

Socorro Viana de Almeida
(org.)

MITOS EM TRADUÇÃO

intertextualidade e conversão semiótica entre
Amazônia e tradição clássica



editora
UEA



FAPEAM
Fundação de Amparo à Pesquisa
do Estado do Amazonas

MITOS EM TRADUÇÃO

intertextualidade e conversão semiótica entre
Amazônia e tradição clássica

Governo do Estado do Amazonas

Roberto Maia Cidade Filho

Governador

Universidade do Estado do Amazonas

André Luiz Nunes Zogahib

Reitor

Kátia do Nascimento Couceiro

Vice-reitora

*editora***UEA**

Isolda Prado de Negreiros Nogueira Horstmann

Diretora

Maria do Perpetuo Socorro Monteiro de Freitas

Gerente

Wesley Sá

Editor Executivo

Raquel Maciel

Produtora Editorial

Isolda Prado de Negreiros Nogueira Horstmann (Presidente)

Adriana Távora de Albuquerque Taveira

Carlos Mauricio Seródio Figueiredo

Gislaine Regina Pozzetti

Josefina Diosdada Barrera Khalil

Katell Uguen

Orlem Pinheiro de Lima

Silvia Regina Sampaio Freitas

Vanúbia Araújo Laulate Moncayo

Conselho Editorial



editora
UEA



A marca da *editora***UEA** é baseada em uma peneira *baniwa*. A escolha do objeto para servir como ponto de partida para elaboração do elemento gráfico que compõe a marca, se deve à semelhança do exercício da função do objeto, a de filtro, atuando para refinar a matéria-prima que passa pelos traçados, com o trabalho de uma editora que realiza basicamente o mesmo processo ao transformar originais em livro.

Socorro Viana de Almeida
(org.)

MITOS EM TRADUÇÃO

intertextualidade e conversão semiótica entre
Amazônia e tradição clássica



editora
UEA



FAPEAM
Fundação de Amparo à Pesquisa
do Estado do Amazonas

Wesley Sá
Coordenação Editorial

Raquel Maciel
Assistência Editorial

Nicole Rocha
Projeto Gráfico

Sílvia Cavalcanti
Diagramação

André Teixeira
Anna Lemos
Thamires Silva
Revisão

Sílvia Cavalcanti
Sindell Amazonas
Finalização

Todos os direitos reservados © Universidade do Estado do Amazonas.
Permitida a reprodução parcial desde que citada a fonte

Esta edição foi revisada conforme as regras do Novo Acordo
Ortográfico da Língua Portuguesa

M684
2026

Mitos em tradução: intertextualidade e conversão semiótica entre Amazônia e tradição clássica / organização: Socorro Viana de Almeida. – 1. ed. – Manaus, AM: Editora UEA, 2026. 398 p.: il., color; [Ebook].- Formato PDF

ISBN 978-85-7883-849-2

Inclui referências bibliográficas

1. Mitologia amazônica. 2. Tradução intersemiótica. 3. Semiótica I. Almeida, Socorro Viana de (Org.). II. Título

CDU 1997 – 82-343(811.3)

Elaborada pela bibliotecária Sheyla Lobo Mota-11/CRB-484



*editora***UEA**

Av. Djalma Batista, 3578 – Flores | Manaus – AM – Brasil
CEP 69050-010 | +55 92 992058858
editora.uea.edu.br | editora@uea.edu.br

SUMÁRIO

-
- ▣ **Travessias do Imaginário: entre Rios, Mitos e Signos** 8

Socorro Viana de Almeida

- ▣ **Das Icamíabas ao boi-bumbá: a lenda em transcrição intersemiótica nas toadas de Parintins** 21

Caroline Stephanny Costa Dantas
Socorro Viana de Almeida

- ▣ **Poramina-Minare e Rudá: símbolos míticos e diálogos com a mitologia clássica** 67

Joelma de Lima Ferreira
Socorro Viana de Almeida

- ▣ **Jurupari, o legislador do Rio Negro — conversão semiótica e ecos da mitologia grega** 123

Jonatas do Carmo Freitas
Socorro Viana de Almeida

- ▣ **Vitória-Régia: imagens do mito e ressonâncias com a tradição clássica** 158

Aline da Silva Pinto
Socorro Viana de Almeida

- ▣ **Entre poesia e pintura: *Marabá* (1851) de Gonçalves Dias, e sua tradução intersemiótica nas telas de Amoedo e Batista da Costa** 199

Pedro Matheus da Silva Leite
Socorro Viana de Almeida

▣ O canto do Uirapuru: um olhar multissemiótico sobre os símbolos e encontros míticos 234

*Terla da Silva Costa
Socorro Viana de Almeida*

▣ A Boiúna e a luz da cobra-barco: simbolismos dominantes na narrativa mítica amazônica 277

*Joelma de Lima Barata
Socorro Viana de Almeida*

▣ Do Hipólito grego à Marília de Dirceu: o amor em cena entre mito e literatura 313

*Caroline Balduino de Sousa
Socorro Viana de Almeida*

▣ Fatalidade e tragédia: aproximações entre Agamémnon e a obra de Manuel Bandeira 340

*Rosemara Arival de Souza
Socorro Viana de Almeida*

▣ De Coéforas à Senhora dos Afogados: relações intertextuais entre a Grécia antiga e Nélson Rodrigues 364

*Cassandra da Silva Montenegro
Socorro Viana de Almeida*

▣ Sobre os autores 395

TRAVESSIAS DO IMAGINÁRIO: ENTRE RIOS, MITOS E SIGNOS



O livro que ora se apresenta, *Mitos em Tradução: intertextualidade e conversão semiótica entre Amazônia e tradição clássica*, estrutura-se em torno de investigações acerca das imagens transsignificadas¹ de mitos e lendas, com o propósito de ampliar a compreensão de suas dimensões simbólicas e das conexões intertextuais que se configuram no espaço cultural amazônico. A escolha do título traduz o eixo articulador dos capítulos: a transmutação, a ressignificação e a reinvenção dos mitos — amazônicos e clássicos — em múltiplas linguagens e contextos culturais. O “mito” é aqui concebido como linguagem dinâmica e espaço de transição simbólica, continuamente renovado a cada gesto tradutório, instaurando um diálogo semiótico que aproxima culturas, temporalidades e tradições. A noção de “tradução”, por sua vez, ultrapassa a dimensão estritamente linguística e privilegia a tradução intersemiótica, entendida como a transposição de um sistema de signos para outro — da narrativa oral à toada, do poema à pintura, do mito ao teatro. Nessa perspectiva, conforme propõe Julio Plaza, a tradução cria um novo original a partir do passado, estabelecendo uma ponte entre pretérito, presente e futuro. O autor compreende a tradução intersemiótica como uma transação criativa entre diferentes linguagens ou sistemas de signos. Simultaneamente, evoca-se a noção de tradução cultural, concebida como o processo pelo qual o mito atravessa fronteiras simbólicas, desloca-se entre universos culturais e adquire novos sentidos em

1 Entende-se como *imagens transsignificadas* os signos próprios da cultura amazônica, assim também de elementos de outras tradições, tal qual a grega, usada como matéria-prima e técnica poética para a criação de mitos e lendas. São elementos culturais dinâmicos imagináveis, com os quais os sujeitos amazônicos interagem, emergem das mútuas interligações e dos múltiplos sentidos, vivem em redemoinhos, entrecruzam-se nos ecos deslizantes dos povos e os sentidos transversalizam-se nas curvas dos rios e nos traços complexos da floresta mediante à ação do imaginário.

distintos contextos socioculturais. Nesse movimento, o imaginário amazônico revela-se como espaço de confluência, onde tradição e reinvenção se entrelaçam em permanente diálogo.²

A presente obra integra o Projeto de Produtividade Acadêmica “Linguagem e simbolismo na poética de mitos e lendas amazônicas”,³ desenvolvido com apoio financeiro da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e da Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado do Amazonas (FAPEAM).⁴ Seu objetivo central desdobra-se em duas frentes complementares: (i) investigar a linguagem e o simbolismo nas poéticas dos mitos e lendas amazônicas, em suas formulações tradicionais e contemporâneas, explorando suas intertextualidades com a mitologia da tradição grega; e (ii) analisar a cultura amazônica por meio da abordagem semiótica qualitativa, ancorada na Teoria Geral dos Signos de Charles Sanders Peirce.⁵ A partir da perspectiva peirceana, busca-se delinear novos parâmetros investigativos para o estudo das narrativas míticas amazônicas, ampliando o campo interpretativo dessas produções simbólicas.

2 A *tradução intersemiótica*, corrente crítica iniciada por Roman Jakobson (1969) e desenvolvida por, entre outros, Julio Plaza (2008), George Bluestone (2003) e Brian McFarlane (1996).

3 Executado no período de março de 2022 a março de 2024, conforme Portaria n. 387/2022-GR/UEA.

4 Realizados com bolsas de pesquisa aos acadêmicos, pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM), no período de março de 2022 a março de 2024.

5 PEIRCE, C. S. *The Collected Papers of C. S. Peirce*, 1931. C. Harshorne, P. Weiss, and A. Burks (eds.). A semiótica de Charles Sanders Peirce tem como objeto de estudo o signo, que é tudo aquilo que pode significar alguma coisa. O filósofo, cientista, linguista e matemático americano delimitou 66 classes de signos e 10 tricotomias, dentre as quais três se destacam e uma delas, a que estabelece a tricotomia do signo em relação com o objeto, leva-nos aos conceitos de Ícone, Índice e Símbolo.

O volume reúne parte dos resultados alcançados no referido projeto, contemplando pesquisas vinculadas a Programas de Iniciação Científica (PAIC) e à formação de docentes do curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas, especialmente por meio da orientação de Trabalhos de Conclusão de Curso (TCCs). Insere-se, assim, na linha de pesquisa *Estudos Semióticos da Linguagem e Simbolismo na Poética de Mitos e Lendas Amazônicas*, vinculada ao Grupo de Estudos Semióticos: Literatura, Cultura e outras Artes (GES), certificado pelo CNPq.⁶ Os capítulos contemplam objetos diversos — lendas amazônicas, toadas de boi-bumbá, narrativas fundacionais, poesia e dramaturgia —, preservando, contudo, unidade metodológica ao examinarem de que modo determinadas matrizes míticas se reconfiguram em diferentes linguagens e suportes estéticos, evidenciando a vitalidade e a plasticidade do imaginário amazônico.

Câmara Cascudo (2006) assinala que o folclore constitui um elemento fundamental de mediação entre o indivíduo e a história de seu povo, de sua terra e, em última instância, de si mesmo. Por intermédio do folclore, o homem conhece e reconhece sua historicidade e humanidade, situando-se em uma tradição cultural compartilhada.⁷ Nesse sentido, compreende-se a pertinência e justificativa da presente proposta de pesquisa, que emerge da vivência acadêmica e da consciência cultural vinculada ao pertencimento à Amazônia. Essa relação se consolidou inicialmente em Manaus (AM), cidade natal da pesquisadora, e foi ampliada em viagens a diferentes municípios do estado, realizadas na condição de

6 Grupo de Estudos Semióticos: Literatura, Cultura e outras Artes (GES) – <https://gpge-suea.wixsite.com/gpges>. <https://www.gpges.com.br/projeto-letrasemrede>

7 CASCUDO, Luís Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A., 2006.

coordenadora do curso de Letras da UEA e docente do Programa de Formação de Professores da Educação Básica (PARFOR). Por certo, nessas experiências por via aérea ou ônibus aquático, foi-me dado o prazer de sentir essa fascinante atração por este espaço mítico. Foram maravilhosas travessias entre as cidades, sobrevoando ou navegando pelo imenso espaço amazônico que entre elas, Medeia, fixei para sempre nas retinas uma visualidade fascinante da paisagem, da rica biodiversidade, de uma selva aureolada pela evaporação intensa, de rios monstruosos que se multiplicam em igarapés e igapós, do encontro das águas, entre o Rio Negro e o Solimões, e da imensidão do Rio Amazonas. Essa vivência estética e sensível fundamenta a atração intelectual e afetiva pela temática investigada.

De início, houve um encantamento quase intuitivo diante do imenso mistério que envolve essa natureza mágica. Já naquele momento, era possível perceber o processo de transformação na qualidade e na função dos mitos e lendas que gravitam em torno dos signos dos rios, das chuvas, das plantas e de tantos outros elementos que compõem o “cosmo amazônico”, bem como sua fecunda conexão intertextual com a cultura clássica. A elaboração mais sistemática dessa consciência poética, contudo, consolidou-se durante o doutoramento em Estudos Clássicos, ramo Poética e Hermenêutica, na Universidade de Coimbra (FLUC), quando o contato direto com a tradição clássica ofereceu estímulos decisivos para o aprofundamento da pesquisa. A Amazônia constitui uma fascinação permanente. Na cultura amazônica, há uma linha extremamente tênue que separa realidade e imaginação. O poeta e ensaísta João de Jesus Paes Loureiro, ao refletir sobre essa temática, observa que a contemplação da aparência imediata das coisas

tanto provoca quanto é provocada por um estado de devaneio e estranhamento, de modo que a realidade passa a ser percebida sob a forma de um *sfumato*.⁸ É dessa atmosfera mágica que os sujeitos amazônicos extraem suas lendas e mitos. O autor compara ainda o gesto reflexivo sobre a Amazônia a um “vagar sem a finalidade de um fim” (Loureiro, 2000 p. 17),⁹ um trânsito contínuo entre lendas, mitos e símbolos que estruturam essa cultura. Com efeito, a abundância e a variedade dessas narrativas são inesgotáveis e constituem uma das maiores riquezas da sabedoria popular amazônica. A linha que separa mito e lenda mostra-se, muitas vezes, imprecisa. O mito caracteriza-se por personagens e ações de natureza mágica, cuja veracidade não pode ser comprovada; a lenda, por sua vez, é uma narrativa reelaborada pela imaginação popular, combinando elementos do real com componentes ficcionais. Entretanto, a criação de uma figura mítica relaciona-se diretamente ao desenvolvimento de uma lenda: estas frequentemente explicam o surgimento de mitos, acontecimentos históricos ou acidentes geográficos, desempenhando papel essencial na perpetuação da cultura popular. Pode-se acrescentar que a cultura popular é simultaneamente milenar e contemporânea, pois seu sentido se preserva independentemente dos avanços industriais ou tecnológicos. Essas narrativas configuram-se como etnotextos — documentos literários ou não, orais ou escritos, que

8 Essa experiência de viver a realidade a partir do imaginário foi denominada por Paes Loureiro em *Obras reunidas* (2000, 4. vol. p. 60) de *sfumato*. Segundo o autor este conceito tem sua origem na teoria e prática artísticas de Leonardo da Vinci sobre a pintura. O *sfumato* (esfumado) é a fusão dos personagens do quadro com a natureza, resultando em algo que confere uma unidade profunda ao trabalho e uma relação de empatia entre a natureza humana e a natureza cósmica. [...] É uma espécie de passagem do mundo físico para o imaginário; transição fenomênica do real para o poético [...].

9 LOUREIRO, P. *Obras reunidas*. 4. vol. 2000.

registram e comunicam informações culturais de uma comunidade. Sua singularidade não reside apenas no valor estético, mas sobretudo na força representativa e no alcance sociocultural que carregam, uma vez que revelam um *ethos* característico do lugar, inscrito na memória coletiva e continuamente recriado pela imaginação.

É evidente que o homem cria e simboliza a partir de uma herança cultural simultaneamente local e universal.¹⁰ Nessa perspectiva, o *ethos* mítico que persiste no imaginário social amazônico configura-se como resultado de contínuas criações históricas, engendradas nas relações entre a Amazônia e o conjunto de significações construídas pela sociedade nacional, bem como aquelas que lhe foram atribuídas no cenário internacional. Ao mesmo tempo, esse *ethos* é fruto da resistência permanente de seus povos, empenhados na preservação de sua identidade cultural por meio da rememoração, recriação e atualização de suas significações imaginárias, expressas em mitos, ritos, lendas e festividades religiosas e profanas. Tal processo não se deu de modo isolado. Para além da presença portuguesa e espanhola, diversas outras matrizes culturais deixaram marcas profundas na região: africanos, japoneses, sírios, libaneses, marroquinos, norte-americanos, ingleses, holandeses e italianos contribuíram para a formação de um mosaico cultural complexo. Cada grupo trouxe consigo seus signos, crenças, valores e modos de vida, que, ao se entrecruzarem no espaço amazônico, produziram formas híbridas e sincréticas ainda passíveis de investigação mais aprofundada. Essas

10 Para Cascudo (2006), mitos e lendas são tratados como literatura oral; na percepção de Jolles (1976) são formas simples ou ainda, segundo Zumthos (2000) literatura da voz. CASCUDO, L. C. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A., 2006. JOLLES, A. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976. ZUMTHOR, P. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

linhas culturais fronteiriças nem sempre se mostram imediatamente perceptíveis, mas tornam-se visíveis nos contrastes e nas tensões que emergem entre diferentes matrizes simbólicas, como ocorre no encontro entre as culturas indígenas e os imaginários ocidentais introduzidos pelos colonizadores ibéricos. À mitologia indígena somaram-se, assim, as lendas e narrativas do fabulário europeu trazidas pelos portugueses, ampliando e complexificando o repertório simbólico que compõe o imaginário amazônico.

Disso decorre que, na cultura amazônica, as imagens se movem em permanente circulação, entrecruzando-se nos ecos históricos dos povos e produzindo sentidos que se desdobram nas curvas dos rios e na complexidade da floresta. Os significados não permanecem estáticos: transversalizam-se, renovam-se e se rearticulam em um fluxo contínuo de produção simbólica. Na prática histórico-social do homem amazônico, observa-se um processo constante de *traduções simbólicas e conversões semióticas*, isto é, de transfiguração dos signos e objetos culturais por meio de sucessivos gestos de simbolização.¹¹ Essas dinâmicas decorrem da recepção dos objetos culturais e de sua transformação em formas compreensivas para o pensamento humano; ao serem reinterpretados sob novas configurações simbólicas legitimadas pela cultura, tais objetos convertem-se em outras formas de si mesmos. A cultura, por sua vez, constitui o espaço de legitimação,

11 Paes Loureiro identificou a existência de um processo de transfiguração simbólica dos signos e objetos no ato receptivo que provoca a re-hierarquização das funções dominantes atribuídas pelos sujeitos, processo esse denominado conversão semiótica, esboçado na tese, de 1994, *Cultura amazônica — Uma poética do imaginário*, e desenvolvido mais tarde na obra *A Conversão semiótica na Arte e na Cultura* (2007). Por meio do conceito de conversão semiótica cunhado por Paes Loureiro para explicar a mudança de significação dos objetos culturais, procurou-se entender a transfiguração dos mitos em um novo modo de existência, haja vista, na Amazônia, o imaginário e os tecidos narrativos estarem difundidos em novas práticas de narração.

continuidade e renovação desses símbolos, sustentando a dinâmica de atribuição, conversão e reconversão de sentidos. Assim, pode-se afirmar que a mentalidade amazônica é profundamente marcada por mitos e lendas, configurando uma forma singular de leitura da realidade, resultante da diversidade cultural que caracteriza a região. Embora o espaço e o tempo instituem novos cenários históricos, as culturas não se extinguem; transformam-se e dialogam entre si. Desse entrelaçamento emerge uma poética de símbolos e imagens — uma soma de vozes de múltiplas proveniências — que se revela produtiva, ativa e criativa. É precisamente esse veio amazônico, vasto e multifacetado, que a presente obra se propõe a explorar.

Por conseguinte, em consonância com a proposta do projeto de pesquisa que fundamenta esta obra, os capítulos aqui reunidos apresentam análises e reflexões acerca de narrativas míticas amazônicas: *Icamiabas*, *Poramina-Minare*, *Rudá*, *Jurupari*, *Vitória-Régia*, *Uirapuru* e *Boiúna*, que constituem o corpus da investigação. As abordagens desenvolvem-se a partir de um olhar semiótico de matriz norte-americana, contemplando desde imagens transsignificas e processos de conversão semiótica até o exame do simbolismo mítico e das relações intertextuais estabelecidas com a mitologia grega. As análises evidenciam a presença de um tecido cultural amazônico estruturado por um complexo sistema de imagens e atravessado por processos de *conversão semiótica* que se desdobram em múltiplas formas de expressão simbólica. Tais manifestações, ao circularem socialmente, são apropriadas pelos sujeitos amazônicos como elementos constitutivos de uma identidade compartilhada e integradora. Nessa perspectiva, conforme propõe Yuri Lotman (2001), as diferentes manifestações culturais, por apresentarem uma

natureza essencialmente linguística, podem ser compreendidas como sistemas de comunicação, cuja especificidade reside na capacidade de produzir, organizar e transmitir informações.¹²

Por sua vez, o aparato semiótico possibilita a interpretação e a análise das mensagens produzidas por sistemas culturais como o mito, a religião, o folclore e as artes, entre outros. Compreende-se, assim, que os sujeitos amazônicos constroem manifestações culturais de elevada complexidade simbólica, desenvolvendo, de forma orgânica, sistemas semióticos — ou linguagens — eficazes nas relações que estabelecem com o meio em que vivem e com a coletividade à qual pertencem. As investigações reunidas nesta obra não se limitam, contudo, ao estudo das narrativas míticas amazônicas, mas expandem-se para outros horizontes de análise. Somam-se aos estudos aqui apresentados pesquisas voltadas a textos do mundo clássico, configurando uma interseção entre semiótica, poética e hermenêutica. Tais trabalhos resultam também de outras linhas de pesquisa desenvolvidas no âmbito do Grupo de Estudos Semióticos (GES): (i) *Tradução, adaptação e estudo das relações intersemióticas nas textualidades contemporâneas*; (ii) *Semiótica, poética, hermenêutica e literatura clássica*. Amparadas na teoria da intertextualidade e no reconhecimento da presença estruturante da cultura greco-ocidental na literatura brasileira, as pesquisas contemplam obras em que os ecos dos mitos gregos se manifestam de modo significativo. Tais textos são compreendidos como integrantes de uma rede complexa de

12 Na semiótica da cultura de Lótman (1990), a coexistência entre o individual e o coletivo, periférico e central é responsável pelo surgimento de novos textos e pela dinamicidade dos processos culturais. Ver Lótman, I. *The universe of the mind: a semiotic theory of culture*. Translated by Ann Shukman and introduction by Umberto Eco. London: I.B. Tauris & Co., 1990, p. 711.

relações e interdependências, dialogando com outros textos, discursos e práticas sociais. A intertextualidade, nesse sentido, evidencia os modos pelos quais um texto se articula a outros: literários, musicais, cinematográficos ou de naturezas diversas, revelando a trama dinâmica de influências que constitui o tecido cultural.

