marido quer se vingar de sua esposa que ele é apaixonado por ela ter lhe traído, essa vingança causa a morte de Lustosa. Dito isso, a vingança em *Os de Macatuba* tem consequências devastadoras, a busca por fazer justiça através da vingança causa tragédias irreparáveis, assim como em *Hamlet*.

O trabalho de Emily Fabris (2018) conecta a vingança a uma inevitável tragédia,

onde a busca por vingança causa mais mortes e tragédias, como podemos ver nos acontecimentos de *Hamlet* e em *Os de Macatuba*. Destarte, *Hamlet* e *Os de Macatuba* oferecem uma visão multifacetada da vingança, abordando questões morais, psicológicas e sociais.

## 2.4 A justiça em *Hamlet*

Rodrigo Cintra (2011), em sua tese de doutorado intitulada “Uma Dimensão Trágica do Poder e da Justiça – Shakespeare e Maquiavel,” explora a relação entre poder e justiça nas obras de dois autores fundamentais: Maquiavel e Shakespeare. Embora o foco principal seja a dimensão trágica do poder, podemos extrair percepções relevantes para compreender a justiça em *Hamlet*. Tal como em Shakespeare, a justiça não é expressa teoricamente por meio de ensaios ou tratados, mas sim artisticamente, especialmente nas tragédias. *Hamlet*, uma das obras mais icônicas do autor, também aborda essa temática. Rodrigo Cintra (2011) argumenta que a justiça em *Hamlet* não é apenas uma questão de aplicação de leis e regras, mas também envolve dilemas morais, conflitos internos e consequências imprevisíveis.

Em concordância com Rodrigo Cintra (2011), na tragédia *Hamlet*, a busca por justiça é central. O protagonista, Hamlet, enfrenta o dilema de vingar a morte de seu pai, assassinado pelo rei Cláudio. No entanto, ele hesita, questionando a validade da vingança e a moralidade de matar o tio. Essa ambiguidade moral é agravada pela loucura aparente de Hamlet e pela tensão em torno de Ofélia. Além disso, a tensão entre Hamlet e Cláudio em torno de Ofélia também contribui para o conflito na peça. A loucura aparente de Hamlet leva Ofélia ao suicídio, um evento trágico que afeta profundamente a situação na Dinamarca. Nas palavras de Rodrigo Cintra (2011, p. 9):

A justiça em Shakespeare não é apenas uma questão de aplicação de leis e regras, mas também envolve dilemas morais, conflitos internos e consequências imprevisíveis. Nas tragédias, como 'Hamlet,' a busca por justiça transcende as convenções jurídicas e mergulha nas profundezas da condição humana.

Essa reflexão destaca que a dimensão trágica da justiça em *Hamlet* vai além do simples cumprimento de normas legais. Ela se manifesta nos dilemas éticos enfrentados pelos personagens, nas escolhas impossíveis e nas consequências devastadoras. A obra nos lembra de que a justiça é um labirinto de emoções e dilemas que ecoam através dos séculos.

Destarte, a busca por justiça, a incerteza sobre a autoria do homicídio do pai de Hamlet e as complexidades morais sobre justiça e não justiça, certo e errado, são elementos centrais na tragédia. A peça nos convida a refletir sobre a natureza da justiça e suas complexidades. Não se trata apenas de punição, mas também de dilemas éticos,

lealdade, traição e a inevitabilidade da morte. A tragédia shakespeariana transcende as convenções de justiça jurídica e mergulha nas profundezas da condição humana.

Sabendo disso, o modelo de justiça em *Hamlet* é similar a justiça encontrada no conto “Por uma Quartinha com Água Serenada” de *Os de Macatuba*, de Tarcísio Gurgel, visto que se trata de uma justiça mais atrelada à condição humana, uma justiça mais popular que se distancia da justiça jurídica e suas leis. Além disso, digna de uma tragédia shakespeariana, essa busca por justiça leva à morte da mãe de Netuno, tal como leva a morte de Hamlet.

### 3 I ANÁLISE DOS VESTÍGIOS

Antes de começar a análise de fato, vale a pena salientar que de acordo com Dailor Varela (2003) que escreveu as orelhas da primeira edição do livro *Os de Macatuba*, Tarcísio evita o excesso de palavras e cria imagens secas, características típicas de um poema de João Cabral de Melo Neto ou um conto de Graciliano Ramos. Dailor considera *Os de Macatuba*: “[...] o marco zero da nova linguagem literária no Rio Grande do Norte. É preciso fuçar o chão do real. E do irreal. Tarcísio Gurgel fuça a linguagem, dissecando-a. Ele luta com (e contra) a palavra.” (Varela, 2003, p. 129). Fato que engrandece a obra.

Além disso, ainda de acordo com Varela (2003), os personagens de *Os de Macatuba* provocam um delírio semântico que, apesar de ser carregado de uma terminologia regionalista, é universal. Inteligível em qualquer lugar do Brasil. Como ponto de partida para a análise, é interessante notar que o termo “vestígios hamletianos” se refere a elementos ou temas que remetem à tragédia de *Hamlet*, de William Shakespeare. Esses vestígios podem incluir questões centrais como Loucura, Morte, Vingança e Justiça, além de questões menores que se relacionam com as questões centrais, como dilemas morais, traição e conflitos familiares.

#### 3.1 Vestígios hamletianos em “Por uma Quartinha com Água Serenada”

O conto contemporâneo “Por uma Quartinha com Água Serenada” narra a história de Lustosa, um homem casado que vivia normalmente com sua esposa Efigênia, até o dia que Lustosa descobre que foi traído pela sua esposa e então, pela loucura ele busca justiça pela sua honra e através da vingança mata Protásio, o amante da esposa. Na cadeia, Lustosa escreve cartas para seus amigos e conhecidos da cidade de Macatuba, em praticamente todas as cartas, Lustosa demonstra uma obsessão por uma quartinha<sup>10</sup> de beber água, ele inclusive, manda cartas para a sua esposa dizendo querer divisão de bens, ele não faz questão de que a esposa fique com tudo, exceto a quartinha de que ele não abre mão.

10 De acordo com o Dicionário Oxford Languages, se trata de recipiente pequeno de barro para água potável; moringa, quarta ou quartilha.

Até que em um dia na cadeia, Lustosa recebe a tal quartinha com água serenada que tanto queria junto a um bilhete; mas ao beber a “água serenada”, Lustosa subitamente morre. O conto é narrado através das cartas de Lustosa e de outros escritos, vale ressaltar que este conto tem uma leve conexão com o conto “Um Mensageiro”, visto que se passa na mesma cidade de Macatuba e alguns personagens de “Um Mensageiro” são citados, como Everaldo que é famoso na cidade por ser carteiro e pela habilidade de escrita literária, e Mafisa que é oficialmente dada como morta após os acontecimentos do conto precedente.

O conto se inicia com Lustosa já preso e a primeira coisa que nos é apresentada, é um fragmento de sua primeira carta para sua Esposa Efigênia:

[...] só lhe peço uma coisa, Efigênia. Aquela quartinha, da florzinha, que gela água muito mais do que a geladeira que lhe dei só pra satisfazer o seu capricho, aquela quartinha, deixe ela pra mim. Eu já soube por boca de compadre Elpídio que você está projetando ir embora. Pois bem: leve, se quiser, as cabeças de galinha, os pés de onze horas que plantei. Pode levar o cachorro que ele vai ser bom companheiro pra você. Até a garrafa térmica. Você indo, você morreu. Não deixe nem a geladeira. Se for preciso, eu pago o carro. Agora a quartinha não. Deixe a quartinha. (Gurgel, 2003, p. 113-114)

A primeira coisa que Lustosa fala é da quartinha, o que já levanta suspeitas de loucura por ele ter uma obsessão tão grande por esse item tão simples, e inclusive, diz para Efigênia levar coisas mais valiosas como a geladeira e faz questão de pagar por isso, mas não abre mão da quartinha. A obsessão de Lustosa pela quartinha pode ser comparada à obsessão de Hamlet por vingança, visto que ele abre mão de tudo para se vingar, até de seu laço com Ofélia, Hamlet também não quer que Cláudio tome posse do que ele considera dele, como o reino da Dinamarca e sua mãe, Gertrudes, assim como Lustosa que não quer deixar a quartinha para Efigênia de maneira alguma.

Porém, podemos ver a quartinha como um símbolo de algo que Lustosa busca, visto que ele pede a Efigênia para deixar a quartinha da florzinha para ele. A quartinha “que gela água mais do que a geladeira” (Gurgel, 2003, p. 113), pode simbolizar a busca por equilíbrio, purificação e conexão com o divino. Essa referência à quartinha pode ser interpretada como um vestígio hamletiano, representando a busca por justiça e a preservação da honra.

A próxima carta de Lustosa é para seu advogado, Dr. Demostene, Lustosa é sincero e confessa tudo o que fez para ele:

Sou homem da lei conforme o senhor sabe, só tendo merecido corretivo por crime de defender o que é meu de honra e de direito. Confio na sustância do seu verbo defendendo a minha libertação e quero aproveitar para lhe dizer que, agora, trata-se da quartinha. Olhe doutor. A surra que dei em Efigênia, é coisa que passa. E eu sei de gente que já fez muito mais, por menos. E por que é que eu fiz o serviço no enxerido do Protásio? O senhor bem sabe. (Gurgel, 2003, p. 114-115),

De início, Lustosa parece ter um conflito de honra e direito, pois ele menciona que mereceu um “corretivo” (Gurgel, 2003, p. 114), por defender o que é seu de honra e direito.

Esse conflito entre a honra pessoal e a busca pela justiça é um tema recorrente em Hamlet, onde o príncipe enfrenta dilemas semelhantes, como no Ato IV, Cena IV, quando Hamlet hesita em matar Cláudio enquanto ele está confessando seus pecados.