No que se refere às ferramentas conceituais mobilizadas nas análises, recorreu-se a fontes da literatura regional, a partir das quais foram delineados os focos de abordagem conforme as especificidades de cada temática investigada. Dentre os diversos campos teórico-metodológicos da semiótica, a fundamentação prioritária ancorou-se na vertente norte-americana de Charles Sanders Peirce, especialmente à luz de suas categorias fenomenológicas. No âmbito literário, segundo a semiótica peirceana, o fenômeno poético caracteriza-se pela transformação de símbolos em ícones, isto é, pela predominância de relações de similaridade e analogia. Ícones são signos organizados por semelhança — como uma fotografia, um desenho, uma melodia ou uma imagem —, não sendo necessário que sejam figurativos ou representem algo existente; tanto o desenho de um rosto quanto o de um círculo constituem exemplos dessa natureza sígnica. Já os signos organizados por convenção e contiguidade, como as palavras faladas ou escritas, configuram-se como símbolos por excelência. Na poesia, prevalecem relações formais e icônicas; na prosa, destacam-se estruturas conceituais e simbólicas. Nesse sentido, a Teoria Geral dos Signos apresenta ampla aplicabilidade metodológica, oferecendo fundamentos consistentes para compreender a dinâmica criativa e interpretativa dos signos culturais. A semiótica permite analisar o complexo jogo de relações que se estabelece na semiose, ampliando as possibilidades de leitura das narrativas mitológicas e contribuindo

para o entendimento dos processos de significação, simbolização e transformação hermenêutica no contexto científico amazônico. No campo educacional, tal perspectiva revela-se igualmente relevante, sobretudo por seu caráter interdisciplinar e por sua capacidade de explicitar as dimensões contextuais e interpretativas dos sistemas de linguagem, conforme observa Lucia Santaella (2016). Assim, esta obra busca evidenciar a potencialidade da Teoria Geral dos Signos como instrumento metodológico para o ensino e a aprendizagem em Letras, indicando caminhos concretos para práticas de análise semiótica. Ao fazê-lo, pretende contribuir para o trabalho com as linguagens no espaço escolar e oferecer uma ferramenta teórica capaz de articular e explicar diferentes situações culturais em que os signos são continuamente ressignificados e convertidos semioticamente.

À vista disso, a obra apresenta uma dupla finalidade. A primeira, em consonância com os novos paradigmas educacionais, consiste em favorecer a iniciação aos estudos semióticos e incentivar, de modo específico, o emprego da semiótica como ferramenta teórico-metodológica no ensino e na aprendizagem das práticas de linguagem. Busca-se, assim, não apenas ampliar o domínio conceitual da área por meio do estudo e da pesquisa científica, mas também desenvolver a capacidade de aplicação desses conhecimentos em contextos analíticos e pedagógicos. A segunda finalidade reside em oferecer modelos de abordagem teórico-prática em semiótica voltados ao estudo e à análise de objetos, fenômenos e práticas culturais, os quais possam servir de referência aos docentes em sala de aula. Ao apresentar percursos metodológicos concretos, a obra pretende contribuir para a qualificação do trabalho com as linguagens, fornecendo subsídios

que articulem teoria e prática de maneira consistente. Espera-se, desse modo, que os saberes e as experiências compartilhados nos capítulos aqui reunidos sejam não apenas proveitosos, mas também instigantes ao leitor. Que esta coletânea se configure como convite à construção de conhecimento e à ampliação da compreensão das atividades simbólicas envolvidas nos processos de emissão e recepção dos signos culturais, permitindo explorar as potencialidades da Teoria Geral dos Signos tanto no campo das Letras quanto nas interfaces da semiótica com outras áreas do saber.

Registra-se, por fim, a satisfação em compartilhar esta produção científica, construída sob uma perspectiva intercultural e interdisciplinar, que se acredita capaz de ampliar a percepção das múltiplas nuances que compõem a riqueza do imaginário amazônico, especialmente no que se refere às narrativas mitológicas entendidas como um (hiper)sistema semiótico dinâmico, por meio do qual os sujeitos amazônicos interagem, significam e ressignificam sua experiência cultural. Acrescenta-se, ainda, o valor formativo desta trajetória investigativa, que se revelou especialmente fecunda para os discentes envolvidos, contribuindo para seu amadurecimento acadêmico e para o aprofundamento de suas competências teóricas e analíticas. Que esta obra seja recebida como um convite à travessia: uma travessia entre mitos e signos, entre memória e imaginação, entre a Amazônia e os múltiplos horizontes culturais com os quais ela permanentemente dialoga.

Socorro Viana de Almeida

Organizadora

DAS ICAMIABAS AO BOI-BUMBÁ:
A LENDA EM TRANSCRIÇÃO
INTERSEMIÓTICA NAS TOADAS
DE PARINTINS



Caroline Stephanny Costa Dantas
Socorro Viana de Almeida

Não se traduz qualquer coisa,
mas aquilo que conosco sintoniza
como eleição da sensibilidade,
como afinidade eletiva
(Plaza, 2003, p. 34).

◇ **Considerações iniciais**

História e temporalidade estabelecem um ponto de convergência com o processo tradutório, na medida em que diferentes modos de retomada do passado são incorporados sob um viés sincrônico — denominado afinidade eletiva. Nesse sentido, Julio Plaza, em *Tradução Intersemiótica* (2003, p. 8), afirma que “na criação (no processo criativo da tradução) encontram-se inscritos os procedimentos da história em forma de palimpsesto, ou seja, é a própria criação que contém embutidas relações dos tempos”. Em outras palavras, o processo criativo da tradução reconfigura as relações de dominância entre passado, presente e futuro, reorganizando-as no interior da nova obra. Como destaca Plaza:

Na medida em que a criação encara a história como linguagem, no que diz respeito à tradução, podemos aqui estabelecer um paralelo entre o *passado como ícone*, como possibilidade, como original a ser traduzido, o *presente como índice*, como tensão criativo tradutora, como momento operacional e o

futuro como símbolo, quer dizer, a criação a procura de um leitor (2003, p. 8, grifos do autor).

A historicidade configura-se a partir das transformações vinculadas aos suportes materiais da arte. Nesse contexto, Plaza ressalta:

As transformações, que se processam nos suportes físicos da arte e nos meios de produção artística, constituem as bases materiais da historicidade das formas artísticas e, sobretudo, dos processos sociais de recepção. Para Medvedev, “o significado da arte é completamente inseparável de todos os detalhes de seu corpo material”, o que é confirmado por Voloshinov: “todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja em som, massa física, como cor [...]” (2003, p. 10).

As relações entre *transcrição*, *tradução* e *transmutação* são intrínsecas à linguagem, na maneira como nos comunicamos e compreendemos o passado em relação à fatos e ideologias; o presente, quando usamos a linguagem para nos relacionar com o mundo e com o outro; e o futuro, que testemunhará os resultados dessas relações dialógicas por meio da interação *eu-outro* no tempo presente. No entanto, é necessário contextualizar a concepção desses termos. O termo *transcrição poética* foi incorporado ao volume *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária* (2006), de Haroldo de Campos (1929 - 2003), não como mera transposição de uma ordem semântica de uma língua para a outra língua, mas como um tipo de tradução que pudesse ser ao mesmo tempo *criadora* e *crítica*, visto a *impossibilidade da*

tradução de textos literários, especialmente de textos poéticos. Campos enfatiza que a tradução de textos poéticos, cujas propriedades sonoras e imagéticas dão forma a sua natureza, não pode se resumir a traduções literais. Pelo contrário, “tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca” (Campos, 2006, p. 35, grifo do autor).

O termo transcrição, nesse contexto, evoca uma nova perspectiva acerca da tradução artístico-poética. Nas suas análises sobre a tradução de poesia, Haroldo de Campos introduziu novos conceitos para esse processo, tais como *recriação*, *transcrição*, *reimaginação*, entre outros. A problemática da tradução que Campos aborda vai além da preocupação com a *fidelidade ao texto*, concentrando-se primordialmente na essência que o texto busca comunicar por meio da linguagem. Ele defende a ideia de *recriação*, fundamentada na noção da impossibilidade total da tradução, “admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos” (2006, p. 34). Em consonância com as ideias de Campos, Julio Plaza enfatiza que o signo estético carrega consigo uma intraduzibilidade. Por esse motivo, aceita-se o pensamento de que “examinando a linguagem da poesia sob ângulo de sua inerente ambiguidade, tanto Octavio Paz quanto R. Jakobson postulam, em princípio, a impossibilidade da tradução” (Plaza, 2003, p. 25). Por sua vez, Plaza, no livro *Tradução intersemiótica* (2003), observa que embora a poesia seja *intraduzível*, há outras linguagens que *no postulado da impossibilidade acabam se tangenciando*. Como podemos observar no texto:

Tanto O. Paz quanto Jakobson relativizam, porém, esse postulado da impossibilidade por caminhos aparentemente diversos, mas acabam se tangenciando. Para Jakobson, só é possível a “transposição criativa”: “[...] a transposição de uma forma poética a outra – transposição interlingual – ou, finalmente, transposição intersemiótica – de um sistema de signos para outro (Plaza, 2003, p. 26).

Nota-se que apesar da problemática da tradução, tanto Haroldo quanto Jakobson, de acordo com Plaza, convergem em um ponto: “a tradução como *transcodificação criativa*” (2003, p. 26, grifo nosso). Em outras palavras, a liberdade de traduzir um texto para outro sistema de signos pode se realizar criativamente. No que se refere à tradução intersemiótica — conceito inaugurado por Jakobson e posteriormente desenvolvido por Plaza —, trata-se da “interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (Jakobson, 2007, p. 65). Em termos mais precisos, consiste na transposição de uma obra literária, originalmente estruturada na linguagem verbal (escrita ou oral), para outro sistema de linguagem de natureza não verbal. A partir desse pressuposto, o autor estabelece um paralelo com as categorias triádicas de Charles S. Peirce (1839 - 1914) que diz respeito à relação de ícone-índice-símbolo. No que se refere à teoria do dialogismo, Mikhail Bakhtin explana no texto *Teoria do Romance I: a estilística* (2015) que “a relação dialógica do discurso entre discursos alheios (de todos os graus e qualidades do alheio) cria possibilidades novas e essenciais do discurso literário” (Bakhtin, 2015, p. 47).

Adotaremos, assim, como aporte teórico a semiótica de Peirce e a concepção de dialogismo de Bakhtin, com o objetivo de fundamentar a análise do objeto de estudo: a lenda e a toada de boi-bumbá. O estudo se concentra nas toadas dos bois Caprichoso e Garantido, que fazem parte do Festival Folclórico de Parintins, localizado na Região Norte do Brasil, cujos regimentos¹³ também estão descritos no Dossiê do Complexo Cultural do Boi-bumbá do Médio Amazonas e Parintins, reconhecido em 2018 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), organizado em parceria com o Instituto de Ciências Sociais do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS), através do Grupo de Pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD), da Universidade de Brasília (UnB)¹⁴. De acordo com o documento, o registro do folguedo popular se dá em obediência ao decreto nº 3551, de 4 de agosto de 2000, que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, cuja característica contempla os requisitos de Saberes, Celebrações, Formas de Expressão e Lugares. Desta forma, sobre o Festival, o dossiê destaca:

13 Regulamento do triênio 2024 - 2026 se encontra publicado no Diário Oficial Eletrônico dos Municípios do Estado do Amazonas, em 24 de abril de 2024. Ano: XV/ Número: 3595. Página 41 - 55. Disponível em: <https://diariomunicipalaam.org.br/visualizar-publicacao/20240424>. Acesso em: 17 jul. 2024.

14 “A equipe do CMD esteve composta pelo coordenador e por seis auxiliares de pesquisa, mais o técnico em fotografia e audiovisual. O coordenador, Edson Farias, é pesquisador do CNPq, com doutorado em Ciências Sociais (Unicamp – 2001)” (Iphan, 2018, p. 14). Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_do_Complexo_do_Boi_Bumba_do_Medio_Amazonas_e_Parintins.pdf. Acesso em: 04 nov. 2023.

O Festival Folclórico de Parintins, que ocorre anualmente no último final de semana do mês de junho, iniciou-se em 1966 para dar vazão às disputas entre Caprichoso e Garantido, aquele tratado de Boi preto com uma estrela na testa, e este o Boi branco que leva um coração como símbolo. [...] São avaliados e julgados 21 itens, organizados em três blocos (musical, coreográfico e artístico) (Iphan, 2018, p. 62).

No artigo *Tradição, tradução, transparências*, João de Jesus Paes Loureiro afirma que “o boi de Parintins seria o exemplo mais vibrante da *conversão semiótica* no processo cultural, isto é, uma tradução da tradição” (2002, p. 117, grifo nosso). Ainda de acordo com Loureiro (p. 121), o folguedo popular de Parintins é um espetáculo com “aspectos semiológicos, simbólicos e plásticos”, que, em consonância com Maria Cavalcanti (2000, p. 1040), no texto *O Boi-bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa*, explana o comentário do diretor de arte Simão Assayag, que designa a apresentação dos bumbás como “ópera popular cabocla”. À vista disso, a pesquisa justifica-se pelo desejo de analisar as *transcrições* poéticas de produção artística relacionadas às toadas dos bois-bumbás parintinenses, devido ao Festival constituir uma importante manifestação artística e imaterial para a região norte do Brasil. Por sua vez, o objetivo geral centra-se em analisar a transposição da lenda para a toada, considerando os seguintes objetivos específicos: o diálogo entre a lenda e as toadas; a relação da lenda com outras lendas; e o contexto histórico que permeia a lenda. A versão da lenda que utilizaremos, metodologicamente, está de acordo com a obra *O reino das mulheres sem lei: ensaios de mitologia amazônica* (1937), de Ângelo Guido. A

partir disso, as análises das toadas incluem a revisão de oito toadas, entre os anos de 1993 e 2018, organizadas por tema da lenda e não de forma cronológica. Por conseguinte, relacionaremos as toadas através do conceito de dialogismo de Bakhtin (2011). A pesquisa caracteriza-se como um estudo de abordagem qualitativa e natureza descritiva, uma vez que se propõe a examinar o fenômeno da tradução intersemiótica, fundamentando-se em referencial bibliográfico pertinente à temática e aos objetivos delineados.

O estudo organiza-se, além da introdução e da conclusão, em cinco seções: revisão da literatura; definições de lenda e toada, culminando na relação da lenda com o Festival Folclórico de Parintins; metodologia; análises; e resultados. A partir desse percurso, conclui-se que a tradução intersemiótica da lenda para a toada ultrapassa a noção de fidelidade estrita ao texto de origem, buscando promover uma ressignificação tanto da narrativa lendária quanto das composições musicais, em consonância com os propósitos do folguedo popular. Em síntese, esta pesquisa constitui uma contribuição para a compreensão das relações entre lenda e toada no contexto do Festival.

◇ ***Transcriar, traduzir e transmutar: entendendo a tradução intersemiótica***

Transcriar é um termo empregado por Campos (2006) ao processo de tradução de um texto poético, considerando que a língua de origem tenha relação dialógica com o valor estético e semiológico da língua de chegada. Campos afirma que:

A operação tradutora – que eu prefiro denominar “transcrição” – é, aliás, o procedimento ideal para se pôr a nu, com em fulgência tangível, a forma semiótica das línguas poéticas em conjunção (a do original e a do poema re-criado). Ela impõe uma leitura partitural do texto, mostrando que, nesse sentido, num sentido de imanência estrutural, a poesia (desde sempre) pode ser entendida como música, uma ideomúsica de formas significantes (2006, p. 284).

À vista disso, o processo de tradução passou a considerar a prática de uma leitura crítica sobre um texto literário, considerando os aspectos de produção como um ato cultural, em que a tradução se mostrará diversificada e criativa. Em linhas amplas, o processo de *transcrição* consiste em recriar o texto original a fim de que as palavras possam ser mais adequadas na língua de chegada, explorando os recursos articulatórios da língua de origem, ao ponto de ser apresentada analogicamente na língua de destino. Desta maneira, Campos (2006) explica:

Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim, tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas

e tão — somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal (p. 35).

Dada essa transposição criativa, pode-se chegar ao nível estético da tradução intersemiótica, no qual o termo *traduzir* assume uma denotação de transposição entre diferentes linguagens. Para Plaza (2003), “*traduzir* é nessa medida, repensar a configuração de escolhas do original, *transmutando-a* numa outra configuração seletiva e sintética” (p. 40). A partir desta concepção, cabe perceber que todo e quaisquer fenômenos de interação semiótica em diversas linguagens, dizem respeito às relações tradutoras intersemióticas. A saber disso, tradução intersemiótica é o processo de transposição entre linguagens, no que abrange uma nova interpretação ou ressignificação da linguagem. No artigo *A tradução Intersemiótica do romance Dois Irmãos, de Milton Hatoum: um olhar sobre a Graphic Novel*, Socorro Viana de Almeida explana que “o que ocorre, nesse processo, é uma nova interpretação e, por conseguinte, uma ressignificação em uma nova linguagem (semiose)” (2017, p. 40).

A tradução intersemiótica foi inicialmente desenvolvida por Roman Jakobson e posteriormente aprimorada por Julio Plaza. Podemos observar ainda as seguintes definições. Na obra *Linguística e Comunicação* (2003 - 2007, p. 65), Jakobson explica que existem três espécies de tradução, tais como: a tradução intralingual ou *reformulação* (signos verbais para os outros signos da mesma língua); a tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* (signos verbais para signos de outra língua), e a “a tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais”. Neste

trabalho focaremos na última concepção de tradução, a tradução intersemiótica. Assim, Plaza (2003, p. 30), compartilhando desse mesmo entendimento, afirma que “a TI é, portanto estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade [...], os signos empregados têm tendência de formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, [...] tendem a desvincular do original”.

O estudo dessas outras linguagens — não estritamente linguísticas, mas de caráter extralinguístico — insere-se no campo da semiótica, ciência que investiga os processos de significação. Nesse âmbito, o signo, ou *representamen*, é definido como “aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se para alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido” (Peirce, 2005, p. 46). Os signos estabelecem uma relação com seus objetos que pode ser compreendida à luz da tríade peirciana, segundo a qual se classificam em *ícone*, *índice* e *símbolo*, conforme o modo pelo qual representam aquilo a que se referem. Plaza (2003, p. 21-22) categoriza, de acordo com as ideias peirceanas, da seguinte forma: o primeiro na qualidade de semelhança ao objeto imediato; o segundo na qualidade de contiguidade do fato vivido; e o último na qualidade de contiguidade institutiva, também chamado de signo de lei. Segundo a semiótica (ou lógica) de Peirce, Plaza destaca que o signo, ou sistemas de signos “tornam-se relevantes as relações entre os sentidos, meios e códigos”, tudo isso no que diz respeito à concepção de tradução intersemiótica (2003, p. 45). Plaza afirma também que:

A criação de sistemas de sinais é fundamental para o intercâmbio de mensagens entre o mundo e o homem. Cada sistema de sinais constitui-se segundo a espacialidade que lhe dá característica e que pode ser articulada com os órgãos emissores-receptores, isto é, os sentidos humanos. Estes produzem as mensagens que reproduzem os sentidos. É pelos sentidos que os homens se comunicam entre si. Dentre os sentidos humanos, três foram os que os historicamente se caracterizam como geradores de extensões capazes de prolongar e ampliar a função de cada um desses sentidos em meios produtores de sistemas de linguagem. São eles: o visual, o tátil e o auditivo. Tanto canais, instrumentos, quanto sistemas de signos que traduzem pensamentos no operar e transmitir informações estéticas (p. 45-46).

Assim, a linguagem humana dialoga com os sentidos humanos em diversas esferas, sejam linguísticas sejam não linguísticas, ditas como semióticas. Para a análise das toadas, levamos em consideração a tese de que os sentidos são produtores dos objetos imediatos do signo, especialmente a percepção musical, no que diz respeito às toadas. Porém, vale ressaltar que, embora tenhamos elegido a percepção fônica, é necessário compreender que os sentidos interagem entre si. E nessa interação de sentidos podemos relacionar ao conceito de dialogismo de Bakhtin no que tange à linguagem. Nessa perspectiva, antes de avançarmos para a compreensão, em linhas gerais, do conceito de dialogismo, explanaremos como Bakhtin engloba a linguagem. De acordo com Beth Brait no texto *Bakhtin e a natureza constitutivamente*

dialógica da linguagem (1997), Brait explana sobre a *natureza dialógica da linguagem* bakhtiniana:

O conceito de linguagem que emana dos trabalhos desse pensador russo está comprometido não com uma tendência linguística ou uma teoria literária, mas com uma visão de mundo que, justamente na busca das formas de construção e instauração do sentido, resvala pela abordagem linguístico/discursiva, pela teoria da literatura, pela filosofia, pela teologia, por uma semiótica da cultura, por um conjunto de dimensões entretecidas e ainda não inteiramente decifradas (1997, p. 92).

Mônica Graciela Zoppi-Fontana comunga com o pensamento de Brait no texto *O outro da personagem: enunciação, exterioridade e discurso* (1997), para afirmar que as “relações dialógicas [...] são acontecimentos da linguagem, são relações de sentido que se estabelecem entre enunciados produzidos na interação verbal” (p. 118). Assim, o conceito de dialogismo bakhtiniano está empregado como “vozes que se enfrentam em um mesmo enunciado”, que podem ser ditos por sujeitos e em tempos diferentes. Nisso, o discurso, nesse movimento dialógico, abre caminhos de sentido e expressões para o próprio discurso do outro que engloba e caracteriza o tom estilístico do discurso, como podemos observar no texto:

O discurso, ao abrir caminho para o seu sentido e sua expressão através de um meio verbalizado pelas diferentes dicções do outro, entrando em assonância e dissonância com seus diferentes elementos podem enformar sua afeição e o seu tom estilístico nesse processo dialogizado (Bakhtin, 2015, p. 50).

Em vista disso, o que interessa na nossa análise é relacionar essas vozes discursivas presentes nas toadas, as quais emanam das narrativas em torno da lenda das Icamiabas. Essas vozes e discursos podem nos revelar o tom discursivo das toadas, nesse processo de transposição poética crítica e criadora.

◇ Da lenda para o Festival

Na obra *Dicionário do folclore brasileiro*, de Câmara Cascudo o termo *lenda* se refere a um “episódio heroico ou sentimental com elemento maravilhoso ou sobre-humano, transmitido e conservado na tradição oral popular, localizável no espaço e tempo... liga-se a um local, como processo etiológico de informação [...] sendo parte e não todo biográfico” (Cascudo, 2005, p. 511). Além disso, Cascudo (2005) afirma que as lendas também possuem quatro características elementares que são necessárias para se enquadrar ao conceito. São estas: persistência, antiguidade, anonimato e oralidade. Cascudo também afirma que há uma certa diferença no sentido dos termos *lenda* e *mito*, os quais são constantemente tratados como sinônimos. Segundo Cascudo (2005, p. 511), a lenda é “muito confundida com o mito, dele se distancia pela função e confronto. O mito pode ser um sistema de lendas, gravitando ao redor de um tema central, com área geográfica mais ampla e sem exigência de fixação no tempo e no espaço”.

Há ainda uma relação entre a terminologia das Amazonas e as Icamiabas, na qual é apresentada por Franz Pereira no texto *Painel de lendas e mitos da Amazônia* (2001). Este trabalho foi premiado no concurso “Folclore Amazônico 1993” pela Academia

Paraense de Letras. O autor apresenta as seguintes denominações e seus significados:

Etimologicamente, Amazonas significa “sem seios”; de **A-Mazós**, pois acreditavam os antigos que as famosas guerreiras da Cítia oblavam o seio direito para melhor manejarem o arco e flecha. Contudo para o Barão de Santa-Anna Nery o vocábulo tem raízes gregas, compostas por ama, que quer dizer “união” e zona, significando “cinto”; assim, amazonas, pode ser traduzido por “unidas por um cinto”. Já o paraense Alfredo Ladislau dá-nos, numa terminologia nativa, um significado que é exatamente igual ao que a lenda de Heródoto difundiu: “Aqueles que não têm seios” ou no dizer dos índios Ikam-ny-abas. Já o Padre de Acunã informa que “Yacamiaba” é o nome dado ao pico que se destaca mais entre todos os outros”, nas altas montanhas — provavelmente do Tumucumaque — onde vivem “essas mulheres masculinizadas”; entretanto os Tapajós as conheciam por “cunhantensequina” ou “mulheres sem marido”, que a meu ver é a expressão mais adequada. Há, também, o vocábulo indígena “amassunu”, que significa “águas que retumba” ou “ruído de águas”, como um pouco provável gerador da palavra amazonas (Pereira, 2001, p. 33).