Além disso, Lustosa menciona que agora “trata-se da quartinha” (Gurgel, 2003, p. 114). A quartinha pode ser interpretada como um símbolo de algo mais profundo, assim como os objetos e símbolos que permeiam a trama de Hamlet como o crânio de Yorick (símbolo de vida ou morte) ou o fantasma do pai (símbolo de mensageiro). A quartinha com água serenada, como já mencionado, pode muito bem ser símbolo de purificação dos pecados de Lustosa, a restauração de sua honra e uma redenção a sua pessoa. Por isso Lustosa é tão obcecado por ela, ele busca por sua redenção e justiça pelo o que acredita ser certo. Dito isso, Lustosa cometeu crimes e até os admite para o seu advogado sem demonstrar nenhum arrependimento, vemos isso quando ele diz: “A surra que dei em Efigênia, é coisa que passa. E eu sei de gente que já fez muito mais, por menos. E por que é que eu fiz o serviço no enxerido do Protásio? O senhor bem sabe.” (Gurgel, 2003, p. 114-115). Dessarte, através da loucura, Lustosa buscou vingança e justiça, ele acredita que tudo o que fez está certo, até mesmo bater em Efigênia e matar Protásio para defender sua honra e lar. Essa busca por justiça e ação movida pela emoção são paralelos aos conflitos internos de Hamlet e sua busca por vingar a morte de seu pai.

Em seguida, somos apresentados à mais uma carta de Lustosa, essa foi para o vigário da paróquia de Macatuba:

[...] comuniquei a Dr. Demóstenes que é meu advogado, conforme sabe Vossa Reverência. Portanto, termino pedindo sua bênção (o senhor não vai negar por causa de – perdoe a má palavra um par de culhões e meia dúzia de porretadas, não é?) e lembrando que a minha quartinha lhe valerá uma esmola grande pra continuação da capela. (Gurgel, 2003, p. 116)

Na carta para o vigário da paróquia, Lustosa continua sendo sincero e acha que está certo, ele pede para que o vigário consiga a quartinha de volta para ele. Como já sabemos, a quartinha é como um símbolo, semelhante aos objetos e símbolos que permeiam a trama de Hamlet, ela representa a busca por justiça, a honra de Lustosa e sua redenção. Então quando Lustosa apela pela quartinha, o que ele quer mesmo é que o vigário consiga recuperar a sua honra, talvez, dando um sermão religioso em Efigênia pelo seu pecado de adultério e que ela perdoe Lustosa pelo seu crime, visto que ele “só” quis defender a sua honra. A menção à quartinha é uma estratégia para reforçar sua posição e apelar à compreensão do vigário.

Quando Lustosa menciona “o senhor não vai negar por causa de – perdoe a má palavra um par de culhões e meia dúzia de porretadas, não é?” (Gurgel, 2003, p. 116), ele está se referindo a sua justiça através da vingança e fala como se não fosse nada demais, visto que ele acredita estar certo e acha que o vigário vai compactuar com esse pensamento por ele está defendendo o seu casamento. Assim como Hamlet acredita que

está fazendo justiça em se vingar matando Cláudio “A vingança será justiça quando o vingador for um príncipe.” (Shakespeare, 2014, p. 165). Ambos personagens possuem motivações parecidas, visto que são movidos pelos mesmos sentimentos, a única diferença é o contexto das situações que são diferentes.

No final da carta, Lustosa termina com um toque de humor, mencionando palavras fortes e a promessa de uma esmola para a continuação da capela. Essa abordagem persuasiva e direta é semelhante à retórica usada por Hamlet em suas interações. Dito isso, Lustosa utiliza estratégias persuasivas em sua carta, assim como Hamlet faz ao encenar a peça dentro da peça para revelar a culpa do rei Cláudio para todos. Ele planeja a encenação da morte do rei: “Eu vou observar o rei. Se ele mostrar qualquer culpa, eu vou pegá-lo com a isca.” (Shakespeare, 2014, p. 143). Nessa passagem, Hamlet explica seu plano para confirmar a culpa de Cláudio durante a apresentação teatral.

Visto isso, então podemos ver as cartas de Lustosa como uma alusão a peça que Hamlet encena, visto que Lustosa busca convencer as pessoas de que a culpa pelo crime é de Efigênia e Protásio, assim como Hamlet faz em querer desmascarar Cláudio em público. Tanto as cartas de Lustosa, quanto a encenação da peça de Hamlet, são exposições do ponto de vista deles, onde eles buscam convencer as pessoas e justificarem os seus atos de perseguição por justiça e vingança.

Uma das cartas é endereçada ao alcaide municipal, Lustosa fala com o juiz da cidade e diretamente coloca a culpa do crime em Efigênia e Protásio, ele tenta persuadir o juiz para que ele tenha empatia com sua situação, inclusive, insulta Efigênia e faz pouco caso de Protásio:

Mas, conforme já deve ter sabido a eminente autoridade, houve um destempero na vida deste humilde eleitor e correligionário. Efigênia - minha mulher e sua afilhada – perdeu a linha (a vergonha) e eu flagrei a dita enrolada com Protásio que, como é do vosso nobre conhecimento, comercia com bananas. (Gurgel, 2003, p. 116)

Em sua carta para o juiz, vemos a loucura de Lustosa e sua obsessão em querer estar certo a qualquer custo. Apesar disso, assim como Hamlet, Lustosa usa a loucura de forma hábil, ele sabe que Efigênia é afilhada do juiz, então ele apela para o pessoal e diz que ela “perdeu a linha (a vergonha)” (Gurgel, 2003, p. 116), como forma persuasiva de que a culpa foi dela. Além disso, ele faz pouco caso do trabalho de Protásio, que era comerciante de bananas, querendo justificar o seu crime, pois Efigênia o trocou por alguém em uma situação financeira menor do que a dele, mais uma vez colocando a culpa na mulher.

Algo semelhante pode ser visto em *Hamlet*, visto que o príncipe também condenou e quis culpar a figura feminina em algumas situações. Há uma fala famosa em que Hamlet expressa sua decepção com a mãe, a rainha Gertrudes. Ele a acusa de fraqueza por não ter esperado o luto do pai e já se relacionar com Cláudio, dizendo: “Fragilidade, teu nome

é mulher!" (Shakespeare, 2014, p. 28). Além disso, no Ato III, Cena I, Hamlet também condena Ofélia, acreditando que ela é tão traiçoeira quanto a mãe, o que contribui para o colapso mental de Ofélia e seu eventual suicídio. Dito isso, ambos protagonistas se sentem traídos por figuras femininas.

A próxima epístola de Lustosa é para o poeta e carteiro (mensageiro) da cidade, Everaldo. Na presente epístola, Lustosa fala de negócios com Everaldo, nessa conversa já é possível ver Lustosa planejando reconstruir a sua vida, tendo um certo otimismo que tudo dará certo:

Sou hoje um homem de posses. sendo assim, gostaria de ter uma conversa com o trovador para, de viva voz, fazer-lhe a proposta de escrever uns versos sobre o acontecido (que provocou lágrimas e também sangue) no recesso de meu lar. isto, para o meu próprio regalo e sem direito a domínio público. (Gurgel, 2003, p. 118)

Lustosa se apresenta como um “homem de posses” (Gurgel, 2003, p. 118). Essa afirmação pode estar relacionada à sua honra e posição social, semelhante aos conflitos de honra enfrentados por Hamlet que é príncipe. A busca por uma conversa com o Trovador para escrever versos sobre o acontecido no recesso de seu lar também reflete a busca por justiça e a preservação de sua honra. Além disso, Lustosa deseja falar com o Trovador pessoalmente, essa busca por comunicação direta é semelhante à relação entre o rei Hamlet (o mensageiro) e o príncipe Hamlet (receptor).

Percebe-se que, Lustosa é astuto, pois ele busca limpar a sua honra e capitalizar de uma vez só através das trovas. Assim, tirando proveito até mesmo de uma situação adversa, essa astúcia é muito similar à de Hamlet, que muitas vezes tira proveito do fato de se fingir de louco para ninguém desconfiar de seus planos, como no Ato III, Cena II durante a peça. Hamlet também busca limpar sua honra e lucrar ao mesmo tempo matando Cláudio, pois matando o tio, ele iria vingar seu pai e se tornar rei ao mesmo tempo: “Vou ver o rei. Se ele mostrar qualquer culpa.” (Shakespeare, 2014, p. 145)

Destarte, Lustosa é muito parecido com Hamlet, ambos personagens são motivados pelos mesmos sentimentos, possuem características idênticas, buscam redenção e até fazem as mesmas coisas. Visto isso, Lustosa seria o Hamlet na contemporaneidade, onde a tragédia também ocorre com o homem comum, não apenas a grandes figuras como um rei ou um príncipe.

Depois disso, nos é apresentado a primeira fala de Efigênia no conto, onde ela diz “ele quer a quartinha? Pois ele vai ficar com ela. Posso até mandar pra cadeia...” (Gurgel, 2003, p. 119). Sabendo disso, diferente do que se esperava, Efigênia não faz questão nenhuma da quartinha, o que é estranho pela grande questão que Lustosa faz de querer o item. Por ser seu marido, Lustosa conhecia bem Efigênia, então ela poderia muito bem querer manter a quartinha com ela só pra contrariar ele como forma de vingança, mas isso estranhamente não acontece, a não ser que haja um interesse oculto de Efigênia da

quartinha chegar às mãos de Lustosa com tanta facilidade.

Após essa fala de Efigênia, o editorial da cidade de Macatuba anuncia a morte súbita de Lustosa ainda dentro da cadeia. Além disso, é aproveitado o clima de luto para confirmar a morte de Mafisa que aconteceu há pouco tempo:

MACATUBA ESTÁ TRANSIDA DA DOR QUE SE ABATE SOBRE PONDERÁVEL PARCELA DE SUA OPEROSA POPULAÇÃO, COM O FALECIMENTO DO INDITOSO COMERCIANTE LUSITANO PLÁCIDO DO AMARAL LUSTOSA. DIR-SE-IA QUE ALGUM EVENTO TRÁGICO, DERIVADO DA IRA DOS DEUSES, ALGUMA PESTE, SAÍDA DE ALGUM DRAMA GREGO ESTÁ A SE ABATER SOBRE A NOSSA GLEBA; O AR PLÚMBEO QUE ENVOLVE COINCIDÊNCIA CLIMATÉRICA NA A NOSSA CIDADE, NOS FAZ PENSAR IGUALMENTE COMPUNGIDOS NO DESENLACE DA MUI GENTIL E CORDATA DONZELA MAFISA ARRUDA, DESAPARECIDA HÁ TÃO POUCAS PÁGINAS... (Gurgel, 2003, p. 119-120)