Em relação à definição do gênero *toada*, pode-se perceber que é um gênero que não possui uma estrutura fixa, uma vez que não possui características únicas. Pelo contrário, ela se modifica de acordo como o local e a região. Cascudo (2005, p. 872) afirma que, “musicalmente [a toada] não tem caráter definido [...] talvez porque, abrangendo várias regiões, a toada reflita peculiaridades próprias de

cada uma delas”. Em linhas gerais, as toadas são canções narrativas que relatam o enredo das dramatizações de cada boi na arena do Bumbódromo. Elas contam com o acompanhamento dos seguintes instrumentos: caixinha, repique, surdo, ‘chek-cheks’ e ‘palminha’, além de equipamentos eletrônicos, entre outros.

De modo geral, as narrativas lendárias são transmitidas com grande ênfase nas toadas dos bois-bumbás do Festival Folclórico de Parintins. Os bois são conhecidos como Associações, sendo o Boi Caprichoso denominado Associação Cultural Boi-Bumbá Caprichoso (ACBBC) e o Boi Garantido, denominado Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido (AFBBG). Ambas as associações competem no Bumbódromo ao longo das três noites do Festival e são avaliados por jurados em 21 itens, com exceção dos personagens Pai Francisco e a Mãe Catirina, que, embora sejam itens obrigatórios, não recebem pontuação. A presença desses personagens na arena é colocada para homenagear a origem do Festival, cujas características derivam dos folguedos nordestinos.

As apresentações são organizadas em três blocos: **Bloco A – Comum/Musical**, que integra os itens 01 - Apresentador, 02 - Levantador de Toadas, 03 - Batucada/Marujada¹⁵, 06 - Amo do Boi, 11 - Toada (Letra e Música), 19 - Galera, 21 - Organização do Conjunto Folclórico; **Bloco B – Cênico/Coreográfico**, que integra os itens 05 - Porta Estandarte, 07 - Sinhazinha da Fazenda, 08 - Rainha do Folclore, 09 - Cunhã-Poranga, 10 - Boi-bumbá (evolução), 12 - Pajé, 20 - Coreografia; e **Bloco C – Artístico**, que integra os itens

15 Grupo ou corpo musical que toca ritmicamente as toadas, sendo Batucada para o Garantido e Marujada de Guerra para o Caprichoso.

04 - Ritual indígena, 13 - Povos Indígenas¹⁶, 14 - Tuxauas, 15 - Figura Típica Regional, 16 - Alegoria, 17 - Lenda Amazônica, 18 - Vaqueirada. As narrativas de cunho lendário compõem o item de número 17, denominado *Lenda Amazônica*. Este item precisa estar em consonância com a toada tocada na arena, essa toada não necessariamente precisa compor ao item 11 - *Toada (letra e música)*, uma vez que o item somente contará pontos quando for apresentado para este fim. Em suma, as toadas livres (também denominadas genéricas), engendram o todo do espetáculo, incluindo cênica, coreografia, musical e artístico.

As escolhas das toadas para o Festival de Parintins acontecem anualmente por meio de edital de seleção. Cada associação pode adaptar seus critérios de escolha. A exemplo, tomaremos como base os editais vigentes de 2023 para a seleção de toadas que farão parte do Festival de 2024. Nisso, podemos observar que o Conselho de Artes do Boi-bumbá Caprichoso optou por realizar o concurso apenas para as toadas livres (ou genéricas). Já as toadas estratégicas (as toadas de *Lendas Amazônicas*) ficando a composição a cargo do próprio Conselho. Por outro lado, o Boi-bumbá Garantido optou-se por selecionar tanto as toadas livres (ou genéricas) quanto as toadas cênicas, que neste caso abrangem os gêneros de *Lenda Amazônica*, *Ritual Indígena*, e *Figura Típica Regional*. As toadas, juntamente com o item de número 4 - *Ritual Indígena*, e o item de número 17 - *Lenda Amazônica*, compõem a parte cênica das apresentações com alegorias, item de número 16 - *Alegoria*. Juntos, estes itens constroem a transposição cênica

16 Este item era anteriormente denominado “tribos indígenas”, mas foi atualizado em 2023 por ser considerado pejorativo e ofensivo às pessoas pertencentes a comunidades indígenas.

estética e criativa da lenda para a arena na apresentação dos bois-bumbás. No entanto, devido à amplitude que abrangem esses itens (4, 11, 16 e 17), focaremos somente nas letras das toadas¹⁷, para que possamos analisar e refletir sobre a tradução intersemiótica da lenda para a toada. Porém, cabe salientar que o conjunto cênico apresentado anteriormente poderá ser objeto, em sua totalidade, de estudos futuros acerca da temática.

◇ Metodologia

A presente pesquisa caracteriza-se como um estudo qualitativo, de natureza descritiva, cujo objetivo é descrever o fenômeno da tradução intersemiótica, tomando como base um referencial bibliográfico pertinente à temática e aos objetivos propostos. A versão da lenda adotada metodologicamente está em consonância com a obra *O reino das mulheres sem lei: ensaios de mitologia amazônica* (1937), de Ângelo Guido. Além disso, o estudo fundamenta-se no Dossiê de Processo de Instrução Técnica do Inventário de Reconhecimento do Complexo Cultural do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins (Unb/ICS/PPGS/GPCMD - IPHAN), bem como nos editais vigentes no ano de 2023 para o concurso de seleção de toadas para o Festival de 2024, de ambas as associações, e no Regulamento do Festival Folclórico de Parintins — disputa dos Bumbás¹⁸, correspondente ao triênio 2024 - 2026.

17 Não faremos distinção entre toadas genéricas e estratégicas ou cênicas, denominaremos somente o termo *toada*.

18 Regulamento publicado no Diário Oficial Eletrônico dos Municípios do Estado do Amazonas, em 24 de abril de 2024. Ano: XV/ Número: 3595. Página 41-55. Disponível em: <https://diariomunicipalaam.org.br/visualizar-publicacao/20240424>. Acesso em: 17 jul. 2024.

No que se refere às análises das toadas, procedeu-se à revisão de oito composições, produzidas entre 1993 e 2018, organizadas conforme o tema da lenda — e não segundo a ordem cronológica — e separadas por agremiação. Para fins de sistematização e de conhecimento das toadas, as composições serão apresentadas de acordo com suas respectivas associações, em ordem cronológica, destacando as características de cada boi, título da toada, ano, tema e compositores. Vejamos a tabela abaixo:

Tabela 1: Associação Cultural Boi-Bumbá Caprichoso (ACBBC)

Boi-Bumbá Caprichoso				
Características	Toada	Ano	Álbum/ Tema	Compositores
Touro negro, com uma estrela na testa. Cores: azul e branco	<i>As Icamiabas</i>	2001	<i>Amor e Paixão</i>	<i>Tony Rossi</i>
	<i>Canto para Naruna</i>	2005	<i>A Estrela do Brasil</i>	<i>Ronaldo Barbosa/ Simão Assayag</i>
	<i>Conori – As Amazonas</i>	2007	<i>O Eldorado é aqui</i>	<i>Roberto Viana</i>
	<i>Deusas da Guerra</i>	2018	<i>Sabedoria Popular: Uma Revolução Ancestral.</i>	<i>Geovane Bastos/ Pedro Salviano Neto</i>

Fonte: Tabela idealizada pelas autoras

Tabela 2: Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido (AFBBG)

Boi-Bumbá Garantido				
Características	Toada	Ano	Álbum/ Tema	Compositores
Touro branco, com um coração na testa. Cores: vermelho e branco	<i>Icamiabas</i>	1993	<i>Esse Rio é Minha Vida</i>	<i>Inaldo Medeiros/ Tony Medeiros</i>
	<i>Muiraquitã</i>	2004	<i>Amazônia, Coração Brasileiro</i>	<i>Tadeu Garcia</i>
	<i>Naruna das Amazonas</i>	2012	<i>Tradição</i>	<i>Rafael Marupiará/ Ronaldo Jr</i>
	<i>Lendárias Amazonas</i>	2016	<i>Celebração</i>	<i>Eneas Dias/ João Kennedy/ Marcos Boi/ Mário Andrade</i>

Fonte: Tabela idealizada pelas autoras

◇ Tradução intersemiótica: análise da lenda para a toada

As análises das toadas serão organizadas por eixos temáticos, em consonância com os objetivos específicos da pesquisa, contemplando: o diálogo entre a lenda e as toadas; as relações intertextuais da lenda com outras narrativas míticas; e o contexto histórico que a permeia. Cumpre salientar, contudo, que as toadas não obedecem a uma estrutura fixa, razão pela qual seus elementos podem apresentar-se de forma híbrida ou inter-relacionada ao longo das composições. Por assim dizer, Bakhtin (2011) afirma que “evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis de enunciados*, os quais denominamos de *gêneros do discurso*” (p. 262, grifos do autor). Na obra *O Reino das Mulheres Sem Lei: ensaios de mitologia amazônica* (1937), Ângelo Guido apresenta a lenda de acordo com as tradições predominantes na

Amazônia, isto é, seguindo as tradições orais. Desse modo, a lenda das Icamiabas relata a existência de mulheres guerreiras, sem lei e sem marido, que habitavam às margens do rio Nhamundá, na região do Baixo Amazonas. Conforme registra Guido (1937, p. 25), “embora vivessem sem homens, com êles estavam de tempo em tempo, indo buscá-los nas tribus vizinhas e devolvendo-os, depois de satisfeitos os seus desejos”. Nas toadas analisadas, é possível identificar as seguintes referências a essa narrativa:

*Reino das mulheres sem marido*¹⁹
Índias dos cabelos longos
Que habitam no rio Nhamundá
Magia nos potes sagrados

*Perfumam Iaci-Uaruá*²⁰

Força matriarcal das mulheres da floresta
Dominadoras, sedutoras dos Guacari
Temidas na guerra, queridas no amor [...]
As águas do espelho da Lua refletem
*os mistérios do fundo do rio Nhamundá*²¹

A transposição da lenda para a toada envolve múltiplos aspectos, ora evidenciando aproximações, ora ressaltando distinções em relação à narrativa original. Ademais, em torno da lenda das Icamiabas, estabelecem-se diálogos intertextuais com outras narrativas míticas, como o mito do Muiraquitã, o do Filho do Sol — Jurupari — e o de Naruna. De acordo com a narrativa

19 *Canto Para Naruna*. Ronaldo Barbosa/ Simão Assayag, 2005.

20 *Conori - As Amazonas*. Roberto Viana, 2007.

21 *Lendárias Amazonas*. Eneas Dias/ João Kennedy/ Marcos Boi/ Mário Andrade, 2016.

lendária, as indígenas Icamiabas portavam amuletos denominados Muiraquitã, que desempenhavam dupla função: atuavam como símbolos de proteção e como oferendas destinadas a seus amantes. “Dir-se-ia que foi o próprio Paraíso Verde, o seu país admirável que rebrilha ao sol no espelho das águas, que as icamiabas quiseram representar na matéria imperecível e na cor do Muiraquitã” (Guido, 1937, p. 61). Esses talismãs eram esculpidos no lago sagrado Yaci Uaruá, cujo nome significa “Espelho da Lua”. Às margens desse lago realizava-se o rito de purificação, celebrado como forma de exaltação da vitória sobre o sexo oposto. Nas toadas, é possível identificar referências a esses elementos míticos:

*Amazonas, guerreira herdeira do muiraquitã*²²

Nas profundezas das águas

Do espelho da lua

Ao amante guerreiro

*O Muiraquitã*²³

o amuleto de atração lunar [...]

é o destino do amor, que conduz a direção

são guerreiras valentes desnudas

determinando na vida reprodução, pra evolução

A índia dança e não se cansa

encanta o homem suas tranças

onde estão os seus tesouros

*de amor a seduzir “Muiraquitã”*²⁴

Vem pra dança da lua

22 *Icamiabas*. Inaldo Medeiros/ Tony Medeiros, 1993.

23 *As Icamiabas*. Tony Rossi, 2001.

24 *Muiraquitã*. Tadeu Garcia, 2004.

*Vem exhibir teu muiraquitã
Vem no delírio dos viajantes²⁵*

*Amantes dos Muiraquitãs
As virgens do sol mostram seu valor
Na casa de pedra em noite de festa
Forçavam os guerreiros, forçavam os guerreiros pro amor [...]
Talismã de Iaci pras cunhãs os segredos verdes muiraquitãs²⁶*

*Segredam os ventos que eram cunhãs
De negros e lindos cabelos
Nos seios, ostentados muiraquitãs²⁷
Descubra o mito dos muiraquitãs
Temidas na guerra, queridas no amor
Guardiãs dos segredos dos muiraquitãs
Petrificados em rãs (cobras, peixes)
Amuletos de proteção (ofertados)
Aos parceiros no amor (seduzidos)
No rito da reprodução²⁸*

*Lindos cabelos negros
Filha do sol e da noite
Traz consigo os muiraquitãs*

Lendárias!²⁹

Através da relação com a lenda do Muiraquitã, podemos realizar a seguinte análise: a toada *Muiraquitã* (2004), na terceira

25 *Canto Para Naruna*. Ronaldo Barbosa/ Simão Assayag, 2005.

26 *Conori - As Amazonas*. Roberto Viana, 2007.

27 *Naruna Das Amazonas*. Rafael Marupiara/ Ronaldo Jr, 2012.

28 *Lendárias Amazonas*. Eneas Dias/ João Kennedy/ Marcos Boi/ Mário Andrade, 2016.

29 *Deusas da Guerra*, Geovane Bastos/ Pedro Salviano Neto, 2018.

estrofe, é possível notar a menção ao mito de Muiraquitã, cujos amuletos são considerados “seus tesouros de amor a seduzir”. Na toada, afirma-se que “as Icamíabas são filhas desse encanto”, e seus destinos estão ligados à condução de seus parceiros para a procriação, como indicado no trecho: “é o destino do amor, que conduz a direção / são guerreiras valentes desnudas determinando a vida reprodução, para evolução”. Esses versos são representados nas coreografias do corpo de dança dos bumbás e em suas alegorias. Vejamos a seguir um exemplo:

Figura 1: Toada *Lendárias Amazonas* e Ritual Jurupari



Fonte: A alegoria aparece nitidamente em 4:49 minutos do vídeo na Arena do Bumbódromo, em Parintins (2016)

Figura 2: Toada Lendárias Amazonas e Celebração Indígena



Fonte: A alegoria aparece nitidamente em 4:48 minutos do vídeo na Arena do Bumbódromo, em Parintins (2023)

Além das coreografias, as alegorias representam as toadas simbolicamente. Nas imagens acima, também é mostrado a representação dos muiraquitãs nas alegorias, nos quais coincidem com a toada *Lendárias Amazonas* (2016), em que é explicado o que eram os muiraquitãs, como na penúltima estrofe: “petrificados em rãs (cobras, peixes) / Amuletos de proteção (ofertados)”. A toada também revela o motivo da fabricação desses amuletos, pois eram destinados aos seus parceiros, conforme a passagem: “Aos parceiros no amor (seduzidos) / No rito da reprodução”. Essas guerreiras não constituíam uma família tradicional, optando apenas por escolher parceiros para a reprodução de sua linhagem feminina. Quando ficavam grávidas, se o bebê fosse do gênero feminino, “as meninas ficavam com elas e eram educadas na arte da guerra e seus costumes, mas os filhos varões eram mortos ou entregues a seus pais” (Guido, 1937, p. 25). Podemos conferir nas toadas essa relação pai e filho de forma diferente, vejamos:

Amantes dos Muiraquitãs

*Forçavam os guerreiros, forçavam os guerreiros pro amor [...] Talismã de Iaci pras cunhãs os segredos verdes muiraquitãs*³⁰

*No luar, belas mulheres fazem um ritual
o amor de índio que renascerá
pra escolher seus lírios filhos a seguir seus sonhos
se for mulher, festa na aldeia a quem vai chegar
se curumim seguirá com o pai
pelas terras do “sem fim” das matas da Amazônia*³¹

Guido (1937, p. 12) observa que a noção de mulheres sem marido incita um imaginário místico, por apresentar elementos que comungam com a história grega das amazonas da Ásia Menor. No entanto, apesar da existência imaginária ou não “os conquistadores chamaram de amazonas e os índios de icamiabas e cunhãs-teco-ímas”³². A denominação Icamiabas se refere ao local onde estas cunhãs viviam, conforme trecho:

Segundo tradição corrente na Amazônia, uma república de mulheres teria existido nas margens do rio Jamundá, nas fraldas da Serra de Itacamiaba, chamada também de Jaci-taperê, junto a um lago a que os nativos deram a denominação poética de Jaci-uaruá (espelho da lua). O nome de icamiaba, dado a essas mulheres teria vindo da serra a cujos pés moravam, de Ita-caa-meem-auá, Itacamenaba

30 *Conori - As Amazonas*. Roberto Viana, 2007.

31 *Muiraquitã*. Tadeu Garcia, 2004.

32 “A expressão, portanto, só pode significar **mulheres sem lei** ou **mulheres fora da lei**, de **cunhã** - mulher; **tecô** - lei; **íma**, sufixo negativo - sem ou não” (Guido, 1937, p. 15).

ou Itacameaba, de que fizeram depois Itacamiaba. O seu significado seria a pedra do mato sôbre a qual se dão, que se refere à tradição segundo a qual as icamiabas se entregavam, naquele lugar, aos índios das tabas vizinhas que iam visitá-las em determinada época do ano e receber das suas mãos os mágicos amuletos verdes (Guido, 1937, p. 15).

Em relação ao local, há toadas que destacam essa posição geográfica, como podemos verificar:

Yaci Taperê Hei hei
*Yaci Uaruá Yaci Taperê*³³

Vou perguntar pra Orellana
Sobre as mulheres guerreiras
*Que Conori comandava às margens do Nhamundá*³⁴

Índias dos cabelos longos
Que habitam no rio Nhamundá
Magia nos potes sagrados
*Perfumam Iaci-Uaruá*³⁵

Vale ressaltar que a chegada destas mulheres guerreiras em Nhamundá, teria acontecido depois de uma fuga em massa da Serra de Tunaí, descendo o rio Negro e o Amazonas. Segundo Guido, isso teria acontecido porque elas não aceitariam a submissão à Jurupari, Filho do Sol.

33 *Icamiabas*. Inaldo Medeiros/ Tony Medeiros, 1993.

34 *Icamiabas*. Inaldo Medeiros/ Tony Medeiros, 1993.

35 *Conori - As Amazonas*. Roberto Viana, 2007.

Um horda de mulheres teria fugido da Serra [...] para não se submeter às duras leis do Iuruparí, o Filho do Sol, que castigava com a morte aquelas que o desobedecessem. Daí elas serem cunhãs-teco-ímas, as mulheres que fugiram às leis de Iuruparí, isto é, que se puseram fora da lei daquele legislador selvagem, que não aceitaram os Costumes Novos instituídos pelo Filho do Sol (Guido, 1937, p. 15-16).

A lenda, ainda, narra que as Icamiabas travavam batalhas pela sobrevivência contra o sexo oposto, sendo consideradas as guerreiras mais belas e fortes da região. Guido (p. 25) acrescenta que “essas mulheres obedeciam a uma rainha chamada Conori e possuíam fabulosas riquezas em ouro e prata”. No entanto, Guido (1937) afirma também que o domínio do matriarcado das Icamiabas terminou quando Jurupari, o deus Sol, subjugou as mulheres guerreiras, fazendo-as se submeterem aos seus comandos, marcando o início da era do patriarcado.

Iuruparí ou Izí·é Grande Espírito — não ô Ser Supremo, um deus celeste ou Criador — que acompanha a raça. _ :mie ainda vive entre — os homens, invisível presença que se manifesta durante as cerimônias ritualísticas que o evocam, potência misteriosa que guarda a lei e atinge com seu tremendo castigo os que a infringem ou desrespeitam (p. 118).

Na versão de Guido (1937, p. 138-139), assim como em algumas toadas, há a menção a lideranças de Naruna sobre as Icamiabas, como no trecho: “encontraram uma tribo de mulheres,

governadas por Narúna, a que tinha partido de Tunaí. Que essa tribo governada por Narúna era o reino das mulheres sem lei ou cunhãs-teco-ímas”. No quesito liderança, portanto, há versões tanto com Conori, considerando-a como líder das Icamíabas, quanto com Naruna, em relação à qual há versões que também a descrevem como uma das líderes. *Lendárias Amazonas* do Boi Garantido, de 2016, ainda há versão de que Conori é filha herdeira de Naruna, portanto sucessora de Naruna em liderança. Essas preposições podem ser vistas nos trechos das toadas.

Conori como líder Icamíabas

*Vou perguntar pra Orellana
Sobre as mulheres guerreiras
Que Conori comandava às margens do Nhamundá*³⁶

*Conori Conori Rainha das Icamíabas
Mulheres valentes guerreiras
Belas seminuas manejo certo
Com arcos e flechas*³⁷

*A linda deusa Conori
Andava na frente
E comandava o exército
Do matriarcado
Icamíabas, cunhã puíaras*³⁸

36 *Icamíabas*. Inaldo Medeiros/ Tony Medeiros, 1993.

37 *Conori - As Amazonas*. Roberto Viana, 2007.

38 *Deusas da Guerra*, Geovane Bastos/ Pedro Salviano Neto, 2018.

Naruna como líder das Icamíabas

*As mulheres guerreiras oh, oh [...]
Mantadas pra guerra
De arco e flechas nas mãos
Seguindo Naruna
Defendem com raça
A sua sagrada nação³⁹
Esqueceu a lei criada
E ensinou Naruna a voar
Amada, em amazós encantada
Alada, em surgindo do nada [...]
Porque és rainha soberba⁴⁰*

*No reino das belas índias
Icamiaba, Naruna Amazona
É nobre o encanto o amor em mim
És linda e guerreira Icamiaba
Naruna Amazona
Minha ativa rainha eu canto pra ti:
Naruna, Naruna
Vim de terras além-mar
Vim do longe ao rio-mar⁴¹*

39 *As Icamíabas*. Tony Rossi, 2001.

40 *Canto Para Naruna*. Ronaldo Barbosa/ Simão Assayag, 2005.

41 *Naruna Das Amazonas*. Rafael Marupiara/ Ronaldo Jr, 2012.

Conori como filha da líder Naruna

*O mantra envolvente, a reza crescente
A fêmea que chega nas mãos da parteira
Feroz como onça, poder da boiúna
Nasci Conori, filha da líder Naruna⁴²*

Na imagem abaixo, a representação das icamiabas é feita no videoclipe de forma a sugerir *tempos de guerra* contra o invasor Legislador. Há, no clipe, a menção tanto ao mito do muiiraquitã quanto a liderança de Conori. Essas relações dialogam com as toadas apresentadas anteriormente.

Figura 3: Videoclipe da toada *Deusas da Guerra*



Fonte: Youtube do Boi Caprichoso (2018)

Nas toadas supracitadas, o mito de Jurupari — filho do deus Sol — também é evocado, tendo em vista que sua narrativa se entrelaça à história de Naruna. As designações atribuídas a essa entidade, contudo, apresentam variações conforme o contexto discursivo e a proposta estética de cada composição: deus-homem, Legislador, Izí. Vejamos como é marcada esta relação nas toadas:

42 *Lendárias Amazonas*. Eneas Dias/ João Kennedy/ Marcos Boi/ Mário Andrade, 2016.

*Reino das mulheres sem marido
Da Icamiaba apaixonada
Liberdade, a sua vontade
Pelo deus-homem, desejada
deus que só queria amar
Esqueceu a lei criada
E ensinou Naruna a voar [...]
Vem na beleza de uma musa danada
Tua nudez no lago da lua
Enfeitiçou Jurupari⁴³*

*Vim de terras além-mar
E o meu amor vai te libertar Naruna
Mas a sublime canção invejou Jurupari*

*Montado em grande pássaro
Deus do sonho
A lei dos homens bravos
Aprisionou Naruna no mundo sem fim⁴⁴*

*Em tempos de guerra
O legislador guerreou
Contra mulheres guerreiras
Mulheres pintadas
Mulheres armadas
Mulheres que declaravam guerra*

43 Canto Para Naruna. Ronaldo Barbosa/Simão Assayag, 2005.

44 Naruna Das Amazonas. Rafael Marupiara/ Ronaldo Jr, 2012.

*Aos filhos do sol [...]
O império das amazonas
Avançam com fúria na moraçáua
Sobre os Baniwa, Tariana, Uerequena*

Barés, o Manaó⁴⁵

Na obra *Amazônia: mito e literatura* (2011), Marcos Frederico Krüger afirma que Jurupari, sendo tanto deus supremo quanto demônio, teve que subjugar as mulheres guerreiras que habitavam às margens do rio Nhamundá. Nesse conflito, os homens liderados pelo deus Sol saíram vitoriosos, marcando o início da era do patriarcado. Eram “mulheres rebeladas contra os novos costumes instalados por Iuruparí e que se traduziam, na sociedade tribal, pelo início do patriarcado” (Krüger, 2011, p. 274). No entanto, a estória de Jurupari se tangencia com a história de Naruna, líder das mulheres sem lei, as quais subjugou.

Que essa tribu, governada por Narúna era o reino das mulheres sem lei ou das cunhãs-teco-imas, é a própria lenda que o diz contando que Izí, deixando Tunaí, “em que tudo ficou petrificado para memória”, foi ao encontro das mulheres que viviam sem homens e lhes impôs a sua lei. Conquistado o reino de Narúna, imposta a sua vontade às mulheres que viviam sem leis, continuou sua viagem dirigindo-se para o nascente (Guido, 1937, p. 139).

Guido também apresenta um panorama acerca da difusão da lenda das Icamíabas da região amazônica na Europa. No que se referem à denominação dada pelos colonizadores, essas

45 Deusas da Guerra, Geovane Bastos/ Pedro Salviano Neto, 2018.

mulheres guerreiras se assemelhavam às lendárias mulheres chamadas de Amazonas. Dessa forma, o registro da difusão da lenda das amazonas brasileiras, as Icamíabas, estão descritas em relatos escritos no ano de 1542, no texto *Descubrimiento del río de las Amazonas: Relación de Gaspar de Carvajal*⁴⁶, através das crônicas do padre espanhol Gaspar de Carvajal, que participava de uma expedição pela Amazônia com o explorador Francisco de Orellana. À vista disso, temos o seguinte relato em relação ao primeiro contato com as indígenas:

Essas mulheres são muito brancas e altas, e seus cabelos são muito compridos e trançados e despenteados em suas cabeças, e eles são muito grossos, e andam nus em couro, cobrindo suas vergonhas, com seus arcos e flechas nas mãos, fazendo tanta guerra quanto dez índios, e na verdade houve uma mulher dessas que colocou uma flecha em um dos brigantinos e outros que menos, que se pareciam com os nossos brigantinos de porco-espinho (Carvajal, 2011, p. 52, tradução nossa).

Nisto, podemos observar nas toadas:

*Vou perguntar pra Orellana
Sobre as mulheres guerreiras
Que Conori comandava às margens do Nhamundá*⁴⁷

46 Descoberta do Rio Amazonas: *Relação de Gaspar de Carvajal*, documento entregue à Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional da Espanha pelo Duque de T'Serclaes em 5 de maio de 1961 (tradução nossa).

47 *camíabas*. Inaldo Medeiros/ Tony Medeiros, 1993.

*E Orellana se encantou
Com o reino das belas guerreiras
Amazonas, Amazonas
E batizou o imenso e valioso rio
Das Amazonas Das Amazonas⁴⁸*

Embora os relatos de Orellana e a divulgação feita pelo frei Gaspar de Carvajal tenham despertado descréditos, a difusão na Europa não aconteceu somente pelos seus únicos relatos. A toada também acentua os viajantes:

*Vem pra dança da lua
Vem exhibir teu muiraquitã
Vem no delírio dos viajantes
Nos sonhos dos cantantes⁴⁹*

De acordo com Guido, muitos outros viajantes confirmaram os relatos de Carvajal e Orellana, conforme trecho:

Outros navegantes, entre eles o próprio Colombo, e não poucos cronistas e missionários do século do descobrimento, levaram para a gente de além-mar notícias sobre tribus de mulheres que viviam em o novo continente, colocando-as ora nas Antilhas, ora em Bogotá ou Quito, em regiões onde se estendera o império dos Incas e em diversos outros pontos das índias Ocidentais. E o que é sumamente interessante, nessas notícias sobre mulher es que viviam afastadas do convívio masculino, é que, se algumas dessas informações de viajeiros e cronistas traíam fantasias inspiradas na lenda grega,

48 *Conori - As Amazonas*. Roberto Viana, 2007.

49 *Canto Para Naruna*. Ronaldo Barbosa/ Simão Assayag, 2005.

outras, entretanto, coincidiam com o que dizia ter ouvido Orellana de um índio amazonense e com o que, em torno das informações do mesmo índio, relatou Carvajal (Guido, 1937, p. 12-13).

Há também a representação dos viajantes nas composições cênicas tanto no Festival quanto nas gravações de *DVDs*, como podemos verificar na imagem e QR Code abaixo:

Figura 4: Toada Naruna das Amazonas



Fonte: Gravação CD/DVD do Boi Garantido. Esta cena corresponde aos 2:16 minutos do vídeo em Parintins (2012)

Portanto, através das relações apresentadas, decidimos mesclar as toadas, isto é, colocá-las numa relação dialógica com o objetivo de visualizar as consonâncias e/ou não consonâncias entre lenda e toada, lenda com outras lendas e o contexto histórico. Bakhtin (2011) explana sobre as essas relações, “as relações dialógicas são de índole específica: não podem ser reduzidas a relações meramente lógicas nem meramente linguísticas. Elas só são possíveis entre enunciados integrais de diferentes sujeitos do discurso” (Bakhtin, 2011, p. 323). Na seção seguinte, pretendemos explicar os resultados à luz da tradução intersemiótica.

◇ Resultados

Para a tradução intersemiótica, Plaza (2003, p. 47) afirma que, quando uma narrativa remete a alguma coisa do passado, a memória torna-se uma “memória involuntária que possibilita uma experiência mais completa do momento”, e isso ocorre quando se dá ao ouvir e sentir a canção. Sendo assim, o sentido acústico está intimamente ligado à sinestesia, que abrange todos os sentidos, e à sinestesia da memória. Nisso, temos a lenda e a toada em diálogo quando tocada na arena do Festival, considerando a cênica e a alegoria.

O tradutor detém um estado do passado para operar sobre ele, num segundo momento, ele reatualiza o passado no presente e vice-versa através da tradução carregada de sua própria historicidade, subvertendo a ordem da sucessividade e sobrepondo-lhe a ordem de um novo sistema e da configuração com o novo escolhido (Plaza, 2003, p. 8).

Nota-se, assim, que o signo representado nas toadas exerce uma função representativa sobre o mito dos muiraquitãs e sobre a lenda das Icamiabas. Temos, portanto, a contiguidade por meio da semelhança. Da lenda das Icamiabas para as toadas, há uma tradução intersemiótica que engloba a sinestesia acústica da memória, mesmo que a memória seja de um imaginário comum, como através das narrativas das lendas. As eventuais divergências são elementos criadores que marcam o *produto de uma construção* ou *apropriação reconfigurada*. Nesse sentido, podemos inferir que a transposição da lenda para a toada traz consigo elementos de uma *tradução como transcodificação criativa*. Por ambas as

associações alternarem sobre a liderança das indígenas Icamíabas. Além de dialogarem com o tempo presente, nesse movimento de criação, como nos trechos: *És um canto Caprichoso/ És minha índia guerreira/ Audaz mulher brasileira*⁵⁰. Há, nas passagens, menções tanto ao Boi Caprichoso quanto às mulheres brasileiras, cujos signos remetem a uma introdução do discurso do outro na transposição poética.

Além das passagens carregarem consigo uma *transposição criadora*, há também o que Bakhtin chama de dialogismo, isto é, quando o discurso de outrem está no discurso do outro, seja para concordar, seja para discordar. Brait (1997, p. 98) afirma que “o dialogismo diz respeito ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram [...] uma cultura, uma sociedade”. Dessa maneira, conclui que “é nesse sentido que podemos interpretar o dialogismo como o elemento que instaura a constitutiva natureza interdiscursiva da linguagem” (p. 98).

Plaza (2003, p. 34), evocando O. Paz, afirma que “[...] tradução e criação são operações gêmeas”. À luz dessa concepção, observa-se que as toadas *Deusas da Guerra* (Boi Caprichoso, 2018) e *Lendárias Amazonas* (Boi Garantido, 2016) apresentam diferenças marcantes de ritmo e melodia quando comparadas a *Naruna das Amazonas* (Boi Garantido, 2012) e *Icamíabas* (Boi Garantido, 1993). Nas duas primeiras, destaca-se um arranjo mais intenso e vigoroso, com sonoridade rítmica acentuada e a incorporação de múltiplos instrumentos, inclusive eletrônicos. Tais escolhas melódicas e rítmicas produzem efeitos sinestésicos que evocam ação e força,

50 *Canto Para Naruna*. Ronaldo Barbosa/ Simão Assayag, 2005.

como se as indígenas estivessem em confronto com o Legislador. Em contrapartida, nas duas últimas toadas, predominam melodias suaves e cadenciadas, acompanhadas de instrumentos que remetem à serenidade e ao afeto. Nesse contexto, a narrativa musical sugere que as Icamíabas também vivenciam o amor, como exemplificado na relação romântica entre Naruna e o colonizador. Plaza (2003, p. 59) ressalta ainda que a percepção musical apresenta uma dimensão harmônica análoga à do fonema: “vemos que tanto a música quanto o fonema possuem uma estrutura tanto harmônica quanto melódica”; além disso, afirma que “a relação entre som e sentido é uma relação externa, por contiguidade” (p. 60). Tal perspectiva indica que o sentido construído na toada se estabelece por continuidade com os propósitos do folguedo popular, não necessariamente pela fidelidade estrita ao texto poético de origem, mas por uma ressignificação orientada pela performance e pela experiência estética.

No campo dialógico do discurso das toadas, o procedimento de agrupá-las por temática e colocá-las, em determinados momentos, em consonância e, em outros, em confronto, fundamenta-se na concepção bakhtiniana das relações dialógicas. Conforme afirma Bakhtin (2015, p. 52, grifo do autor), “o discurso surge no diálogo como uma réplica viva, forma-se uma interação dinâmica com o discurso do outro no objeto. *A concepção do seu objeto pelo discurso é dialógica*”, assim, cada toada, ao dialogar com a lenda e com outras composições, constitui-se como resposta ativa, estabelecendo um jogo de vozes que ora se complementam, ora se tensionam, na construção de sentidos.

No que se refere à dimensão estética da tradução intersemiótica, Plaza (2003, p. 76) sustenta que a passagem da lenda para a toada “privilegia as relações de semelhança e a função poética” estabelecidas entre o signo e seu objeto, como se observa na representação das guerreiras Icamiabas. O autor também retoma a noção de função poética em Jakobson, destacando que ela não se restringe à linguagem verbal poética, mas pode ser expandida para outras linguagens e sistemas expressivos (p. 73). Desse modo, sob a perspectiva intersemiótica, percebe-se que as traduções — ou antes, as transcrições artísticas — da lenda para as toadas de bois-bumbás configuram um elevado grau estético do signo, sobretudo em razão da linguagem de natureza acústica. Trata-se do que Campos denominou ideomúsica: a poesia concebida como música — e, no contexto desta pesquisa, a própria lenda transfigurada em música.

◇ **Considerações finais**

A origem da lenda das Icamiabas, como ocorre com grande parte das narrativas de tradição oral, é anônima; ainda assim, ocupa lugar de destaque no imaginário popular amazônico. De modo articulado a ela, os mitos do Muiraquitã, de Jurupari e de Naruna também abrangem e ampliam essa mesma temática simbólica. Essas narrativas lendárias foram, continuam sendo e certamente permanecerão como fundamentos estruturantes do Festival Folclórico de Parintins, especialmente nos itens 4 (*Ritual Indígena*), 16 (*Alegoria*) e 17 (*Lenda Amazônica*). Torna-se necessário, portanto, o desenvolvimento de novos estudos que contemplem tais elementos em suas dimensões

estéticas, semiológicas e plásticas. No decorrer da pesquisa, constatou-se que os conceitos bakhtinianos de dialogismo e de tom estilístico atravessam todas as toadas analisadas, seja em perspectiva representativa, seja em tonalidade criativa — por vezes ficcional — na composição do folguedo. Observa-se que expressões como “mulher brasileira”, “mulher guerreira” e “mulher forte e bela” ora evocam a força da mulher indígena amazônica, ora ampliam essa imagem para a mulher brasileira em sentido mais abrangente. Também se identifica o discurso da mulher indígena enamorada pelo estrangeiro colonizador, apresentado sob uma tonalidade romântica, melódica e de ritmo suave, quase etéreo. A análise intersemiótica da lenda para a toada orientou a compreensão dos sentidos como produtores dos objetos imediatos do signo semiótico. Tal processo evidenciou-se na dimensão musical — ritmo e melodia —, frequentemente modificados conforme as temáticas e propostas de cada associação. Conclui-se, assim, que a tradução intersemiótica lenda-toada ultrapassa a mera fidelidade ao texto de origem, buscando antes uma ressignificação tanto da lenda quanto da toada, em consonância com os propósitos do espetáculo popular.

Verificou-se, ainda, que o Dossiê de Registro do IPHAN encontrava-se desatualizado, o que dificultou a obtenção precisa de determinados dados. Contudo, os editais de seleção de toadas publicados ao longo da pesquisa permitiram a continuidade das análises. Embora obrigatórios, tais editais são elaborados de forma independente por cada associação. Ademais, observou-se que o próprio Regulamento do Festival apresenta demora em suas atualizações; apenas ao final da pesquisa foi publicada, no Diário

Oficial Eletrônico, a versão correspondente ao triênio 2024 – 2026, possibilitando novas consultas e a atualização das informações. Por fim, espera-se que o estudo suscite novos olhares sobre a temática, amplie o debate em torno dos referenciais teóricos mobilizados e estimule outras possibilidades de investigação, considerando que não foi possível esgotar os múltiplos campos de análise. Entre as perspectivas futuras, destacam-se: a análise do discurso nas narrativas que articulam lenda e toada; o aprofundamento de outros conceitos bakhtinianos; o exame das intertextualidades; e o estudo das relações multimodais presentes na tradução intersemiótica do conjunto cênico (alegorias, performances, entre outros elementos). Em síntese, esta pesquisa constitui uma contribuição ao entendimento da relação entre lenda e toada no contexto do Festival Folclórico de Parintins.

Referências

- ALMEIDA, S. V. A tradução Intersemiótica do romance “Dois Irmãos” de Milton Hatoum: um olhar sobre a Graphic Novel. In: SOARES, N. M. M. (org.). *Análise em discurso: semiótica e multimodalidade*. Manaus: UEA Edições, 2017.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Introdução e tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, M. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BRAIT, B. (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.
- BRAIT, B. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.
- BRASIL. Decreto-lei nº 3.551, de 4 de agosto de 2001. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, n. 2, 07 ago. 2000. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm. Acesso em: 2 nov. 2023.
- CAMPOS, H. Da Tradução como Criação e como Crítica. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CARVAJAL, F. G. *Relación del Descubrimiento del Río de las Amazonas*. Edición y notas de Nieves Pinillos Iglesias, realizada para Babelia, Madrid, 2011.
- CASCUDO, L. C. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. São Paulo: Ediouro, 2005.
- CAVALCANTI, M. L. V. C. O boi-bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 6 (suplemento), p. 1019-1046, set. 2000.
- GUIDO, Â. *O Reino da Mulheres Sem Lei: ensaios de mitologia amazônica*. Porto Alegre: Edições Globo, 1937.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL.
Complexo Cultural do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins. Dossiê Final Processo de Instrução Técnica do Inventário de Reconhecimento do Complexo Cultural do Boi-Bumbá do Médio Amazonas e Parintins. Brasília: Iphan/DF, 2018.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2003-2007.

KRÜGER, M. F. *Amazônia: mito e literatura*. 3. ed. Manaus: Editora Valer, 2011.

LOUREIRO, J. J. P. Tradição, tradução e transparências. *SOMANLU*, Manaus, ano 2, n. 2: edição especial, 2002.

PEIRCE, C. S. *Semiótica*. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEREIRA, F. K. *Painel de Lendas e Mitos da Amazônia*. Trabalho premiado (1º lugar) no Concurso “Folclore Amazônico 1993” da Academia Paraense de Letras. Revisado e ampliado pelo autor. Belém, PA, 2001.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ZOPPI-FONTANA, M. G. O outro da personagem: enunciação, exterioridade e discurso. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

Ediais

ASSOCIAÇÃO CULTURAL BOI BUMBÁ CAPRICHOSO. *Edital de concurso para a seleção de toadas da Associação Cultural Boi Bumbá Caprichoso – Festival 2024*. Parintins, AM, 2023. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/15mubJpauu8rs89XJaHHUjtDU9gYiHKDZ/view?usp=drivesdk>. Acesso em: 2 nov. 2023.

ASSOCIAÇÃO FOLCLÓRICA BOI BUMBÁ GARANTIDO. *Edital de seleção da Associação Folclórica Boi Bumbá Garantido para a 57ª edição do Festival Folclórico de Parintins – 2024*. Parintins, AM, 2023. Disponível em: <https://file.garantido.com.br/documents/255197.pdf>. Acesso em: 2 nov. 2023.

PARINTINS (AM). REGULAMENTO DO FESTIVAL FOLCLÓRICO DE PARINTINS - DISPUTA DOS BUMBÁS. *Parintins*: Procuradoria Geral do município – PGMP, Parintins, ano 15, n. 3595, p. 41-55, 24 abr. 2024. Disponível em: <https://diariomunicipalaam.org.br/visualizar-publicacao/20240424>. Acesso em: 17 jul. 2024.

Sites das Toadas e Playlist

- AS Icamíabas. Boi Bumbá Caprichoso. Compositor: Tony Rossi. In: *Amor e paixão*. Boi Bumbá Caprichoso, 2001. Disponível em: <https://www.letas.mus.br/caprichoso-boi-bumba/1291152/>. Acesso em: 4 nov. 2023.
- CANTO para Naruna. Boi Bumbá Caprichoso. Compositores: Ronaldo Barbosa; Simão Assayag. In: *A Estrela do Brasil*. Boi Bumbá Caprichoso, 2005. Disponível em: <https://www.letas.mus.br/caprichoso-boi-bumba/967472/>. Acesso em: 4 nov. 2023.
- CONORI – As Amazonas. Boi Bumbá Caprichoso. Compositor: Roberto Viana. In: *O Eldorado é aqui*. Boi Bumbá Caprichoso, 2007. Disponível em: <https://www.letas.mus.br/caprichoso-boi-bumba/1192364/>. Acesso em: 4 nov. 2023.
- DANTAS, C. S. C. Icamíabas - da lenda para a toada. *Playlist*. Youtube, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLzjg9uzh04rDnZalpq4bcM6k8EhEk7uYt>. Acesso em: 7 nov. 2023.
- DEUSAS da Guerra. Boi Bumbá Caprichoso. Compositores: Geovane Bastos; Pedro Salviano Neto. In: *Sabedoria Popular: Uma Revolução Ancestral*. Boi Bumbá Caprichoso, 2018. Disponível em: <https://www.letas.mus.br/caprichoso-boi-bumba/deusas-da-guerra/>. Acesso em: 4 nov. 2023.
- ICAMIABAS. Boi Bumbá Garantido. Compositores: Inaldo Medeiros; Tony Medeiros. In: *Amazonas, Esse rio é minha vida*. Boi Bumbá Garantido, 1993. Disponível em: <https://www.letas.mus.br/garantido/icamiabas/>. Acesso em: 4 nov. 2023.
- LENDÁRIAS Amazonas. Boi Bumbá Garantido. Compositores: Eneas Dias; João Kennedy; Marcos Boi; Mário Andrade. In: *Celebração*. Boi Bumbá Garantido, 2016. Disponível em: <https://www.letas.mus.br/garantido/lendarias-amazonas/>. Acesso em: 4 nov. 2023.

MUIRAQUITÃ. Boi Bumbá Garantido. Compositor: Tadeu Garcia. *In: Amazônia, Coração Brasileiro*. Boi Bumbá Garantido, 2004. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/garantido/1326169/>. Acesso em: 4 nov. 2023.



NARUNA das Amazonas. Boi Bumbá Garantido. Compositores: Rafael Marupiara; Ronaldo Jr. *In: Tradição*. Boi Bumbá Garantido, 2012. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/garantido/naruna-das-amazonas/>. Acesso em: 4 nov. 2023.

PORAMINA-MINARÉ E RUDÁ: SÍMBOLOS MÍTICOS E DIÁLOGOS COM A MITOLOGIA CLÁSSICA



◇ **Considerações iniciais**

Este estudo se dedica à análise das imagens transsignificativas, do simbolismo e da intertextualidade presentes nas lendas amazônicas Poromina-Minare e Rudá, articulando-as à mitologia de tradição clássica. O corpus foi constituído a partir do conjunto rapsódico de relatos apresentados por Loureiro (1995) e por Pereira, em *Moronguetá – Um Decameron indígena* (1980, p. 232-256). A escolha desse recorte metodológico objetivou delimitar e aprofundar a análise, conferindo maior rigor e densidade interpretativa à pesquisa. Adotou-se um enfoque fenomenológico, aliado a uma metodologia exploratória de caráter bibliográfico qualitativo, orientada pelos princípios da semiótica de Charles Sanders Peirce (1972, 1998). Nesse contexto, os objetivos específicos incluem: identificar nos textos as imagens por meio das relações entre signos verbais, extraverbais e culturais; descrever as imagens transsignificativas na superfície linguística dos textos e em seus espaços simbólicos e representativos; e investigar elementos simbólicos de outras culturas, evidenciando a universalização e a intertextualidade dos mitos. Tal abordagem permite compreender como os signos se articulam para produzir significados complexos, bem como as dinâmicas de tradução cultural e transposição simbólica entre tradições amazônicas e clássicas.