O conto mais do que nunca evoca o tema morte nessa passagem, a morte súbita de Lustosa é uma quebra de expectativa pelo conteúdo dos escritos anteriores. Porém, a fala de Efigênia sobre enviar a quartinha para cadeia é um grande indício da tragédia que estaria por vir. O que Lustosa mais quis, a quartinha, foi a causa de sua morte, assim como a busca de justiça de Hamlet o levou à morte. Além disso, a menção à “mui gentil e cordata donzela Mafisa Arruda que desapareceu há poucas páginas” (Gurgel, 2003, p. 119-120), confirma a morte de Mafisa por envenenamento, fato que evidencia ainda mais os vestígios hamletianos no conto. Na passagem, muito se contribui para a atmosfera de morte, como a descrição da cidade de Macatuba como “transida da dor” (Gurgel, 2003, p. 119-120) e o uso de palavras como evento trágico e desenlace evocam um tom sombrio e melancólico. A menção à “ira dos deuses” e à “saída de algum drama grego” (Gurgel, 2003, p. 119-120), remete à mitologia e à tragédia clássica, como a mitologia grega e as peças de Shakespeare. Além disso, a morte repentina de Lustosa é um elemento comum em tragédias, incluindo *Hamlet*. Em adição, o uso de termos como “inditoso” (Gurgel, 2003, p. 119-120), sugere um mistério ou segredo por trás desses eventos. Destarte, esses elementos são semelhantes ao clima trágico de *Hamlet*.

No que tange a evidência desses elementos em *Hamlet*, Hamlet expressa sua angústia diante das circunstâncias trágicas na fala “Ó, que horror! O que é um homem, se a nobreza de sua própria vida o faz se sentir como um verme? Que estranha e amarga é a natureza humana!” (Shakespeare, 2014, p. 125). Além disso, a morte repentina de Lustosa é similar a morte do rei Hamlet por ser um evento misterioso e central para a trama, Hamlet suspeita de traição e corrupção após a morte de seu pai quando diz “Há algo de podre no reino da Dinamarca” (Shakespeare, 2014, p. 50).

No que diz respeito à mitologia e tragédias clássicas, na seguinte passagem, Hamlet questiona a natureza humana, como os antigos filósofos gregos faziam: “O que é um homem, se o seu principal bem e interesse da vida não passa de dormir e comer?” (Shakespeare, 2014, p. 195. Referente às tragédias clássicas, Hamlet usa o teatro

como uma metáfora para revelar a verdade: “O teatro é a coisa em que capturamos a consciência do rei” (Shakespeare, 2014, p. 145). Dito isso, é notável a presença dos vestígios hamletianos no conto.

O próximo escrito que narra o conto é um bilhete de Efigênia que foi encontrado nas mãos mortas de Lustosa. O bilhete foi enviado junto a quartinha que estava cheia de “água serenada” que na verdade estava envenenada, o bilhete dizia:

Agora, vou ser irmã-de-caridade. Nem dormi ontem. Chorei com arrependimento de quem errou e espero que esse último gesto meu possa servir para diminuir nossa vergonha. Aí vai, por mão de confiança, a quartinha que enchi com água serenada, revendo pela barriga que parece até que está chorando, como nós. (Gurgel, 2003, p. 121)

Ao analisar o trecho, Efigênia expressa arrependimento e sofrimento por seus erros, semelhante à angústia de Hamlet. A referência à água serenada, que possui veneno, traz a ideia de vingança e morte, temas presentes na tragédia de Hamlet. A quartinha com água serenada é uma clara alusão ao vinho envenenado que aparece no Ato V, Cena II, de *Hamlet*, o vinho envenenado causa a morte de Gertrudes mãe de Hamlet e logo após, o príncipe força seu tio Cláudio a provar do seu próprio veneno.

Efigênia menciona enviar a quartinha por “mão de confiança” (Gurgel, 2003, p. 121), mas essa confiança é quebrada ao envenenar a água. Isso é uma evidência das traições e enganos presentes na trama de *Hamlet*, como quando Cláudio envenena o vinho durante o Ato V, Cena II, da peça. Além de, a atmosfera de morte e melancolia ser semelhante à de *Hamlet*, a comparação da barriga da quartinha com lágrimas e o uso de palavras como “chorando” e “nós” criam uma atmosfera sombria e emotiva, semelhante à linguagem usada em *Hamlet*, tais como: “combatendo, dar-lhes fim? Morrer; dormir; Só isso.” (Shakespeare, 2014, p. 136).

O último escrito é o testemunho do compadre Elpídio, pálido, testemunha auricular da ocorrência: “Lustosa urrou feito um bezerro desmamado. Antes e depois de beber um caneco desses de ágata, cheio da água serenada que Efigênia lhe mandara, na quartinha da florzinha.” (Gurgel, 2003, p. 121). Sabendo disso, Elpídio era compadre do casal e pessoa de confiança, provavelmente é inocente, Efigênia foi quem envenenou a quartinha para se vingar de Lustosa por ele ter dado uma surra nela e ter matado seu amante Protásio.