A cosmovisão do homem amazônico encontra-se profundamente marcada por mitos e lendas, tornando o estudo das lendas amazônicas essencial para compreender a riqueza cultural da região. Uma cultura constituída a partir de um intenso diálogo com elementos provenientes de outros universos simbólicos. À tradição mítica indígena agregaram-se narrativas lendárias introduzidas pelo colonizador português, provenientes do repertório fabuloso reunido na Europa e em outras terras por onde passou. Krüger (2005), fugindo da proposta de análise do padrão ocidental, realiza um estudo da desconhecida mitologia de alguns povos indígenas, recuperando a dimensão mitológica através do estudo da relação do mito com a literatura, especialmente como se operou a apropriação e recriação do universo mágico “dos indígenas da Amazônia”. Supõe-se que o espaço e o tempo tenham delineado um novo cenário, porém as culturas não desaparecem; elas estabelecem diálogos entre si. Os mitos e as lendas dos povos amazônicos tornaram-se conhecidos através dos relatos de conquistadores, exploradores e missionários, uma vez que não se localizaram registros escritos ou pictográficos capazes de documentar a mitologia da região.

Para Cascudo (2002, p. 147), os portugueses que colonizaram o Brasil trouxeram consigo suas próprias lendas, adaptando-as às já existentes no território conquistado. Bastava que algum detalhe coincidissem ou que o conjunto evocasse as narrativas da pátria; o episódio, então, era assimilado às particularidades locais, formando uma narrativa única. Segundo Correa e Almeida (2020), a Amazônia constitui-se como uma floresta de símbolos, composta por inúmeras imagens que se inserem no vasto imaginário caboclo. O caboclo amazônico – espécie de Hesíodo tropical – ao valorizar esse universo

repleto de representações em sua teogonia cotidiana, parece acreditar na veracidade primordial das imagens. Incansável produtor de sentidos em um mundo ávido por significados, o homem amazônico foi assim se constituindo. Ele se configura como um cultivador e pescador de símbolos, sendo a imagem dotada de uma força própria, capaz de gerar realidades e instaurar novos mundos.

A Lenda do Rudá, deus do amor na mitologia Tupi-Guarani, narra que Guaraci, o deus sol responsável pela criação dos seres vivos, após um longo dia de trabalho precisava descansar. Durante a noite, sonhou com Jací, a deusa lua, protetora e iluminadora do mundo enquanto o sol repousa. Ao despertar, Guaraci desejou mostrar a Jací as belezas do mundo, mas percebeu a ausência de sua amada. Então, criou Rudá, o anjo cupido, destinado a ser o mensageiro do amor entre Guaraci e Jací. Assim evidencia-se, também, a narrativa da lenda de Poramina-Minare. Conta-se que Poramina, uma moça muito bonita, vivia sozinha, e vários animais desejavam casar-se com ela. Entre eles, disputavam seu amor Mucura Grande e Mucura Poácare. Mucura Grande era o mais insistente, enquanto Poácare a encantava; Poramina, porém, preferia Poácare, pois Mucura Grande possuía um cheiro desagradável. O escolhido foi o lendário Poácare, importante indígena do Alto Rio Negro, e dessa união nasceu Poramina-Minare, ou Porominare, herói de inúmeras façanhas e aventuras. As lendas amazônicas, no entanto, sofrem adaptações conforme a lei da credibilidade, o que reforça a necessidade de abordagens interpretativas rigorosas. Nesse sentido, propõe-se uma análise semiótica que permita perscrutar a narrativa em profundidade. A aplicação da semiótica de Charles Sanders Peirce (1972-1998) viabiliza a identificação de

indícios para a legibilidade das imagens, estabelecendo relações entre signos verbais e extraverbais ou culturais. Assim, é possível refletir sobre o simbolismo presente na superfície linguística do texto e em seu espaço simbólico e representativo.

◇ **A poética regional e sua importância na construção da identidade cultural amazônica**

Diferentemente de outras regiões brasileiras, a Amazônia tem proporcionado à cultura temas diretamente originados de seu imaginário, evidenciando o papel predominante que este exerce na constituição do sistema de produção cultural regional. Nessa direção, tal dinâmica pode ser aproximada da concepção de cultura formulada por Yuri Lotman, para quem a cultura constitui um sistema semiótico organizado — *a semiosfera* — entendido como o espaço onde se produzem, conservam e transformam informações. Segundo o autor, “a semiosfera é o espaço semiótico fora do qual a semiose não pode existir” (Lotman, 1996, p. 123). Em outra passagem, Lotman afirma que a cultura funciona como “memória não hereditária da coletividade” (Lotman, 1996, p. 272), enfatizando seu papel como mecanismo modelizante secundário, no qual diferentes linguagens interagem, traduzem-se e geram novos sentidos. Dessa forma, a contribuição amazônica à literatura brasileira manifesta-se, em grande medida, por meio de produtos desse imaginário, que funcionam como mediadores simbólicos entre a experiência cotidiana e a elaboração de sentidos. À luz da teoria lotmaniana, a cultura amazônica pode ser compreendida como um espaço semiótico dinâmico em que mitos, lendas e

narrativas orais atuam como dispositivos de organização simbólica da experiência, traduzindo o mundo natural e social em formas culturalmente inteligíveis.

Trindade e Laplatine (1996) argumentam que a imaginação pode ser entendida como a esfera do inexistente, um universo paralelo à realidade concreta, constituído por devaneios e imagens que explicam, transformam e possibilitam a evasão do cotidiano. Para esses autores, compreender a realidade é, em última instância, uma forma de transcendê-la, e a imaginação oferece um caminho privilegiado para antecipar e vislumbrar o real antes de sua concretização. Nesse contexto, na vida amazônica, as lendas emergem como expressão de uma faculdade natural orientada pelos sentidos, pela imaginação e pelas descobertas do mundo. Elas funcionam como signos complexos, articulando dimensões simbólicas, culturais e cognitivas, e refletem a riqueza da diversidade regional ao incorporar elementos de diferentes grupos indígenas. Sob a perspectiva semiótica — e em consonância com a noção lotmaniana de cultura como espaço de tradução e transformação —, essas narrativas permitem compreender como o imaginário amazônico organiza, reelabora e projeta significados, constituindo-se em patrimônio cultural que conecta experiência, memória e criação simbólica no interior da semiosfera amazônica.

Ao nosso ver, o regional não é uma unidade fechada, de natureza insular, uma totalidade em si mesma, assim como a ideia de nacionalidade não se constrói com o alinhavo das particularidades regionais. As culturas são permeáveis por influências vindas de seu exterior, porque são produtoras, produzidas e legitimadas pelos homens. As conformações trazidas pelas culturas que chegaram ao

Novo Mundo criaram um comportamento tolerante em relação à diversidade étnica existente no Brasil. Costumes, línguas, tradições religiosas, se misturaram para formar nosso modo de ser diante do mundo. Correa e Almeida (2020) afirmam que a história cultural, em concreto, da Amazônia, região que passou por longo período de grande isolamento até o início da década de 1960, tem sido palco de conflitos de imagens e signos em um processo de conversão semiótica. Esse processo remonta ao início da colonização portuguesa, no século XVI, quando a catequese e a ação pedagógica dos missionários católicos contribuíram para a introdução de valores, crenças e códigos morais estranhos às cosmologias indígenas. Tal prática pode ser compreendida como uma forma de violência simbólica, nos termos de Bourdieu (1989), na medida em que impôs sistemas de representação e valores culturais apresentados como legítimos, contribuindo para a deslegitimação de saberes e práticas indígenas. Esse processo de reconfiguração simbólica assumiu novas formas em diferentes períodos históricos, entre eles o Ciclo da Borracha, no final do século XIX e início do século XX, marcado por profundas transformações econômicas, sociais e culturais na Amazônia. Esses novos elementos, novos conteúdos justapostos à base cultural indígena passaram por uma mudança de qualidade simbólica e compõem hoje os fundamentos da cultura própria da expressão amazônica cabocla.

A Floresta Amazônica tem sido o cenário de expressão das tradições de diversos povos que aqui construíram sua história, nela as narrativas míticas ganham força e forma e são divulgadas culturalmente através da oralidade, em livros, poemas e tantos outros. Para Cascudo, “os mitos vicejam, robustos, reconhecíveis,

mas ainda com a seiva quente de sua origem” (2002, p. 21). Um espaço de encanto e desencanto, devaneios, em que o caboclo, o indígena, compreende sua realidade de forma empírica e através dela pode recriar o mundo pela contemplação da paisagem. Segundo Loureiro (1995, p. 235), “O caboclo observa, analisa, conhece, destaca, valoriza, sente, humaniza, estetiza, em sua relação geográfico-ontológica com a vida”, ainda Câmara Cascudo (2002) afirma que, na Amazônia o ribeirinho e o indígena transmitem o que ouvem com facilidade, “Qualquer história, multiplica o mundo fantástico, alargando as fronteiras móveis da imaginação criadora” (p. 20), logo o processo de formação cultural é primordial para essa região, tal feito acontece através dos mitos. Para Moraes (1988), na tradição grega “Mythos” quer dizer “palavra”, enunciação verbal, podendo ser interpretada como discurso. Outras formas de narrativas acontecem através das lendas, em que sua força representativa evidencia o *ethos* cultural do seu local de surgimento. Cascudo explica, a lenda é:

Episódio heróico ou sentimental com elemento maravilhoso ou sobre-humano, transmitido e conservado na tradição oral popular, localizável no espaço e no tempo. De origem letrada, lenda, legenda, legere, possui características de fixação geográfica e pequena deformação. Liga-se a um local, como processo etiológico de formação, ou a vida de um herói, sendo parte de um todo biográfico ou temático. Conserva as quatro características do conto popular: antiguidade, persistência, anonimato, oralidade (1972, p. 328).

Para Lourdes Ferreira (2012), outro aspecto que chama a atenção é quanto ao caráter híbrido das narrativas chamadas lendárias, nas quais são percebidas etnias que influenciam a composição desse imaginário na literatura oral. Nesse contexto, a lenda é uma narrativa fantasiosa de caráter fantástico, que combina fatos reais, sendo transmitida pela literatura oral através dos tempos. No que se refere a essa literatura de tradição oral, Cascudo (1984) observa que ela se manifesta mediante um corpus extremamente amplo e variados: mitos, lendas, contos, causos, adivinhas, canções, sagas, rezas, ritos e provérbios transmitidos exclusivamente por via oral, de geração para geração. O autor nos apresenta quatro características fundamentais de Literatura oral: a *antiguidade*, uma vez que é impossível identificar a data de seu surgimento; a *persistência*, pois são transmitidas de geração para geração através dos séculos, quando são reformuladas, mas não esquecidas; o *anonimato da autoria*, o que a faz de todos e de ninguém; e a *oralidade*, voz anônima do povo que tem na sonoridade, na entonação e no ritmo, além de gestos, os grandes aliados que reforçam o significado da mensagem.⁵¹ Compreender uma cultura é, portanto, estudar um código de símbolos e significados partilhados pelos membros da mesma cultura, pois cultura significa a compreensão da própria natureza humana.

As lendas e os mitos, como veículos de conhecimento, preservam a história, os valores e as crenças do povo amazônico, através delas, a cultura amazônica se perpetua. Constituem-se em uma rica fonte de inspiração para a arte, a música e a literatura da

51 A terminologia Literatura oral foi criada oficialmente por Paul Sèbillot, em 1881, com o intuito de unir e definir as manifestações culturais transmitidas por processos não grafados.

região influenciando a produção cultural e a exposição artística do povo. Elas desempenham um papel fundamental na construção da identidade cultural amazônica. Uma das características importantes da lenda é o fato de que ela pode ser contada por qualquer um a qualquer momento, sendo sua transmissão folclórica, espontânea, e não iniciática ou religiosa. Outra característica é que ela se configura como uma “literatura coletiva” (Cascudo, 1984, p. 99), na qual se tenta dar conta da explicação de fenômenos da natureza, ao mesmo tempo em que apresenta uma experiência de vida indutora de maiores reflexões, prevalecendo uma moral, um ensinamento. É importante destacar que lenda como produto da imaginação dos povos, só muito recentemente tem sido objeto de estudo científico pelos investigadores, devido ao fato de ser considerada um caso à parte na literatura popular. É um gênero tradutor da vida cultural de uma sociedade, que se faz necessário preservar e transmitir às novas gerações como identidade cultural. Diante do exposto, assinala-se que a Amazônia é uma terra de lendas, e ser amazônico significa participar deste vasto universo numa unidade real e imaginária. Somos contagiados pelas vozes do povo, transmitindo de boca em boca as coisas fabulosas que ouviram, coisas de indígenas e caboclos, que continuam vivas na alma do homem amazônico e são narradas hoje com a mesma certeza de ontem e vão perpetuar ainda por muito tempo futuro. A abundância e variedade dessas histórias são infindáveis e constituem uma das riquezas de nossa sabedoria popular.

◇ **Considerações gerais sobre a semiótica peirceana**

A linguagem, seja verbal ou não-verbal, constitui o núcleo de qualquer investigação semiótica, sendo o veículo primordial das manifestações dos signos e a força intrínseca de seus significados. As linguagens não apenas habitam, mas estruturam e constituem os mundos e universos percebidos, de modo que não existe realidade totalmente independente da expressão linguística. Nesse contexto, a abordagem fenomenológica revela-se essencial, permitindo a decifração do mundo enquanto um conjunto de signos e significações. A semiótica, particularmente sob a perspectiva de Charles Sanders Peirce (1972, 1998), oferece ferramentas para compreender como os signos – ícones, índices e símbolos – articulam sentidos e constroem realidade. Por isso, a semiótica se apresenta como disciplina fundamental na Filosofia, nas Ciências, nas Artes e em outras formas de conhecimento. No âmbito artístico, entendidas como linguagens múltiplas, insere-se a Literatura, que, além de retratar uma época, organiza e comunica conflitos humanos por meio de uma representação poética e simbólica, articulando signos verbais e extraverbais que transmitem camadas complexas de significação.

A Literatura configura-se como uma arte verbal cujos sentidos e significados emergem a partir da leitura do texto. Nesse contexto, a Semiótica atua na investigação da natureza dos signos e dos processos de significação, concebendo o signo como aquilo que, por um lado, se relaciona com um objeto e, por outro, é interpretado por uma representação mental no receptor. Retomando Peirce (1972, 1998), Santaella (2007, p. 1) enfatiza que o teórico buscava estabelecer os fundamentos da semiótica enquanto

lógica abrangente, capaz de tratar das leis do pensamento e de sua evolução em três ramos: a gramática especulativa, a lógica crítica e a metodêutica, ou retórica especulativa. Neste estudo, opta-se pelo enfoque da gramática especulativa, por fornecer instrumentos conceituais e classificatórios para a análise de linguagens, sinais e códigos, observando-os em sua estrutura triádica – ícone, índice e símbolo. Essa perspectiva permite compreender não apenas a natureza do signo, mas também a complexidade das relações de significação na literatura, evidenciando como os textos operam simultaneamente como objetos simbólicos, veículos de sentido e manifestações culturais, articulando múltiplas camadas semióticas em sua superfície linguística e espaço representativo.

Dessa forma, o signo configura-se como uma reação triádica envolvendo signo, objeto e interpretante, sendo cada relação caracterizada por uma classe específica de signos. Essas classes, por sua vez, organizam-se em categorias de conhecimento — Primeiridade, Secundidade e Terceiridade — evidenciando a complexidade da semiótica ao abordar as esferas habitadas por tudo o que é signo. Com base na teoria semiótica de Peirce, Santaella (2007, p. 1) apresenta a fundamentação fenomenológica que permite à mente perceber e representar os elementos de cada categoria: a Primeiridade (quali-signo, ícone, rema) refere-se às sensações primárias, originadas das qualidades elementares; a Secundidade (sin-signo, índice, dicente) envolve a combinação dessas qualidades, produzindo sentidos a partir de singularidades; e a Terceiridade (leg-signo, símbolo, argumento) corresponde às propriedades convencionais ou leis que permitem ao signo funcionar como tal. O quadro sinóptico a seguir sintetiza as três categorias e

suas correlações, relacionando o signo ou representamen (R) com seus objetos (O) e interpretantes (I).

Quadro 1: Correlações categóricas do Signo

Categorias universais	O signo em relação a si mesmo (Representamen) (R)	O signo em relação ao objeto (O)	O signo em relação ao interpretante (I)
Primeiridade (Nível do sensível e do qualitativo)	Qualissigno (mera qualidade) 1.1	Ícone 1.2	Rema (possibilidade) 1.3
Secundidade (Nível da experiência, da coisa ou do evento)	Sinsigno (existente concreto) 2.1	Índice 2.2	Dicente (fato) 2.3
Terceiridade (Nível da mente, do pensamento e da razão)	Legissigno (lei geral) 3.1	Símbolo 3.2	Argumento (razão) 3.3

Fonte: Adaptado de Nöth, 2003, p. 90

Na semiótica de Charles Sanders Peirce, o signo é concebido como aquilo que representa outra coisa — seu objeto — e só funciona enquanto signo na medida em que detém a capacidade de representar ou substituir algo distinto de si mesmo (Santaella, 2007, p. 12). Os ícones, ou quali-signos, estabelecem a relação com seus objetos por similaridade; por exemplo, uma pintura ou fotografia de uma paisagem representa a própria paisagem. O objeto imediato do ícone encontra-se em seu próprio fundamento, nas qualidades que manifesta, como cores, formas e texturas (p. 17). Os índices, por sua vez, são signos cuja significação depende de uma ligação real com seu objeto; assim, a fumaça indica a presença do fogo, e o som do trovão aponta para a ocorrência de uma tempestade (p. 20). Já os símbolos são signos fundamentados em convenções ou leis,

funcionando de acordo com normas socialmente estabelecidas; a palavra escrita, as bandeiras e os mitos culturais são exemplos desse tipo de signo (p. 20). O simbolismo, nesse contexto, refere-se à expressão ou interpretação por meio desses símbolos, permitindo a comunicação de ideias complexas e valores culturais. Na literatura e na mitologia, esses três tipos de signos operam de maneira articulada: os ícones permitem a representação direta de elementos do mundo natural ou imaginário, os índices estabelecem relações de causa, efeito ou presença, e os símbolos carregam significados convencionados que transmitem valores, normas ou arquétipos. Dessa forma, a análise semiótica revela a riqueza e a complexidade do sistema de significação presente nas narrativas literárias e nos mitos, incluindo aqueles da tradição amazônica.

Na terminologia da tradição peirceana adotada neste estudo, uma relação s gnica   denominada símbolo quando, na sua ausência, não haveria qualquer conexão entre significante e significado. Em outras palavras, o símbolo, segundo Peirce, não se fundamenta em uma rela o natural, mas em motiva o histórica ou convencional. Conforme observa Peirce (1972, p. 128): “[...] a palavra símbolo tem tantos significados que seria uma ofensa   língua adicionar-lhe mais um [...]”; a acep o aqui adotada — de signo convencional, seja nato ou adquirido — não introduz um significado novo, mas retoma o sentido original atribuído pelo próprio Peirce. Essa arbitrariedade, que separa significante e significado, torna os símbolos particularmente eficazes para a análise semiótica, pois permitem que rela es de sentido se estabeleçam independentemente de conexões naturais ou imediatas. No âmbito literário e mitológico, essa

característica possibilita que signos simbólicos articulem valores culturais, arquétipos e convenções narrativas, funcionando como instrumentos essenciais para a compreensão da construção de significados em textos literários, bem como na transmissão e transformação de mitos, como se observa nas lendas amazônicas de Poromina-Minare e Rudá.

◇ **Poramina e Rudá: imagens transsígnicas, amores, símbolos e intertextualidade**

No âmbito das lendas de Poramina e Rudá, este estudo busca realizar uma análise semiótica dos objetos em investigação à luz da teoria do conhecimento de Charles Sanders Peirce, valendo-se da segunda tricotomia de sua classificação de signos — *ícone, índice e símbolo* — ciente de que essas categorias não operam de forma isolada, mas se interpenetram continuamente. Aliada a essa perspectiva peirceana, a classificação das imagens proposta por Santaella (2007) funcionou como uma rede de referência, permitindo compreender como as imagens verbais, extraverbais e culturais se configuram nos textos estudados. As palavras presentes nas narrativas de Poramina e Rudá permitem múltiplos jogos de linguagem que, ao serem organizados em diferentes arranjos, desdobram-se em signos — ícones, índices e símbolos — refletindo não apenas a materialidade linguística, mas também os vínculos afetivos, os amores e os arquétipos culturais que atravessam essas histórias. O estudo propõe-se a explorar esse entrelace simbólico e intertextual, deixando que o interpretante ilumine a leitura e revele a potencialidade semiótica

das lendas, articulando imagens transsignificativas, relações afetivas e a riqueza de sentidos que elas produzem.

♦ A lenda de Poromina-Minare

Extraído das tradições orais indígenas, Poromina-Minare é considerado herói ou anti-herói da cultura Baré, etnia do Vale do Rio Negro na década de 1950. Como é característico das lendas, múltiplas versões coexistem. Na narrativa de Paes Loureiro (1995), a rapsódia do nascimento do herói inicia-se pelas falas dos personagens:

a filha grávida sonha com o nascimento de seu filho no alto de uma serra, descrevendo-o com corpo transparente, cabelos negros e capacidade de falar; como a mãe não dispunha de leite para alimentá-lo, beija-flores, borboletas e outros animais cumpriam essa função, protegendo e nutrindo a criança. O velho, ao ouvir o sonho da filha, realiza sua pajelança, dorme e sonha com a natureza em júbilo, procurando aquele que nascera. O relato culmina com o nascimento de Poromina-Minare, descrito como “dono da terra, dono do céu” (p. 243)

evocando o caráter mítico e arquetípico do herói. No conjunto rapsódico de relatos de Nunes Pereira, em *Moronguetá – Um Decameron indígena* (1980), a lenda apresenta outra versão, selecionada neste estudo por sua riqueza de detalhes. A narrativa inicia-se com: “Antigamente, contam os velhos, morava nestas terras uma moça muito bonita, chamada Poromina” (p. 232). Ela vivia sozinha e era cortejada por diversos animais, instaurando o

triângulo amoroso entre Poromina, Mucura-Poacaré e Mucura-Grande. Ambos disputam seu afeto, mas Poromina, seduzida por Poacaré, engravida do amado, despertando a ira e o desejo de vingança de Mucura-Grande, rejeitado e desprezado, cujo odor desagradável reforça sua marginalidade. Loureiro (1995) narra: “Durante a noite ele sobe no teto e, de lá, observa o que Poromina e Poacaré fazem na rede, louco de ciúmes e desejo. Estica tanto o pescoço para olhar (uma vez que a mulher adormecera de pernas abertas) que seu rosto fica deformado, crescendo-lhe o focinho” (p. 245). Pereira (1980) complementa:

O Mucura desconfiou logo que Poromina tinha ido para casa de Poacaré. E correu para lá. Encontrou Poacaré e Poromina embalando-se na rede. Então Poromina disse ao marido que convidasse todos os bichos que sobem em árvores e delas descem de cabeça para baixo. E Poácare fez como Poramina lhe dissera. E todos os convidados dizia que o debacurí seria de bacaba (p. 234).

O trecho descreve a gravidez de Poromina e os desejos da gestante, que levam Poacaré a colher folhas de cunambi e amassá-las na água do igarapé. Insatisfeito com o desfecho, o rival e seu bando assassinam o casal e tentam matar a criança ainda no ventre; contudo, o bebê é salvo pelo Iauaca-Kiiua, que o esconde. Poromina-Minare fica então sob a guarda da Velha Cutia, que o engana e o deixa passar fome, permitindo que o herói aprenda as artes do engano e do assassinato. Em busca de vingança, ele mata a Velha Cutia, cravando um ferro-de-cova em suas costas; após sua morte, ela se transforma em uma arraia. A partir desse episódio,

Poromina-Minare torna-se aventureiro e pícaro, percorrendo diversas terras em busca de vingança pela morte de seus pais. Em suas jornadas, realiza inúmeras façanhas e peripécias, matando reis dos bichos, crianças e outros, sem remorso. Seus relacionamentos amorosos revelam preferência por mulheres mais velhas, como a mãe do Jaburú e a inambu-juruti. Assim, apresenta-se como um herói que desrespeita amizades e limites para satisfazer seus desejos, vivenciando altos e baixos ao longo de sua trajetória.

◇ **Poromina-Minare e Macunaíma**

A Amazônia fornece à cultura temas originados de seu imaginário social, e os personagens picarescos ocupam lugar central nesse universo mitológico. Poromina-Minare e Macunaíma constituem exemplos paradigmáticos desses heróis, cujas trajetórias articulam aventura, astúcia e transgressão de normas. Macunaíma, indígena Macuxi, é resultado da compilação de mitos e lendas indígenas realizada por Mário de Andrade, um dos pilares da Literatura Brasileira moderna e referência da segunda fase do modernismo iniciada em 1930. A obra apresenta caráter rapsódico — termo de origem grega que designa composições literárias que condensam tradições orais e folclóricas, como a *Ilíada* e a *Odisseia* de Homero — sintetizando, assim, uma multiplicidade de vozes e narrativas do imaginário nacional. Macunaíma conduz seus atos movido pelo prazer mundano, sendo descrito como “o herói sem nenhum caráter”, e simboliza, em seu corpo e comportamento, aspectos presumidos do povo brasileiro: indolência, luxúria, avidez e sonhar desperto. A cabeça desproporcional do herói representa sua

imaturidade e a fluidez de sua identidade, enquanto sua trajetória da floresta amazônica à cidade de São Paulo reflete a tensão entre mundo natural e urbano, tradição e modernidade. Bosi (1991, p. 28) interpreta Macunaíma como uma síntese simbólica de um “modo de ser brasileiro”, amalgamando características culturais, afetivas e sociais. As façanhas de Poromina-Minare apresentam paralelo com Macunaíma: o herói amazônico percorre múltiplas terras montado nas asas de um grande pássaro, enfrentando desafios, estabelecendo relações de poder e amor, e realizando ações que articulam símbolos, ícones e índices. Assim, tanto Macunaíma quanto Poromina-Minare operam como signos transsigníficos, mediando experiências afetivas, culturais e míticas, enquanto a intertextualidade entre essas narrativas evidencia a universalidade de arquétipos heroicos adaptados a contextos regionais distintos. Ambas as obras, portanto, exemplificam como o herói picaresco funciona como vetor de imagens culturais, símbolos e valores, revelando a complexidade do imaginário brasileiro e amazônico.

◇ Os elementos simbólicos na lenda de Poromina-Minare

Para Pereira (1980, p. 6), compreender o simbolismo da lenda de Poromina-Minare na cultura amazônica é reconhecer a “unidade orgânica que liga, de maneira indispensável, numa sociedade indígena, o problema sexual, a família e o parentesco”. Trata-se de um imaginário popular profundamente enraizado na floresta amazônica, em que o mundo humano, animal e vegetal se entrelaça de forma indissociável. Nessas narrativas orais, os personagens

frequentemente apresentam traços antropomorfizados, revelando a fauna amazônica como um universo de possibilidades dentro do imaginário dos povos da floresta. Seres humanos e animais se relacionam, pensam, sentem, falam e agem; como observa Loureiro (1995), “o Jaburú só lhe fazia uma única recomendação: que não bulisse com sua velha mãe” (p. 248).

O livro *Moronguetá – Um Decameron indígena*, de Nunes Pereira (1980), composto por dois volumes, reúne mitos, lendas e estórias de diversas etnias dos estados do Amazonas, Roraima e Rondônia, utilizando uma linguagem mágica, alegre e irônica. As narrativas indígenas expressam múltiplas tonalidades: romântico, heroico, erótico, fescenino, escabroso, obsceno, sarcástico, irônico e burlesco. Poromina-Minare é uma lenda criada e recriada pelos povos da região do Rio Negro e seus afluentes, como um herói de origem divina que domina as narrativas, aparecendo e reaparecendo em diversas tribos, com alterações nos personagens secundários e no desdobramento das histórias. Sampaio (1974, p. 175-179) apresenta outras versões da lenda, destacando a representação do herói como figura fecundadora em rituais de dança e adoração. Para este estudo, será seguido o conjunto rapsódico de relatos apresentado por Paes Loureiro (1995) e Nunes Pereira (1980, p. 232-256), que reúne histórias e narrativas indígenas. Na perspectiva de Roessing e Scherer (2016), a narrativa não delimita claramente noções de tempo e espaço. Nunes (2000, p. 66) complementa: “a rigor não há um tempo mítico, porque o mito, a história sagrada do cosmos, do homem, das coisas e da cultura, abole a sucessão temporal [...] o que quer que o mito narre, ele sempre conta o que produziu num

tempo único que ele mesmo instaura, e no qual aquilo que uma vez aconteceu continua se produzindo toda vez que é narrado”.

As nuances simbólicas podem ser percebidas através dos signos verbais, transmitidos pela oralidade, por meio de conversas, diálogos e heranças geracionais. Os signos extraverbais, ainda que não explicitados na superfície do texto, permitem reflexões profundas sobre a cultura indígena amazônica, registrando elementos próprios do ambiente local, como alimentos, peixes, bebidas, armas de caça, o uso da rede para dormir e a realização de atividades coletivas. Pereira (1980, p. 234) ilustra essa dimensão: “Ali, sentada numa rede, ficou à espera do companheiro. – Poacaré não tardou. [...] E Poacaré fez como Poromina lhe dissera. – E a todos os convidados dizia que o debacuri seria de bacaba”.

◇ Entre mitos e diálogos intertextuais com a tradição clássica

O conceito de intertextualidade foi sistematizado por Julia Kristeva, a partir de 1969, com base nos estudos sobre dialogismo de Mikhail Bakhtin. Para Kristeva, “todo texto se constrói como mosaico de citações; todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (1969, p. 146). Tal formulação desloca a noção de originalidade absoluta e compreende o texto como espaço de cruzamento de vozes, instaurando uma rede de significações em permanente diálogo. Essa perspectiva encontra fundamento na concepção bakhtiniana de dialogismo, segundo a qual “a palavra é o território comum do locutor e do interlocutor” (Bakhtin, 1981, p. 294), sendo todo enunciado atravessado por vozes sociais

diversas. O texto, portanto, nunca é isolado, mas integra uma cadeia discursiva mais ampla. No âmbito dos estudos linguísticos brasileiros, Koch, Bentes e Cavalcante (2008, p. 166) distinguem duas modalidades de intertextualidade: *lato sensu* e *stricto sensu*. A primeira manifesta-se de modo abrangente, no plano do discurso, considerando que toda produção textual se constitui em interação com múltiplos textos e saberes anteriores; a segunda refere-se à presença identificável de elementos específicos de um texto em outro, como citações, alusões ou paráfrases. Outros teóricos ampliaram esse debate. Genette, por exemplo, propõe o conceito de transtextualidade, definido como “tudo o que coloca um texto em relação manifesta ou secreta com outros textos” (1982, p. 7). Para o autor, a intertextualidade constitui apenas uma das formas possíveis dessa relação, ao lado da hipertextualidade, metatextualidade, arquitekstualidade e paratextualidade. De modo complementar, Barthes afirma que “o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (1973, p. 59), enfatizando o caráter plural e descentralizado da autoria. Já Samoyault (2008) entende a intertextualidade como memória da literatura, um fenômeno que evidencia a circulação e a transformação dos textos ao longo do tempo, configurando-se como prática constitutiva da criação literária. À luz dessas contribuições, neste estudo adota-se a perspectiva *lato sensu*, pois ela possibilita examinar de maneira mais abrangente as relações simbólicas, culturais e discursivas que atravessam os textos. Tal enfoque permite compreender a intertextualidade não apenas como presença pontual de citações identificáveis, mas como princípio estruturador das produções culturais, especialmente quando se investigam diálogos entre matrizes míticas, tradições clássicas e imaginários amazônicos.

Sob essa ótica, os mitos greco-romanos configuram-se como resultado da confluência entre as tradições religiosas da Grécia e de Roma, partilhando estruturas narrativas, atributos divinos e poderes associados às forças da natureza — como o domínio dos mares, dos raios e das tempestades. As divindades, embora antropomorfizadas, distinguíam-se sobretudo pelos nomes, pelos contextos históricos de culto e pelas práticas rituais que lhes eram dedicadas, incluindo festividades e sacrifícios específicos. Na lenda indígena de Poromina-Minare, percebe-se uma ressonância de matrizes europeias que se manifesta de modo indicial em aproximações simbólicas com o imaginário greco-romano. A figura de Poromina-Minare, apresentada como senhor do céu e da terra, evoca a soberania cósmica atribuída a Zeus e a Júpiter. O debacuri, enquanto celebração festiva, remete às festas dionisiacas ligadas a Dionísio, marcadas pela exaltação ritual e pelo êxtase coletivo. O elemento fálico, descrito como membro disforme, aproxima-se tanto da iconografia de Dionísio quanto da simbologia de Príapo, divindade associada à fertilidade e à potência geradora. Do mesmo modo, a concha e o itã (arambá), enquanto recipientes simbólicos, estabelecem paralelos com a célebre caixa de Pandora, artefato mítico que concentra forças ambivalentes. Já os movimentos de ascensão e queda do herói podem ser relacionados às tensões arquetípicas entre Eros e Tânatos, representações simbólicas da vida e da morte. Tais aproximações não implicam mera reprodução, mas evidenciam a circulação de arquétipos universais e a articulação de símbolos interculturais na tessitura das narrativas amazônicas. Nesse processo, observa-se a reelaboração criativa de matrizes míticas distintas, que, ao se encontrarem, produzem novas configurações simbólicas no interior do imaginário amazônico.

◇ **Poromina-Minare já nasce no centro de um conflito trágico**

O nascimento de Poromina-Minare é frequentemente envolto por uma aura de fascínio e encantamento, alternando-se, porém, com cenas de vulgaridade e realidade crua, permeadas por ciúmes, conflitos amorosos, repulsa, ódio e violência. Com o assassinato de seus pais, o protagonista emerge para a vida, mas já marcado pela sina da vingança e da mentira; desde o nascimento até a fase adulta, sua existência é atravessada por turbulências extremas. Poromina-Minare configura-se como um herói transgressor, individualista e egocêntrico, que frequentemente se beneficia às custas dos outros. Sua conduta é marcada pela astúcia, pelo humor e pela exageração dos detalhes, praticando crimes, injúrias e perjúrios sem demonstrar princípios morais ou dilemas de consciência, tampouco anunciando ideais elevados ou utopias. Ele vive guiado pelos instintos humanos fundamentais — sobreviver, alimentar-se e exercer sua sexualidade — e seu comportamento, regido por essas pulsões, é incessante, repetitivo e insaciável, refletindo uma existência em constante movimento entre prazer, transgressão e conflito.

◇ **As peripécias de Poromina-Minare**

As peripécias de Poromina-Minare oscilam entre o trágico e o romântico-obseno, situando o herói ora em momentos de grandeza, ora em episódios de queda, configurando-o como um pícaro típico da tradição literária. Sua trajetória manifesta a ambiguidade e a contradição próprias do personagem picaresco, marcada pelo

constante atropelo entre altos e baixos, que se desdobra em signos transsignícos: os ícones se apresentam nas descrições concretas de suas ações e do ambiente; os índices revelam relações de causa e efeito, como a vingança, o desejo e o poder; e os *símbolos* operam como mediações culturais e míticas, articulando arquétipos universais de heroísmo, sexualidade e transgressão. Pereira (1980, p. 245) registra: “Gemendo e chorando Poromina-Minare foi [...]”, ilustrando sua vulnerabilidade e os conflitos que atravessam sua existência. Desde o nascimento, o herói é concebido como “dono da terra, dono do céu” (Loureiro, 1995), posição que reafirma seu protagonismo absoluto nas narrativas. Loureiro (1995, p. 241) observa que “esses relatos míticos são marcados por uma erotização, ora insaciável, ora burlesca, mas sempre estetizada”, revelando como a narrativa indígena combina humor, sensualidade e heroísmo. Dessa forma, Poromina-Minare não apenas encarna o herói picaresco amazônico, mas também constitui um complexo sistema de signos verbais, extraverbais e culturais, articulando dimensões simbólicas que refletem a riqueza e a multiplicidade do imaginário amazônico.

◇ Imagem do “debacuri” – festas dionisíacas

Na perspectiva semiótica, o debacuri funciona como um complexo sistema de signos que articula dimensões verbais, extraverbais e culturais. Para Silva (2021, verbete: *Debacuri*, p. 64), trata-se de uma festa de caráter orgiástico, também chamada de “Festa dos Venenos”, que manifesta, por meio de danças, música e oferendas, a alegria da comunidade em receber

visitantes. Cada família contribui com caça, pesca ou produtos da colheita, estabelecendo relações de reciprocidade e reforçando vínculos sociais. O ädabi (chicote), utilizado em flagelações festivas, atua como índice de rituais cívico-religiosos, marcando a presença de regras coletivas e simbolizando a integração entre corpo, cultura e natureza.

Na analogia com a mitologia clássica, *Dionísio* (grego) e *Baco* (romano) são deuses do êxtase e da fertilidade, cujas festas dionisiacas combinavam competições teatrais, celebrações agrícolas e rituais de prazer, funcionando como ícones da exuberância e do florescimento da vida. Nesse sentido, o debacuri pode ser lido como transsignificação desses arquétipos: seus elementos — dança, bebida, colheita, festividade sexual — operam como *ícones* da alegria e fertilidade, *índices* das relações sociais e dos vínculos com a natureza, e *símbolos* que condensam valores, ritos e memórias coletivas. Conforme Loureiro (1995, p. 245), as festividades parecem originar-se de ações coletivas envolvendo derrubada de matas, queimadas de roçados e celebrações pós-colheita, funcionando de maneira semelhante ao ritual do puxirum. Assim, o debacuri emerge como um espaço de integração comunitária, expressão simbólica e performatividade cultural, articulando a tradição indígena amazônica com ecos das festas dionisiacas, em um diálogo transhistórico de signos, prazeres e valores sociais.

◇ Imagem do *phalus* de Dionísio, Príapo e Poronima-Minare: sexualidade, poder e transsignificação

Dionísio é associado a um falo (*phalus*) disforme, símbolo das forças procriadoras da natureza. Segundo Lurker (2003, verbete: *Dioniso*, p. 204), a pinha, carregada nas procissões dionisiacas, funciona como símbolo de fertilidade e ressurreição, e possivelmente como alusão ao falo. Nessa simbologia, o tamanho do falo pode ser interpretado como uma forma de punição ou inversão da potência viril, representando tanto o poder criador quanto a castração simbólica. Na mitologia grega, Dionísio, após retornar vitorioso das Índias, é recebido por Afrodite, e dessa união nasce Príapo. Movida pelo ciúme, Hera teria provocado na criança a deformidade que o caracteriza — um falo exageradamente grande. Príapo foi educado nas margens do Helesponto, em Lâmpsaco, e, devido à sua libertinagem, tornou-se alvo de terror e repulsa. Quando a cidade foi atingida por uma epidemia, os habitantes interpretaram-na como retaliação pela negligência a Príapo, realizando rituais para tê-lo entre eles.

Príapo, deus grego da fertilidade e filho de Dionísio e Afrodite, protegia rebanhos, produtos hortícolas, uvas e abelhas. O culto a Príapo surgiu na Ásia Menor por volta do século IV a.C., difundindo-se pelo mundo grego e romano. Sua representação — geralmente com falo ereto e exagerado — conferia-lhe caráter risível, em contraste com a imponentia dos deuses olímpicos, tornando-o especialmente popular entre as classes humildes, que viam nele o protetor da fecundidade vegetal e animal. Por isso, imagens de Príapo, representando o corpo ou apenas o

falo, eram colocadas em jardins de flores, frutas e hortaliças, acreditando-se que afastavam malefícios e protegiam tanto a virilidade masculina quanto a fertilidade do solo. Invasores ou ladrões eram supersticiosamente punidos com a ausência daquilo que Príapo simbolizava: fertilidade e potência sexual. Na comparação com a lenda amazônica, Poromina-Minare também incorpora elementos fálicos e de fertilidade, estabelecendo uma analogia simbólica e transsignica com Dionísio e Príapo, evidenciando como diferentes culturas articulam a sexualidade, o poder procriador e a proteção da terra por meio de signos culturais e mitológicos.

Figura 1: Travesti Himeneu durante sacrifício a Príapo



Fonte: Nicolas Poussin (1634 - 1638)⁵²

Na lenda, objeto de análise, Poromina-Minare nunca se revela tão vulnerável quanto nos episódios em que ostenta o falo desmedido. Pereira (1980, p. 244) descreve dois desses momentos:

⁵² Disponível em: <https://www.eluniversal.com.co/suplementos/dominical/priapo-reencuentra-su-pene-en-restauracion-de-pintura-de-nicolas-poussin-HMEU13180>

“Assim, quando os dois uniram seus corpos, aquele carrapatinho ferrou o membro e, também, o escroto de Poromina”, em que um ato inicialmente prazeroso transforma-se em dor, provocando inchaço e desconforto. Em outra passagem, é atacado por uma formiga de fogo: “E aquele membro cresceu tanto que ele teve que tecer um panacu para o carregar” (p. 248). Enquanto, tradicionalmente, o crescimento do falo é interpretado como símbolo de poder, em Poromina-Minare ele representa justamente a ausência de poder — um poder impotente. É nesse estado de exagero e fragilidade que o herói se encontra “no baixo”, demonstrando sua vulnerabilidade. O percurso do personagem, assim, se desenrola ao longo de um eixo de contradições, sem heroísmos convencionais ou tragédias épicas, evidenciando o caráter picaresco e paradoxal de suas façanhas.

◇ Imagem da Concha, itã (arambá) e a caixa de pandora

Na tradição da mitologia clássica, Afrodite, segundo Chevalier e Gheerbrant (2019, verbete: *Afrodite*, p. 15), é a deusa da beleza sedutora, cujo culto, de origem asiática, se espalhou por numerosos santuários na Grécia. Filha do sêmen de Urano derramado no mar após a castração do céu por Cronos, Afrodite nasce da espuma do mar, simbolizando o poder criador e a atração amorosa. Na mitologia romana, Vênus não apenas manifesta o amor cósmico, mas também indica caminhos às estrelas, vinculando-se ao altruísmo sentimental e à sinergia afetiva. Chevalier e Gheerbrant (2019, verbete: *Vênus*, p. 938) descrevem-na como responsável pela atração, sedução, prazer,

alegria, embriaguez de sentimentos e harmonia na comunhão afetiva, transmitindo encanto, beleza e graça.

Na lenda amazônica estudada, Pereira (1980, p. 244) registra a fala da velha Jaburú: “Não posso me deitar contigo. Não posso. Tenho muitos bichos venenosos na minha concha: cobra, candiru, piranha, lacrau, aranha, centopéia, todas as espécies de carrapatos”. Loureiro (1995) esclarece que o arambá corresponde ao monte de Vênus, isto é, todo o órgão sexual feminino; pode ser também o itã, órgão rígido característico dos moluscos, ou a concha. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2019, verbete: *concha*, p. 269-270), por sua relação icônica com o órgão genital feminino, a concha simboliza fecundidade e prazer sexual, associando-se ao elemento água. No plano dos sonhos, representa a libido, a entrada para uma gruta, um segredo ou um mistério, evidenciando a articulação entre sexualidade, fertilidade e simbolismo mítico.

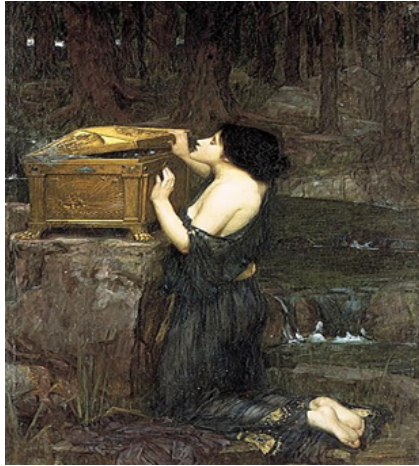
Figura 2: O nascimento de Vênus (1483)



Fonte: Sandro Botticelli (1445 -1510)⁵³

53 Disponível em: <https://citaliarestauro.com/nascimento-venus-sandro-botticelli/>

Figura 3: Pandora (1896)



Fonte: John William Waterhouse (1849-1917)⁵⁴

Nessa perspectiva, o arambá simboliza uma caixa. Na lenda, comparável à “caixa de Pandora”, encontra-se interditado pelos bichos e insetos venenosos que nele se escondem. Para Brandão (2014, verbete: *Pandora*, p. 485), Pandora é portadora de todos os dons, uma mulher presenteada por todos os deuses, destinada a punir os homens.

◇ Eros e Tânatos

Na tradição clássica, Tânatos é a personificação da morte na mitologia grega, transliterado como *Mors* ou *Leto* na tradição romana. Brandão (2014, verbete: *Leto*, p. 379) observa que Leto, deusa mãe originária da Ásia Menor, simboliza o ato de “esquecer” ou de ocultar. Na lenda de Poromina-Minare, as pulsões de Eros

⁵⁴ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4843019>

e Tânatos estão presentes na oscilação comportamental do herói, alternando-se ou condicionando-se mutuamente, representando forças antagônicas de vida e morte. Segundo Roessing e Scherer (2016), a vida só se manifesta nas histórias do herói enquanto possibilidade frente à morte iminente.

Sob uma perspectiva psicanalítica, a luta entre Eros e Tânatos revela, conforme Emery (2014, p. 109), “uma tendência lúdica e muitas vezes jocosa nos mitos ocidentais, em que Eros, com suas facécias e vitalidade, acaba por prevalecer sobre Tânatos, que encarna tristeza, temor e lamento”. Nunes Pereira contextualiza a presença dessas pulsões na narrativa amazônica, demonstrando como o herói transita entre o prazer e a destruição, compondo uma dinâmica de constante tensão e transformação.

Aqui, uma sucessão de aventuras, de lances bufos, e episódios burlescos findava em drama, sangue, pranto, gritos e estertores de agonia: mas, acolá, uma sucessão de aventuras, de episódios macabros, de lances dramáticos, findava a comédia, burlas, remoques, chufas, facécias, pilhérias, logros, risos e gargalhadas (1980, p. 7).

Para Chevalier e Gheerbrant (2019, verbete: *amor*, p. 46-47), Eros, filho de Afrodite e Hermes, representa a pulsão sexual ligada à preservação da vida, correspondendo ao desejo erótico e à força interna que conduz o indivíduo à busca do prazer. Por outro lado, *Thanatos*, conforme Brandão (2014, verbete: *Thanatos*, p. 576), simboliza a atração pela morte, o impulso de ocultar-se, a tendência ao isolamento, à estagnação e à destruição. Na lenda de Poromina-Minare, essas pulsões antagônicas se manifestam

de forma dinâmica: a pulsão de Eros revela seu potencial viril nas relações com suas parceiras, enquanto a pulsão de Thanatos se manifesta nas frustrações e punições, como quando sofre com um falo desproporcional, “ferrado” por carrapatos ou formigas-de-fogo, tornando-se um fardo doloroso. Loureiro (1995) descreve um desses episódios: “Encontrando ali um estirão, Poromina-Minare deixou o membro dele de bubuia, na esperança de que as piranhas lhe cortassem a metade” (p. 255).