Lustosa foi inocente em não desconfiar de Efigênia, da mesma forma que Hamlet foi inocente em ter aceito o duelo durante o Ato V, Cena II, da peça: “Eu aceito a proposta com um coração aberto.” (Shakespeare, 2014, p. 208). Embora Hamlet aceite o duelo, ele não faz isso com a intenção de ser desonesto ou de buscar vingança de maneira injusta. O envenenamento foi a causa da morte de ambos os protagonistas, eles foram enganados e traídos, morrendo cedo e deixando muitos planos para trás. Porém, morreram pelo o que tanto buscaram: fazer justiça com as próprias mãos.

Enfim, o conto “Por uma quartinha com Água serenada” possui vestígios hamletianos

como loucura, morte, vingança e justiça, assim como os outros contos de *Os de Macatuba*, como “Pela hora da morte” e “Um Mensageiro”; mas esse é o mais semelhante à *Hamlet*. Tarcísio Gurgel, trouxe elementos do clássico *Hamlet* da tragédia elisabetana para a literatura potiguar, as diversas similaridades, metáforas, simbolismos e alusões a *Hamlet* evidenciam isso.

## 4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho pesquisou analisar os vestígios hamletianos tais como: loucura, justiça, vingança e morte no conto “Por uma quartinha com Água serenada” de *Os de Macatuba*, de Tarcísio Gurgel. Ao concluir a pesquisa, é difícil não elogiar a qualidade e originalidade do texto de Tarcísio Gurgel. De forma genial e convincente, Gurgel conseguiu trazer elementos da tragédia clássica *Hamlet*, tais como: a loucura, a justiça, a vingança e a morte, e os efetuou na contemporaneidade do interior do Nordeste Potiguar, um feito louvável. Sem contar que Gurgel trouxe sua própria identidade ao texto, caracterizado pela economia verbal e humor ácido, contrastando com o excesso verbal e seriedade de *Hamlet*.

No que tange os problemas enfrentados, o principal problema que motivou a elaboração deste trabalho, foi a falta de ciência do fato das obras possuírem semelhanças e de que *Os de Macatuba* possui vestígios hamletianos, isto fica claro ao analisar a obra, porém poucos tem noção disso. Entretanto, ao ler o conto “Por uma quartinha com Água serenada” de *Os de Macatuba*, acabamos com o problema de falta de notoriedade sobre os vestígios hamletianos presentes no conto, visto que as semelhanças, metáforas, alusões e temas entre as obras são tantos, que facilmente qualquer leitor mais atento irá perceber as interconexões entre as obras. Principalmente no que tange a tragédia e seus vestígios hamletianos como, loucura, justiça, vingança e morte. Além disso, a elaboração desse trabalho também é uma forma de elevar o texto de Gurgel.

No que diz respeito aos passos que levaram aos resultados obtidos, foram feitas as leituras das fontes primárias e secundárias, sendo a leitura e reflexão das fontes secundárias para a fundamentação teórica que embasa a análise literária dos vestígios hamletianos no conto “Por uma quartinha com Água serenada”, de *Os de Macatuba*, de Tarcísio Gurgel; E a leitura e interpretação das fontes primárias, sendo a leitura e a interpretação do livro *Os de Macatuba* para identificar e evidenciar os vestígios hamletianos presentes no conto selecionado do mesmo, e a leitura e interpretação da peça *Hamlet*, de William Shakespeare, para comprovar a autenticidade das evidências com trechos da própria peça.

Refletindo sobre os objetivos estabelecidos no início da pesquisa, o objetivo geral estabelecido foi: analisar elementos hamletianos no conto “Por uma quartinha com Água serenada”, presente em *Os de Macatuba*, de Tarcísio Gurgel, com vistas a identificar vestígios como a loucura, a morte, a vingança e a justiça. E os objetivos específicos em suma, foram: (a) Identificar as características hamletianas no conto contemporâneo citado;

(b) Estabelecer as semelhanças e as diferenças nos temas mencionados entre as obras *Os de Macatuba* e *Hamlet*; (c) Interpretar os símbolos e as metáforas utilizados no conto mencionado considerando os aspectos de *Hamlet* que evidenciam a influência do drama elisabetano na narrativa potiguar.

Dito isso, refletindo sobre esses objetivos estabelecidos no início da pesquisa após o término da mesma, é no mínimo plausível afirmar que foi possível analisar o conto “Por uma quartinha com Água serenada”, presente em *Os de Macatuba*, de Tarcísio Gurgel, e identificar vestígios hamletianos no conto como a loucura, a morte, a vingança e a justiça. Também foi concebível estabelecer as semelhanças e diferenças nos vestígios hamletianos que o conto de *Os de Macatuba* compactuam com *Hamlet*. Além disso, os símbolos e metáforas utilizados no conto que evidenciam a influência do drama elisabetano na narrativa potiguar, foram interpretados de forma crível.