◇ **Poromina-Minare e o mito de Laocoonte**

Na lenda, é narrado que “E o membro cresceu tanto que ele o enrolou pela cintura, dando-lhe três voltas, e depois pelo pescoço, sustentando-o com as mãos e a cabeça” (Pereira, 1980, p. 244). A representação plástica e quase escultural de Poromina-Minare, durante o crescimento ou redução de seu falo, remete à figura de Laocoonte, personagem da escultura clássica antiga, anterior à era cristã, considerada obra-prima da expressão humana. Na escultura, Laocoonte é apresentado com fidelidade ao natural, transmitindo a dor extrema, mas dominada pela grandeza da alma; de forma análoga, a descrição do herói amazônico combina exagero físico e expressão emocional, estabelecendo uma ligação intertextual entre a estética clássica e a narrativa mitológica indígena.

Figura 4: Laocoonte e seus filhos, também conhecido como Grupo Laocoonte. Mármore, cópia de um original helenístico de ca. 200 AC. Encontrado nas Termas de Trajano, 1506



Fonte: Fotografia de Marie-Lan Nguyen (2009)⁵⁵

Para Brandão (2014, verbete: *Laocoonte ou Laokoon*, p. 372-373), a escultura de Laocoonte transmite um grito patético e congelado no tempo, expressando a intensidade de sua dor. A figura é representada enroscada por uma longa serpente que atravessa suas virilhas, se entrelaça nas pernas e braços, sendo levantada sobre os ombros em uma luta interminável para se libertar do suplício. De maneira análoga, Poromina-Minare, torturado e impossibilitado de se libertar do falo desmedido que serpenteia pelo seu corpo, apresenta uma imagem plástica similar, evocando a tensão, o exagero físico e o sofrimento extremo, estabelecendo uma correspondência intertextual entre a narrativa amazônica e a estética clássica da escultura.

55 Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laocoon_Pio-Clementino_Inv1059-1064-1067.jpg

◇ A desdita de Poromina-Minare

Assim como no panteão greco-romano, em que a vingança caracteriza a ação de deuses como Gaia, Hera, Apolo, Nêmesis e Zeus, a narrativa de Poromina-Minare revela a presença dessa pulsão no herói amazônico. Movido pelo desejo de vingar a morte de seus pais, ele percorre a floresta em cenários que combinam barbárie e erotismo, matando e agindo com lascívia: “Um dia Poromina-Minare saiu matando os reis dos animais que existiam nestas terras” (Pereira, 1980, p. 245). A desdita — entendida como má sorte ou infortúnio — de Poromina-Minare resulta da transgressão de interditos relacionados às mulheres com quem se envolve. Em geral, essas mulheres são mais velhas e protegidas por aqueles que o haviam salvo de tragédias anteriores. Apesar de ser acolhido durante suas viagens, ele frequentemente quebra normas de hospitalidade, de forma análoga à tradição grega, na qual a amizade e a hospitalidade são valores centrais (Brandão, 2014, verbete: *Édipo*, p. 182-183). Nas relações amorosas, o que orienta suas ações é o interesse e a pulsão sexual, sem que haja reciprocidade afetiva com as mulheres envolvidas, evidenciando a natureza transgressora e egoísta do herói.

◇ Contextualização da lenda de Rudá

Na mitologia Tupi, Rudá é considerado o filho do sol e atua como mensageiro do amor. Apresentando-se com a aparência de um guerreiro, Rudá habita as nuvens e tem como função despertar o amor nos corações dos homens, especialmente preparando o coração endurecido das mulheres guerreiras para o sentimento

amoroso. Ele recebe auxílio de Cairé, representando a lua cheia, e de Catiti, associada à lua nova. Rudá integra o panteão tupi, juntamente com Guaraci, o deus sol e guardião do dia, e Jaci, a deusa lua, irmã e consorte de Guaraci. O Tupi, tronco linguístico antigo, englobava diversas línguas indígenas da mesma família, enquanto o Guarani, falado em regiões da Argentina, Paraguai, Bolívia, Uruguai e Brasil, constitui uma língua distinta, mas ainda pertencente à mesma família linguística (Navarro; Junior, 2016). A cultura tupi-guarani abrange um conjunto complexo de povos indígenas que compartilham línguas, costumes e crenças. Por exemplo, o Tupinambá predominava nas comunidades indígenas no período da colonização brasileira.

Os povos indígenas, originários do centro amazônico, expandiram-se ao norte do Rio Amazonas, ao sul pelo Paraguai, a leste pelo Tocantins e a oeste pelo Rio Madeira. Suas narrativas mitológicas conectam as relações espirituais das comunidades à força da natureza. Conforme Campos (2016), tais narrativas de origem estavam presentes em todas as civilizações antigas, geralmente associadas a eventos cíclicos, como o dia, a noite e as fases da lua. A existência de um panteão mítico de divindades era central na cultura indígena do Novo Mundo, embora muitas dessas crenças tenham sido reduzidas pelos europeus durante a colonização, sendo reinterpretadas pelos jesuítas para facilitar a catequização. Segundo Magalhães (1935), entre os deuses superiores destacam-se Sol, Lua e Perudá, ou Rudá, explica,

O sistema geral de teogonia tupi parece ser este:
Existem três deuses superiores: o Sol, que é o
criador de todos os viventes; a Lua, que é a criadora

de todos os vegetais; e Perudá ou Rudá, o deus do amor, encarregado de promover a reprodução dos seres criados. Como observarei adiante, as palavras que no tupi exprimem sol e lua me parecem indicar o pensamento religioso que os nossos selvagens tinham para com esses astros, e que fica indicado. Cada um destes três grandes seres é o criador do reino de que se trata: o sol do reino animal; a lua do reino vegetal; e Perudá da reprodução (p. 158).

Magalhães (1935) ressalta que a teogonia indígena fundamenta-se na concepção central de que todas as coisas criadas possuem uma mãe:

O Sol é a mãe de todos os viventes, todos que habitam a terra: a Lua é a mãe de todos os vegetais. Estas duas divindades gerais às quais eles atribuíam a criação dos viventes e dos vegetais não tinham nomes que exprimissem caracteres sobrenaturais. As expressões que indicam qualidades abstratas deviam vir em um período muito posterior àquele em que a civilização ariana, trazida pela raça conquistadora, veio encontrar os selvagens da América. Não tinham termos abstratos para exprimi-los: diziam simplesmente: mãe dos viventes, mãe dos vegetais. É sabido que a palavra Sol é guaracy, de guará, vivente, e cy, mãe. Lua é jacy, de já, vegetal, cy, mãe (p. 158-159).

Hartt (1952) corrobora as observações sobre a mitologia indígena em sua época, como será evidenciado no trecho a seguir.

Uma questão tem sido levantada, se muitas das lendas que tanto se assemelham com as fábulas do Velho Mundo, não podiam ter sido introduzidas

pelos Negros; eu, porém, não vejo razão para entreter esta suspeita, porque elas estão muito espalhadas; a sua forma é inteiramente brasileira, são mais numerosas justamente nas regiões em que não há negros ou em que os há em pequena quantidade, e além disso, elas aparecem, não em português, mas na Língua Geral (p. 11).

Na cultura amazônica, o imaginário e a produção cultural são atravessados por múltiplas mitologias. Neste estudo, faz-se referência à mitologia de tradição clássica, considerando que a cosmovisão das terras brasileiras foi historicamente interpretada sob uma perspectiva eurocêntrica. Tais mitologias mantiveram sua predominância ao longo do tempo, como exemplifica o panteão grego, no qual Zeus ocupa a posição de ente criador e outros deuses governam domínios específicos — como água, terra, fogo, ar ou sentimentos —, sendo todos antropomorfizados e imortais, mas dotados de características humanas.

◇ **A lenda de Rudá, o *Eros* amazônico**

Segundo o Dicionário Tupi (FUNAI, p. 14), Rudá é reconhecido como o deus do amor, a quem as índias dedicavam orações ao anoitecer. Na mitologia Tupi-Guarani, o mito da criação apresenta Tupã como a divindade suprema, responsável pela criação, pelo trovão e pela luz, detentor do poder de controlar e gerar todas as coisas. Guaraci, divindade solar, tem a missão de cuidar dos seres vivos, proporcionando-lhes o calor do sol durante o dia. A lenda de Rudá é narrada da seguinte maneira:

Guaraci estava cansada de ficar sempre nas mesmas tarefas e foi dormir. Quando fechou os olhos, a terra foi tomada por trevas, então para que o céu ficasse sempre iluminado, Jaci foi designado como deus da lua, da noite. Jaci é a deusa responsável em cuidar das plantas e da reprodução, é responsável por trazer beleza para a terra recém criada. Guaraci se encantou pela beleza de Jaci, porém, quando o dia se finda, a noite começa, Guaraci ia dormir e não conseguia mais vê-la, então pediu ao deus Tupã que criasse Rudá, o mensageiro e deus do amor. Rudá tem o poder de andar tanto na luz quanto nas trevas, sendo assim a união passou a ser possível (Adaptação da versão da lenda indígena coletada por Magalhães, p. 136 - 141).

Em algumas versões do mito, Jaci é apresentada como esposa de Tupã. Para consolidar o amor entre Guaraci e Jaci, este criou Rudá, o mensageiro do amor, que podia expressar à lua a intensidade do sentimento de Guaraci. Além disso, criou as estrelas — consideradas seus irmãos — para fazer-lhe companhia durante o repouso noturno. Nas tradições orais, as lendas sofreram adaptações ao longo do tempo, especialmente durante o processo de catequização promovido pelos jesuítas, quando os mitos indígenas se transformaram, integrando elementos de outras narrativas e adquirindo novas dimensões conforme o contexto local. Em sua essência, os povos indígenas sempre recorreram à oralidade como meio de transmissão de saberes, reunindo-se em noites de lua cheia ao redor de fogueiras na floresta, onde os contadores de histórias propagavam o conhecimento. Conforme Dorico, Danner e Correa (2018, p. 41), “Ao redor dos mais velhos, as crianças ouviam as narrativas, enquanto os narradores se revezavam na contação”.

◇ **Relações intertextuais de Rudá com Macunaíma**

Rudá é responsável por fomentar o amor e assegurar a continuidade das relações entre os seres, despertando a saudade no amante ausente e guiando seu retorno à tribo após longas peregrinações. No romance de Mário de Andrade, a lenda de Rudá é evocada por meio da narrativa de Macunaíma, especificamente no capítulo 4, intitulado *Boiúna Luna*:

Rudá, Rudá!... Tu que secas as chuvas, faz com que os ventos do oceano desembestem por minha terra! Pra que as nuvens vão-se embora e a minha marvada brilhe limpinha e firme no céu! Faz com que amanssem todas as águas dos rios pra que eu me banhando neles possa brincar com a marvada refletida no espelho das águas! (2013, p. 30).

Rudá também é mencionado no capítulo 15, quando o herói manifesta saudade de sua amada Ci, mãe do Mato:

[...] Rudá! Rudá! Tu que estás no céu e mandas nas chuvas. Rudá! Faz com que minha amada por mais companheiros que arranje ache que todos são frouxos! Assopra nessa marvada sodades do seu marvado! Faz com que ela se lembre de mim amanhã quando a sol for-se embora no poente! (p. 124).

A presença de Rudá em *Macunaíma* configura um espaço intertextual e semiótico, funcionando como um universo de significação em que os textos se influenciam mutuamente de maneira explícita. Nesse contexto, Rudá, enquanto mensageiro do amor na tradição Tupi, atua sobre a narrativa modernista de

Mário de Andrade, e confere ao herói Macunaíma a dimensão de sua experiência afetiva, de maneira a afetar a construção de sentidos sobre desejo, saudade e retorno. Assim, o mito amazônico não apenas é citado, mas se insere de forma ativa na estrutura do romance, produzindo uma rede de relações significativas entre culturas e temporalidades distintas.

◇ A tradição mítica clássica na lenda de Rudá

O mito de Eros e sua relação com Rudá: *deus do amor e do afeto, Eros ou Cupido dos indígenas*

Rudá, na mitologia Tupi, desempenha o papel de anjo Cupido, responsável por flechar os corações endurecidos dos guerreiros indígenas, preparando-os para o amor. Ele equivale a Eros, da mitologia grega, e a Cupido, da tradição romana. As índias entoavam cantos em sua homenagem, buscando atrair futuros maridos. Para Lurker (2003, p. 231), Eros é o deus grego do amor, descrito na *Teogonia* de Hesíodo como “o mais belo de todos os deuses imortais”, representado como um jovem ou menino alado, portando arco e flecha — símbolo do amor sensual — ou tocha acesa — símbolo do amor ardente. Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 46) destacam que a representação de Eros como criança alada simboliza a eterna juventude do amor profundo, mas também indica certa irresponsabilidade, uma vez que o Amor zomba dos humanos que persegue, cegando-os ou inflamando-os sem piedade. Eros diverte-se atingindo mortais e deuses com suas flechas, exibindo uma inocência aparente que contrasta com seu poder implacável. No panteão divino, seu oposto é Anteros (ou Anti-Eros), que

simboliza a reciprocidade e o equilíbrio do amor. O mito de Eros e Anteros evidencia as vulnerabilidades do amor: o sentimento carente busca conquistar o outro para preencher seu vazio. Amar implica também compartilhar e aumentar o amor; Eros necessitava de um companheiro para compreender a convivência e o equilíbrio afetivo.

◇ **Interconexão cultural entre Tupã e Zeus**

Imagens, símbolos e encontros míticos entre o imaginário amazônico e a tradição clássica

Na lenda Tupi, Tupã é o deus da criação, responsável por atender ao pedido de Guaraci para criar Rudá, o mensageiro e deus do amor, cuja função é manter os amantes unidos e apaixonados (Angelotti, 2011). Segundo Silva e Martins (2021, verbete: *Tupã*, p. 22; 41), o nome Tupã, do Tupi *tu'pã* ou *tu'pana*, designa o trovão, cultuado como divindade suprema pelos indígenas de língua Tupi. Ele é entendido como deus da luz, da criação, espírito do trovão e do relâmpago, estabelecendo uma correspondência cultural com Zeus, da mitologia grega, e Júpiter, na mitologia romana. Lurker (2003, verbete: *Zeus*, p. 775) descreve Zeus como o deus supremo dos gregos, pai dos deuses e dos homens, cujo nome deriva da raiz indo-germânica *dei*, que significa “luzir”. Zeus não é apenas o deus do céu, mas também dos fenômenos celestes, incluindo o tempo, representando a autoridade suprema sobre a ordem natural. Câmara Cascudo observa que Tupã também foi objeto de adaptação durante a catequese; no entanto, o conceito de Tupã já existia entre os indígenas, não como divindade, mas como referência ao som do trovão (*Tu-pá*, *Tu-pã* ou *Tu-pana*), um efeito

cujo causador permanecia desconhecido e, por isso, temido. Para os indígenas, Tupã era a manifestação de uma Força Superior, de um Ente Supremo, cuja voz se fazia ouvir nas tempestades — Tupã-cinunga, “o trovão” — e cujo reflexo luminoso era Tupãberaba, ou relâmpago. Considerado deus da criação e da luz, sua morada simbólica seria o sol.

◇ Representações simbólicas de Guaraci e Jaci

Na mitologia indígena, Guaraci é a divindade solar, cuja simbologia encontra paralelos na tradição clássica. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 836), no verbete *Sol*, o simbolismo solar é tão diversificado quanto contraditória é a própria realidade do sol. Para muitos povos, ele não é apenas um astro, mas uma manifestação da divindade — uma epifania uraniana. Fonte de luz, calor e vida, o sol também possui um aspecto ambivalente: pode ser destruidor, princípio da seca, em oposição à chuva fecundadora, símbolo de regeneração, ressurreição e imortalidade. Situado no centro do céu, assim como o coração no centro do ser, o sol representa ainda o conhecimento intuitivo e mediador. Na mitologia grega, Lurker (2003, p. 307), no verbete *Hélio*, descreve o deus do sol como aquele que diariamente percorre o céu em um carro puxado por quatro cavalos alados que expelem fogo, retornando durante a noite em uma taça dourada — símbolo de reencarnação e rejuvenescimento — ao país do nascer do sol. Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 66), no verbete *Apolo*, destacam o deus solar como divindade da luz, cuja imagem com arco e flechas é frequentemente comparada ao sol e aos seus raios. Assim

como Guaraci, essas divindades solares concentram atributos de iluminação, vitalidade e poder, reafirmando a universalidade simbólica do sol nas diversas culturas.

Segundo a mitologia grega, a lua era representada por diferentes divindades lunares, enquanto, na tradição romana, havia uma única deusa associada a esse astro: Diana. Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 564), no verbete *Lua*, destacam que, na mitologia, no folclore, nos contos populares e na poesia, a lua simboliza a divindade feminina e a força fecundadora da vida, encarnada nas divindades da fertilidade vegetal e animal, frequentemente associadas ao culto da Grande Mãe (*Mater Magna*). Acrescentam ainda que a lua é símbolo do sonho, do inconsciente e dos valores noturnos, vinculando-se aos elementos água, terra, frio e umidade — em oposição ao simbolismo solar, associado ao dia, ao ar, ao fogo, ao calor e à *secura*. Lurker (2003, p. 307) observa que a deusa lunar pode aparecer como esposa, irmã ou filha, revelando a multiplicidade de suas representações. Sol e lua correspondem simbolicamente ao espírito e à alma, ao coração e ao cérebro, expressando a dualidade ativo-passivo, masculino-feminino.

Na tradição Tupi, essa relação também expressa a complementaridade entre masculino e feminino — razão e afeto — concebida como uma união semelhante a um casamento cósmico. Guaraci, em sua sabedoria, percebe que somente a ação mágica do amor puro de Rudá poderia promover tal enlace. Assim, Rudá representa a força que une e reconcilia, resgatando à luz aquilo que permanece nas sombras, o que foi rejeitado ou impedido de ser conhecido. Ao revelar o que estava oculto, desperta-se a compaixão

e o reconhecimento do outro como parte de si. **Guaraci-Sol**⁵⁶, — do tupi-guarani *co-araci*, “a mãe deste dia” — é o nome indígena do sol, considerado criador de todos os seres vivos. **Jaci-lua**⁵⁷, por sua vez, deriva do tupi *yacy*, que significa literalmente “lua” (p. 59). Na teogonia dos povos de língua Tupi, a lua é mãe dos vegetais, irmã e também esposa de Guaraci. O termo tupi *ia-cy*, “mãe dos frutos”, é empregado para ambos os sexos e, entre os indígenas brasileiros, designa também o mês lunar e um adorno em forma de meia-lua. Na mitologia grega, conforme Chiaradia (2008), a deusa lunar é filha do titã Hiperião e de Téa, além de irmã de Hélio, personificação do sol. Câmara Cascudo (1972) ressalta que, na teogonia indígena, Jaci era simultaneamente irmã e esposa de Coaraci (Guaraci) e presidia a vida vegetal. Os indígenas celebravam o surgimento da lua nova com grandes festas, compostas de comidas, bebidas, cantos e danças, reafirmando sua importância simbólica e ritual.

◇ Simbolismo da lua cheia e lua nova

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 565), no verbete *Lua*, esse astro constitui fonte inesgotável de mitos, lendas e cultos, que projetam nas deusas a sua própria imagem — como Ísis, Istar, Ártemis, Diana e Hécate. A lua é compreendida como um símbolo cósmico universal, presente desde os tempos imemoriais até a contemporaneidade, difundido em praticamente

56 Verbetes: Guaraci. In: SCHLUMPF, E. Dicionário Ilustrado. TupiGuarani.com.br. 2017.

57 SILVA, D. B.; MARTINS, S. A. *Dicionário de palavras de origem indígena nas toadas dos Bois-Bumbás de Parintins*. Manaus: Editora UEA, 2021.

todas as culturas. Na mitologia grega, Selene personificava a lua cheia, associada à fecundidade, ao amor e à proteção da vida feminina. Hécate, por sua vez, vinculava-se às fases nova e minguante, relacionando-se ao mistério e às dimensões ocultas da existência. Já na tradição romana, Diana — equivalente à Ártemis grega — assumiu a função de deusa lunar. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 82), no verbete *Ártemis*, essa divindade passou a ser concebida como deusa da lua, errante pelos montes e florestas, enquanto seu irmão gêmeo, Apolo, consolidou-se como deus solar. A Diana romana corresponderia, ainda, a uma antiga divindade celeste indo-europeia associada à garantia da continuidade dos nascimentos e à sucessão régia, reforçando seu caráter de guardiã da ordem vital e social. Para Lurker (2003, p. 661), no verbete *Simbologia lunar*, as fases da lua — especialmente a lua nova e a lua cheia — são consideradas momentos propícios, razão pela qual se tornaram períodos privilegiados para ritos de iniciação e sacrifícios, marcando simbolicamente ciclos de renovação e transformação.

Para os Tupis-Guaranis, a lua — Jaxi, em guarani — exerce influência sobre a vida marinha, regulando as marés: a maré alta, associada à lua cheia, e a maré baixa, relacionada às demais fases. Diferentemente de muitas tradições ocidentais, é considerada de natureza masculina, sendo vista como o irmão mais novo do sol. Além de seu papel cosmológico, a lua também orienta a organização do espaço e do tempo, servindo como referência geográfica e marcação das horas. Entre os Tupis-Guaranis, a primeira unidade de tempo foi o dia, definido pelo intervalo entre dois nasceres consecutivos do sol.

Posteriormente, estabeleceu-se o mês — também denominado Jaxi — determinado pelo ciclo lunar, isto é, pelo intervalo entre duas aparições sucessivas da lua nova. No período compreendido entre a lua nova e a lua cheia (*jaxy guaxu*), a parte iluminada do astro orienta-se para o lado oeste; já no intervalo entre a lua cheia e a lua nova, a orientação luminosa indica o lado oposto, funcionando como instrumento natural de observação celeste.⁵⁸ A seguir, apresenta-se um trecho da lenda, com adaptação de Magalhães (1876):

[...] Guaraci criou a Lua, Jaci. Mas foi no meio do seu sono, quando estava , tudo escuro, Guaraci viu chegando um clarão, no coração da escuridão. Aquele clarão foi crescendo, foi se abrindo no escuro da noite, e foi se apresentando, como uma bola amarela, cor de laranja, as laranjas que Guaraci tinha criado antes. Depois Jaci, a Lua, subia, e subia, e quanto mais alta subia, o seu brilho virava prata, e fazia um clarão iluminando toda a natureza.

Era lindo o brilho nas águas, clarão nas montanhas, e outros sons se faziam, os sons da noite. Era uma Lua tão bonita que Guaraci apaixonou-se por ela. Um sentimento tão bom, ela era tão bonita, e mostrava, do seu modo especial, tudo aquilo que ele tinha criado.

Guaraci ficou muito encantado e tão apaixonado que abriu os olhos para poder vê-la e admirá-la melhor, mas quando abria os olhos, tudo se iluminava de um jeito mais forte e colorido, e ela desaparecia.