Ressaltando os resultados alcançados na pesquisa, não coincidentemente, o conto aqui analisado termina com uma tragédia digna de Shakespeare. Em “Por uma quartinha com Água serenada”, a morte de Lustosa foi a pior, por ele ter sido traído e enganado duas vezes por sua amada Efigênia. Sabendo disso, nas diversas mortes e tragédias que ocorrem em *Hamlet*, é possível ver personagens que tiveram destinos no mínimo parecidos com estes do conto “Por uma quartinha com Água serenada” de *Os de Macatuba*. Vale salientar que Tarcísio Gurgel não economiza palavras para descrever os cenários típicos do interior Potiguar, como os copos de alumínio e bacias de água nas cozinhas das casas; entretanto, economiza palavras para descrever as tragédias, como dito por Gilberto Mendonça Teles (2003), enunciando-as e logo “calando” a repercussão das mesmas como o silêncio de *Hamlet* na solitude do texto literário.

Outrossim, foi observado que os principais vestígios hamletianos como a loucura, justiça, vingança e morte, são praticamente uma fórmula que gera a tragédia, ou seja, eles se complementam mutuamente para a concepção da tragédia nas obras. Tendo início, meio e fim como um ciclo trágico, esse ciclo ocorreria assim: a manifestação da loucura faz com que o indivíduo busque por justiça, então a justiça é feita através da vingança e essa busca por vingança leva a inevitável morte. Esse ciclo acontece tanto em *Hamlet*, quanto no conto “Por uma quartinha com Água serenada” de *Os de Macatuba* aqui analisado. Fato que reforça a influência da tragédia elisabetana na literatura Potiguar.

Dito isso, as similaridades entre ambas são notáveis; mas a principal diferença é a época em que foram escritas as obras. Quando *Hamlet* foi escrito (entre 1599 e 1601), a tragédia era atribuída a grandes figuras como príncipes, reis, heróis e semideuses. Isso pela visão de mundo da época, de que apenas alguém “poderoso” poderia ter o que perder e que os infortúnios da vida ocorrem até mesmo com o maior dos homens, geralmente esse infortúnio é uma fatalidade dos deuses, como se o roteiro tendesse a isso, e a plateia se comove com a tragédia, gerando catarse.

Em vista disso, na época em que *Hamlet* foi escrito, a tragédia não teria o mesmo

impacto se ocorresse com um homem comum, pois não comoveria tanto a plateia e não passaria uma mensagem e moral da história convincente, é justamente o ciclo de início da jornada de um grande homem, seu ápice e sua queda que gera a culminância da catarse. Para confirmar essa fala, Aristóteles, em sua obra *Poética* (2002), discute que a tragédia clássica deve tratar de um personagem que é de grande estatura ou nobreza, alguém cujos erros e quedas provocam uma sensação de temor e piedade. O sofrimento de um homem comum não teria o mesmo efeito; a grandeza do personagem é necessária para gerar uma catarse completa. Reforçando que o roteiro da tragédia clássica tem a forma de uma elipse para baixo.

Em contrapartida, quando *Os de Macatuba* foi escrito, já na contemporaneidade (1975, primeira edição), a tragédia começou a ser atribuída ao homem comum, visto que é mais fácil se identificar com esse tipo de personagem, pois é algo que pode acontecer com qualquer um, ainda mais com os diversos problemas da vida cotidiana na contemporaneidade. Tarcísio Gurgel, atribui a tragédia a pessoas comuns de uma cidade fictícia no interior potiguar, tais como: uma mãe e um filho na flor da idade, uma mulher solteira e um homem casado. Algo muito mais perto da nossa realidade contemporânea do que um rei ou um príncipe da Dinamarca.

Visto isso, esses resultados validam a originalidade e a relevância da obra *Os de Macatuba*, de Tarcísio Gurgel, na literatura brasileira, visto que a proposta de Tarcísio é original pela sua estética potiguar e seu estilo próprio de linguagem. Além disso, os vestígios hamletianos interpretados evidenciam que a obra tem como raízes a tragédia Shakespeariana *Hamlet*. Com os resultados obtidos, esperamos contribuir para o reconhecimento e a valorização da obra de Tarcísio Gurgel no âmbito da literatura brasileira e universal.

Tendo perspectivas futuras, muito ainda pode ser feito em relação ao tema, visto que a tragédia ao homem comum é frequente na literatura contemporânea. O ciclo trágico de loucura, justiça, vingança e morte ainda pode ser explorado em obras contemporâneas, principalmente na literatura Potiguar que é tão rica. Outros contos presentes em *Os de Macatuba* poderiam ser analisados, já que o livro se trata de uma coletânea com mais de dez contos. Entretanto, diferentes obras de Tarcísio Gurgel, quiçá de outro autor Potiguar, também poderiam ser analisadas com vistas em evidenciar vestígios hamletianos ou de distintas tragédias clássicas.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de S. H. Butcher. São Paulo: Editora Abril, 2002.

CINTRA, Rodrigo Augusto Suzuki Dias. **Uma dimensão trágica do poder e da justiça: Shakespeare e Maquiavel**. 2011. 313 f. Tese (Doutorado em Filosofia e Teoria Geral do Direito) - Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

CORROCHE, Pablo do Couto. **Uma análise sobre a manifestação da loucura na obra Hamlet, Príncipe da Dinamarca, de William Shakespeare.** 2013. 34 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

FABRIS, Emily. **A vingança sob duas perspectivas:** análise comparativa da vingança nas obras Hamlet, de William Shakespeare, e Assassinato no Expresso do Oriente, de Agatha Christie. 2018. 49 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2018.

FERNANDES, Pedro. **Tarcísio Gurgel.** 2008. Disponível em: <<https://www.blogletras.com/2010/06/tarcisio-gurgel.html>>. Acesso em: 28 maio 2024.

GURGEL, Tarcísio. **Os de Macatuba.** 3. ed. Natal: CLIMA, 2003. Publicado originalmente em (1975).

MACEDO, Helton Rubiano de. **Escritores potiguares:** atos éticos em enunciados sobre a criação literária. 2018. 287 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2018.

Oxford Languages University Press. **Sobre a Oxford University Press.** Disponível em: <https://languagesoup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em: 31/07/2024.

SENGIK, Aline Sberse; RAMOS, Flávia Brocchetto. **Literatura como instrumento de discussão acerca da morte.** Psicologia da Educação, São Paulo, n. 41, p. 115-128, dez. 2015.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico.** 24. ed. São Paulo: Cortez, 2014.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet.** Tradução de Millor Fernandes. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

TELES, Gilberto Mendonça. O Maktub de Macatuba. In: GURGEL, Tarcísio. **Os de Macatuba.** 3. ed. Natal: CLIMA, 2003.

VARELA, Dailor. TEXTO DE DAILOR VARELA PARA AS ORELHAS DA 1ª EDIÇÃO. In: GURGEL, Tarcísio. **Os de Macatuba.** 3. ed. Natal: CLIMA, 2003.

**FABIANO ELOY ATÍLIO BATISTA** - Professor do curso de Design na Universidade do Estado de Minas Gerais - Unidade Ubá (UEMG - Ubá). Doutor e Mestre na linha de pesquisa Trabalho, Questão Social e Política Social, pelo Programa de Pós-Graduação em Economia Doméstica (PPGED), área de concentração em Política Social, do Departamento de Serviço Social da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Doutorando na linha de pesquisa Arte, Moda: História e Cultura, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagem (PPGACL) do Departamento de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Possui graduação em Tecnologia em Design de Moda, pela Faculdade Estácio de Sá - Juiz de Fora / MG; Bacharelado em Ciências Humanas, pelo Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora (BACH/ICH - UFJF), Licenciatura em Pedagogia, pela Universidade de Franca (UNIFRAN) e a Licenciatura em Artes Visuais, pelo Centro Universitário UNINTER. É Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte, pelo Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (IAD/UFJF); Especialista em Televisão, Cinema e Mídias Digitais, pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (FACOM/UFJF); Especialista em Ensino de Artes Visuais, pela Faculdade de Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora (FACED/UFJF) e Especialista em Docência na Educação Profissional e Tecnológica, pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais - Campus Rio Pomba (IF Rio Pomba). Atualmente, cursando o Bacharelado em Turismo, com ênfase em Patrimônio e Gestão de Destinos Turísticos pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e o curso de Tecnologia em Design de Animação, pelo Centro Universitário UNINTER. Tem interesse nas áreas: Moda e Design; Arte e Educação; Relações de Gênero e Sexualidades; Mídia e Estudos Culturais; Corpo, Juventude e Envelhecimento; Turismo, Patrimônio Cultural e Lazer, dentre outras possibilidades de pesquisa num viés da interdisciplinaridade.

**A**

Arte 13, 14, 15, 17, 18, 19, 21, 22, 24, 25, 31, 32, 66  
Autoafirmação 33, 35, 36, 43

**C**

Candomblé 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 31, 38, 40, 41, 44  
Corporificação 33  
Cultura 14, 15, 17, 18, 21, 25, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 50, 66  
Cultura popular 45, 46

**D**

Dança 21, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44  
Diálogo intercultural 13, 31

**E**

Educação 33, 34, 35, 40, 42, 43, 44, 65, 66  
Encantamento 33, 35, 37, 40  
Esquecimento 1, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 12  
Experiência estética 15  
Experiência religiosa 15, 20

**H**

Hamlet 45, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65  
História oral 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 14

**I**

Identidade 7, 9, 11, 13, 27, 34, 35, 41, 42, 62  
identidade negra 42  
Interdisciplinaridade 66

**J**

Justiça 45, 46, 47, 48, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64

**L**

Literatura 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 62, 63, 64, 65  
Literatura brasileira 45, 48, 64  
Loucura 45, 47, 48, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 62, 63, 64, 65

Luta antirracista 33

## M

Manifestação cultural 33

Matriz africana 13, 14, 15, 16, 17, 20, 26, 36

Memória 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 19, 25, 35, 37, 49

Morte 9, 36, 38, 45, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65

## N

Narrativas 44, 47, 49

## R

Reconstrução do passado 9

Recordação 1, 8, 10

Religiosidade 14, 20, 41, 45, 46

Representação 3, 7, 17

Resistência 35, 40, 42, 43

## S

Simbolismo 13, 31

## T

Tolerância religiosa 13, 31

Tradição 5, 13, 14, 31

Transformação 27

## V

Vingança 45, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65

Violência 45, 46, 53

# ARTE E CULTURA

Novos horizontes na contemporaneidade



[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)



[contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br)



[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)



[www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br)

# ARTE E CULTURA

Novos horizontes na contemporaneidade

-  [www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)
-  [contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br)
-  [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)
-  [www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br)