58 AFONSO, G. B. *Mitos e estações no céu Tupi-Guarani*. São Paulo: Instituto de Astronomia, Geofísica e Ciências Atmosféricas (IAG/USP), 2006.

Guaraci queria falar de seu amor por Jaci, e o quanto de lindo havia quando ela não estava. E queria dizer que quando abria os olhos para chegar a ela, tudo clareava e ela sumia. E queria dizer também que quando tudo se iluminava e ela desaparecia [...]
(p. 46-55).

◇ Simbolismo do dia e da noite

Conforme Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 336), no verbete *Dia*, a primeira analogia do dia refere-se à sucessão regular dos ciclos da vida: nascimento, crescimento, plenitude e declínio. O dia, portanto, simboliza o movimento ordenado da existência e a manifestação da consciência na sua forma mais clara. Por sua vez, Lurker (2003, p. 730), no verbete *Trevas*, afirma que, segundo antigas tradições orientais, as trevas representam o estado caótico e informe a partir do qual o mundo foi criado, remetendo às narrativas cosmogônicas. A noite ou as trevas passaram, assim, a simbolizar a ignorância e a obscuridade, em oposição ao claro e ao luminoso, sendo frequentemente associadas ao desconhecido, ao perigo e, em certas tradições, ao mal moral.

Os deuses da mitologia clássica eram concebidos como potências que governavam aspectos específicos da vida e da natureza, personificando dimensões fundamentais da experiência humana. Na tradição greco-romana, Zeus (Júpiter, entre os romanos), figura como senhor supremo dos deuses, regente dos fenômenos celestes e da justiça. Ártemis (Diana, na tradição romana) é deusa da caça, da vida selvagem e da natureza, além de estar associada à lua. Selene personifica a lua cheia; Apolo é deus

do sol e da luz; e Nix representa a noite primordial. Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 837), no verbete *Sol*, interpretam o sol como símbolo da clareza que caracteriza a consciência e que se manifesta no dia, em contraposição à noite — revestida pela lua — que simboliza aquilo que permanece oculto, invisível ou inconsciente. Nesse contexto simbólico, Rudá surge como princípio mediador: o amor não se limita à luz do dia nem se restringe à escuridão da noite. Ele atravessa ambas as dimensões e, justamente por não conhecer fronteiras entre claridade e sombra, pode levar a Jaci a mensagem de Guaraci, promovendo a união entre opostos e restabelecendo a harmonia cósmica:

[...] Guaraci ia dormir e não conseguia mais vê-la, então pediu ao deus Tupã que criasse Rudá, o mensageiro e deus do amor. Rudá tem o poder de andar tanto na luz quanto nas trevas, sendo assim a união passou a ser possível [...] (Adaptação da versão da lenda indígena coletada por Magalhães, 1876) (Christiane Angelotti, 2011, s/p.).⁵⁹

Independentemente de ser dia ou noite, Rudá — personificação do amor — podia revelar à Lua, Jaci, a intensidade da paixão que o Sol, Guaraci, nutria por ela.

◇ Simbolismo do arco e da flecha

Na lenda de Rudá, não há menção explícita ao arco e à flecha. Contudo, percebe-se uma intertextualidade simbólica entre Rudá, como mensageiro do amor, e o anjo Cupido da mitologia de

59 Disponível em: <https://sandrafichera.blogspot.com/2011/12/lenda-do-sol-e-da-lua.html>.

tradição clássica. Lurker (2003, p. 47), no verbete *Arco e flecha*, afirma que esses instrumentos são tradicionalmente símbolos de guerra e poder, mas também podem representar o tempo e a transitoriedade. Já Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 46), no verbete *Amor*, destacam que arco, flechas, aljava, olhos vendados e tocha constituem símbolos recorrentes em diversas culturas, associados à figura do amor como divindade primordial. O amor é compreendido como força originária, responsável não apenas pela continuidade das espécies, mas também pela coesão interna do cosmos. As setas de Apolo, por exemplo, podem trazer doença e morte, mas também são interpretadas como raios solares, expressão de luz e energia. Do mesmo modo, o amor é figurado como flecha que atinge e marca o coração, razão pela qual o arco e a aljava integram seus atributos simbólicos. Assim, mesmo que a narrativa de Rudá não mencione explicitamente tais objetos, sua função de despertar e unir corações aproxima-o simbolicamente do imaginário do arco e da flecha, elementos universais da representação do amor.

◇ **Considerações finais**

Por meio da semiótica peirceana, tornou-se possível desvelar, nas lendas de *Poromina-Minare* e *Rudá*, a presença de imagens transsignificas que revelam traços do simbolismo e da mitologia de tradição clássica, especialmente da mitologia grega. A classificação das imagens proposta por Peirce (1972; 1998) e desenvolvida por Santaella (2007) constituiu uma rede de referência teórica fundamental para compreender como imagens verbais, extraverbais e culturais se articulam e se configuram no tecido narrativo dessas

lendas. Nesse sentido, este trabalho reafirma a importância da valorização das tradições orais e busca contribuir para iniciativas que promovam a integração entre cultura e educação. Trata-se de um esforço para resistir tanto à massificação quanto à colonização cultural, ao mesmo tempo em que sensibiliza os educandos para aspectos pouco conhecidos da cultura indígena amazônica. Além disso, pretende-se oferecer aos professores subsídios teóricos e práticos, ampliando suas concepções e propondo metodologias alternativas de ensino e aprendizagem. À luz da teoria semiótica peirceana, toda interpretação gera ou implica outra interpretação, de modo que cada signo se torna, por sua vez, fundamento para novos processos interpretativos. Assim, esta pesquisa configura-se como uma proposta de ampliação do olhar sobre as lendas amazônicas sob a perspectiva semiótica, oferecendo fundamentos teóricos que possam enriquecer a prática pedagógica e promover aulas mais interativas, dinâmicas e significativas. Por fim, busca-se despertar nos educandos a percepção dos múltiplos fenômenos linguístico-semióticos presentes nas narrativas tradicionais, bem como fortalecer o reconhecimento da identidade cultural rica, complexa e singular da Amazônia.

Referências

- ALVES JR. O. *Uma breve história da língua Tupí, a língua do tempo que o Brasil era canibal*. Mainz: Johannes Gutenberg-Universität Mainz, [s.d.]. Disponível em: https://www.staff.uni-mainz.de/lustig/guarani/lingua_tupi.htm. Acesso em: 10 nov. 2025.
- ANDRADE, M. *Macunaíma, O herói sem caráter*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- BAKHTIN, M. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. Paris: Seuil, 1973.
- BECKER, U. *Dicionário de símbolos*. Tradução: Edwino Royer. São Paulo: Paulus, 1999. p. 5-6.
- BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BOSI, A. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1991.
- BRANDÃO, J. S. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- CAMPOS, D. C. *A cosmologia Indígena Brasileira: Uma troca enriquecedora para o homem tropical*. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, 2016.
- CASCUDO, L. C. *Dicionário do folclore brasileiro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.
- CASCUDO, L. C. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global, 2002.
- CASCUDO, L. C. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia / São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT. A. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução: Vera da Costa e Silva et al. 32. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.
- CHIARADIA, C. *Dicionário de palavras brasileiras de origem indígena*. São Paulo: Limiar, 2008.

- CORREA, M. M; ALMEIDA, S. V. Imagens semióticas na lenda da mãe d'água na história da cultura amazônica. In: ALMEIDA, S. V.; LOURO, F. L. S. (orgs.). *Imagens amazônicas: estudos de semiótica, poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2020.
- CIRLOT, J-E. *Dicionário de símbolos*. Tradução: Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.
- DANTAS, C. S. C.; ALMEIDA, S. V. *Análise da tradução intersemiótica da Lenda das Amazonas-Icamiabas* – Nas toadas de Boi-Bumbá. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Escola Normal Superior, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2021.
- DORICO, J. et al. (orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.
- ECO, H. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- EMERY, B. As Icamiabas, os Gêmeos... e Turacutê. Algumas reflexões sobre o imaginário amazonense, entre contaminação e vernaculismo. In: BASTOS, É. R.; PINTO, R. F. *Vozes da Amazônia II*. Manaus: Editora Valer; EDUA, 2014. v. 2. p. 95-116.
- FERREIRA, A. R. *Viagem filosófica*. Memórias I – Antropologia. Estudo histórico: Adelino Brandão. Organização: Tenório Telles. 2. ed. Manaus: Editora Valer, 2008.
- FERREIRA, L. N. S. *Narrativas míticas nas Obras “Séries Lendas Amazônicas” de Waldemar Henrique e “Órfãos do Eldorado” de Milton Hatoum*: Marcas Identitárias Amazônicas. São Paulo: PUC-SP, 2012.
- FONTES, J. B. *Eros-Tecelão de Mitos*. São Paulo: Iluminuras Ltda, 2003.
- GENETTE, G. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- HARTT, C. F. Mythologia dos Índios do Brasil: os mitos de Tupã e Tupi. *Aurora Brasileira*, Ithaca, v. 1, n. 6, p. 43, 20 mar. 1874b.
- HARTT, C. F. *Os mitos amazônicos da tartaruga*. Tradução e notas: Luis da Câmara Cascudo. Recife: Arquivo Público Estadual, 1952.
- HERÓDOTO. *História*. Tradução: J. Brito Broca. [E-book]. eBooksBrasil, 2006. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/historiaherodoto.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2021.

- JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- KOCH, I. G. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2008.
- KRISTEVA, J. *Semeiotiké: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- KRISTEVA, J. A palavra, o diálogo e o romance. In: KRISTEVA, J. *Introdução à semánalise*. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- KRÜGER, M. F. *Amazônia: mito e literatura*. Manaus: Valer; Governo do Estado do Amazonas, 2005.
- LAPLATINE, F.; TRINDADE, L. *O que é imaginário?*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996. (Coleção Primeiros Passos).
- LIMA, F. P.; FIGUEIROA, S. F. M. Etnoastronomia no Brasil: a contribuição de Charles Frederick Hartt e José Vieira Couto de Magalhães. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, Belém, v. 5, n. 2, p. 295-313, maio-ago. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/GhxBKGRtpXH3HJNS3SYZpmm/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 03 dez. 2021.
- LOTMAN, Y. *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.
- LOUREIRO, J. J. P. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. Manaus: Editora Valer, 1995.
- LURKER, M. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 656.
- MAGALHÃES, J. V. C. *O Selvagem*. 3. ed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1935 [1876]. (Brasiliense, v. 52).
- MORAIS, R. (org.). *As razões do mito*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1988.
- MUKAROWOSKY, J. *Estudos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1981, p. 89.
- NAVARRO, E. A.; TESSUTO JÚNIOR., E. Breve História da Língua Tupi. *Revista Metalinguagens*, n. 5, maio, 2016.
- NÖTH, W. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2003.

- NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2000.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica e Filosofia*. Introdução, seleção e tradução: Octanny Silveira da Mota; Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1972.
- PEIRCE, C. S. The Seven Systems, of Metaphysics. In: PEIRCE, C. S. *Essential Peirce: Selected Philosophical Writings (1893-1913)*. Edição: Peirce Edition Project. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press, 1998. v. 2.
- PEREIRA, N. *Moronguetá* – Um decameron indígena. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1980. p. 232-256.
- ROESSING, T. V.; SCHERER, E. F. A Amazônia na narrativa mítica na obra *Moronguetá* – Um Decameron indígena, de Manuel Nunes Pereira. *RELEM – Revista Eletrônica Mutações*, Manaus, v. 7, n. 12, p. 55–66, jan./jun. 2016.
- SAMOYAULT, T. *L'intertextualité: mémoire de la littérature*. Paris: Armand Colin, 2008.
- SAMPAIO, F. G. *As amazonas* (derrota a derrota do matriarcado pelos filhos do sol). Porto Alegre: Aquarius, 1974.
- SANTAELLA, L. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Cengage Learning, 2007.
- SCHLUMPF, E. Guaraci. In: SCHLUMPF, E. *Dicionário Ilustrado Tupi Guarani*. Disponível em: <http://dicionariotupiguarani.blogspot.com/>. Acesso em: 14 out. 2022.
- SENA, A. Cultura Tupi-Guarani. *Educa+Brasil*, 2020. Disponível em: <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/antropologia/cultura-tupi-guarani>. Acesso em: 10 nov. 2025.
- SILVA, D. B.; MARTINS, S. A. *Dicionário de palavras de origem indígena nas toadas dos Bois-Bumbás de Parintins*. Manaus: editora UEA, 2021.
- TRINDADE, L.; LAPLANTINE, F. *O que é imaginário*. São Paulo: brasiliense, 1996.
- WAGLEY, C. *Uma comunidade amazônica*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

Sites

AGESANDRO; ATENODORO; POLIDORO. Grupo de Laocoonte (27 a.C. - 68 d.C.). *Psicologia Saúde & Comunidade*, 27 set. 2013. Disponível em: <https://psicologiasaudecomunidade.com/2013/09/27/laoconte-ou-a-maldicao-de-saber/>. Acesso em: 25 maio 2022.

BOTTICELLI, S. O nascimento de Vénus (1483). *Citaliarestauro.com*, [s.d.]. Disponível em: <https://citaliarestauro.com/nascimento-venus-sandro-botticelli/>. Acesso em: 28 jul. 2024.

Príapo. Disponível em: <https://claudyatoledo.com.br/deusa-afrodite/>. Acesso em: 25 maio 2022.

WATERHOUSE, J. W. Pandora (1896). *JWWATERHOUSE.COM*, [s.d.]. Disponível em: <http://www.jwwaterhouse.com/view.cfm?recordid=69>. Acesso em: 10 nov. 2025.

JURUPARI, O LEGISLADOR DO
RIO NEGRO – CONVERSÃO
SEMIÓTICA E ECOS DA
MITOLOGIA GREGA



◇ **Considerações iniciais**

O presente trabalho insere-se no campo da semiótica de Charles Sanders Peirce (1972, 1998) e propôs-se a realizar um estudo semiótico do mito de *Jurupari*, considerado o Legislador dos povos do Rio Negro, examinando os processos de conversão semiótica e suas intertextualidades com a mitologia grega. A análise concentrou-se nas imagens simbólicas construídas a partir das relações entre signos extraverbais e culturais, com o objetivo de descrever as imagens presentes no espaço simbólico-representativo, identificar os simbolismos manifestos e compreender as intertextualidades que permeiam o mito. O corpus da pesquisa foi extraído da obra *Ajuricaba: O Caudilho das Selvas* (2021), de Márcio Souza, que apresenta a narrativa referente a Jurupari. Observou-se, no mito, um complexo processo de conversões semióticas que, embora envolva transformações de sentido ao longo do tempo, não comprometeu sua relevância sociossimbólica para os povos da Amazônia. Ao contrário, as imagens simbólicas nele presentes revelaram-se fundamentais para a compreensão da história e do comportamento social dessas comunidades, uma vez que a figura de Jurupari esteve ativa e influente nas múltiplas transformações das sociedades indígenas às margens do rio Negro, sendo a ele atribuídas diversas dessas mudanças. Por fim, a intertextualidade com a mitologia grega possibilitou aprofundar a investigação da densidade simbólica do mito de

Jurupari, evidenciando aproximações estruturais e arquetípicas que ampliam sua interpretação sob a perspectiva semiótica.

A Amazônia constitui um território fecundo de lendas e mitos, e ser amazônico significa participar desse vasto universo que se constrói simultaneamente no plano real e no imaginário. As narrativas transmitidas de geração em geração — pela oralidade de indígenas e caboclos — permanecem vivas na memória coletiva e na alma do povo amazônico. Nessa perspectiva, pode-se aproximar tal dinâmica da concepção de cultura formulada por Yuri Lotman, para quem a cultura é a “memória não hereditária da coletividade” (Lotman, 1996, p. 272) e se organiza como um espaço semiótico — a semiosfera — no interior do qual os textos circulam, se traduzem e produzem novos sentidos. Assim, as lendas amazônicas não são apenas relatos tradicionais, mas textos culturais que integram esse sistema de memória e modelização simbólica. Contadas hoje com a mesma convicção de outrora, essas histórias perpetuam-se no tempo e configuram uma das maiores riquezas da sabedoria popular da região. A diversidade e a abundância dessas narrativas são praticamente inesgotáveis, revelando a profundidade cultural que sustenta o imaginário amazônico. À luz da teoria lotmaniana, elas atuam como mecanismos de conservação e renovação da informação cultural, assegurando continuidade e transformação no interior da semiosfera amazônica. Diante disso, torna-se fundamental problematizar e desconstruir a noção restritiva de cânone literário, ampliando-o para incluir as narrativas orais como objetos legítimos de estudo. Ao ganharem voz e espaço acadêmico, essas histórias possibilitam compreender a cultura de um povo, suas raízes, sua relação com a natureza, seus costumes,

crenças e valores — em suma, os elementos que constituem sua identidade e estruturam seu imaginário social. Esta pesquisa evidencia, portanto, a importância da literatura oral na formação do imaginário amazônico, contribuindo para sua valorização, preservação e fortalecimento cultural, entendendo-a como parte constitutiva da memória semiótica coletiva.

Com enfoque fenomenológico e metodologia exploratória de natureza bibliográfica e qualitativa, o estudo analisou as simbologias do mito de Jurupari, examinando as imagens construídas a partir das relações entre signos extraverbais e culturais. O objetivo foi descrever essas imagens atuantes no espaço simbólico-representativo de diversos povos amazônicos, bem como identificar os simbolismos manifestos e as intertextualidades presentes na narrativa. A escolha do mito de Jurupari justifica-se por sua relevância sociocultural e por sua magnitude histórica e mitológica na compreensão dos modos de vida das populações da Amazônia, frequentemente marginalizadas pelos centros hegemônicos das sociedades capitalistas. Considerando que toda narrativa estabelece diálogos com outras tradições, investigaram-se também possíveis intertextos com a mitologia de tradição clássica, a fim de aprofundar a análise simbólica. O mito de Jurupari permanece vivo na cultura e nas tradições de diversas etnias indígenas da região do Rio Negro, configurando-se como figura simbólica central que orienta rituais, valores e concepções de mundo. Contudo, suas narrativas, práticas e significações ainda são pouco conhecidas no âmbito da sociedade brasileira contemporânea. Nesse contexto, esta pesquisa busca lançar luz sobre a vastidão temática que envolve esse mito amazônico, ampliando o campo de estudos e incentivando novas investigações.

O corpus de análise foi extraído da obra *Ajuricaba: O Caudilho das Selvas* (2021), de Márcio Souza, que dedica parte significativa de sua narrativa ao mito de Jurupari. Outras versões do mito também foram consideradas, com o intuito de identificar elementos não contemplados na obra principal e compreender as variações simbólicas conforme os diferentes contextos socioculturais. A estrutura do artigo organiza-se em: (1) apresentação das principais formulações teóricas da semiótica; (2) discussão dos estudos sobre a imagem em sentido amplo; (3) contextualização dos mitos e lendas no cenário amazônico; (4) exposição e análise do mito de Jurupari, com ênfase em seus simbolismos e nos processos de conversão semiótica; e (5) exame das intertextualidades com a mitologia grega e com símbolos de alcance universal.

◇ Fundamentos da semiótica peirceana

Conceito e categorias universais dos fenômenos

A terminologia Semiótica concebe-se a partir da palavra *semeion*, de origem grega, que significa “signo”, à semiótica compete o estudo do processo de interpretação (semioses), configuração e funcionamento dos signos que permeiam a cultura e o mundo como conhecemos. Impulsionada pelos avanços e formulações de Charles Sanders Peirce (1839-1914) sobre a ciência, a semiótica “tem por função classificar e descrever todos os tipos de signos logicamente possíveis” (Santaella, 2001, p. 6). Para Santaella (2001), segundo os preceitos de Peirce, a fenomenologia é a “descrição e análise das experiências que estão em aberto para todo homem, [...] em cada canto e esquina de nosso cotidiano”

(p. 2). Desse modo, o fazer científico da semiótica enreda-se nas vertentes filosóficas da fenomenologia, quando seu maior artífice é descrever e tornar luz às significações que fazem o homem e que hão no mundo em toda parte, e em todas as coisas.

Peirce, considerado o pai da semiótica moderna, conclui em seus estudos que toda experiência humana desponha à consciência em uma progressão triádica e não diádica — modo como se postulava anteriormente —, a partir de categorias universais fenomenológicas, e são elas: primeiridade, secundidade e terciridade, três categorias para percepção de todo e qualquer fenômeno. O semioticista ainda considera que há infinitas gradações entre essas categorias, contudo, essas se configuram como as mais universais, sendo de aplicabilidade mais abrangente para a percepção e tradução dos fenômenos.

A primeiridade, segundo Peirce (2005), seria “algo que é aquilo que é sem referência a qualquer outra coisa dentro dele, ou fora dele, independentemente de toda força e de toda razão” (p. 24), dessa forma, configura-se como a etapa dos fenômenos em si mesmos, atado ao tempo presente, uma “qualidade da consciência imediata, [...] uma impressão (sentimento) *in totum*, indivisível, não analisável, inocente e frágil” (Santaella, 2008, p. 9). Nesse sentido, a primeiridade é tão abstrata, lesta e real quanto um sentimento que logo se dissipa e chega à consciência em cognições, como ao experimentar pela primeira vez a combinação do sabor doce e azedo em uma torta de limão ou sentir o calor abrasador do fogo na primeira vez que o toca.

Por sua vez, a secundidade é a percepção de que um atributo existe em outra coisa que não ela mesma, em outras palavras, é o atributo que, para encarnar-se, está materializado em um objeto

— aqui entende-se objeto como tudo que é capaz de acarretar uma percepção snica — estabelecendo uma relao dual entre a consciência qualitativa inicial da percepo (a primeiridade) e a qualidade encarnada em uma matéria (a secundidade) de tal forma que uma não se sobrepõe a outra, mas estabelecem em si uma coexistência, muitas vezes de alteridade, para que haja no universo material e snico. A título de exemplo, o amarelo (qualidade)  o amarelo do sol percebido na Terra, também dos girassóis, das folhas das árvores no outono e de várias outras coisas perceptíveis que existem e que, existindo, são objetos externos que têm representaes snicas para os seres vivos. A partir disso, Ghizzi (2009) esclarece que “o que antes era sentido como pura experiência interna da mente  percebido como propriedade do outro” (p. 16). Dessa forma, o que em primeiro  apenas uma percepo dos sentidos, emerge na consciência de maneira mais complexa, de modo a enxergar o segundo e suscitar significados a partir dos objetos ao qual se relaciona o primeiro, o que nos leva  próxima gradao.

A terceiridade, enfim, aproxima o primeiro do segundo em uma soma inteligível, corresponde, assim,  camada da inteligibilidade, ou pensamento em signos, assim dizendo, reflete o modo como lemos e interpretamos o mundo em volta, sendo, então, a competência do interpretante. Portanto, o amarelo, efusivo e resplandecente,  um primeiro. As folhas das árvores, objeto no qual se encarna o amarelo,  um segundo. A soma inteligível, as folhas amareladas das árvores, ou as árvores amareladas,  um terceiro.  a partir dessa relao triádica – que Peirce definir como sendo as categorias fenomenológicas – que esteia todo seu trabalho científico, sendo inconcebível entender os encadeamentos de sua

teoria sem as ter internalizadas previamente. Fundamentado nisso, partiremos para as noções subsequentes da semiótica peirceana.

◇ O signo, o objeto e o interpretante

O signo, o objeto e o interpretante, conceitos pautados na tríade supracitada, por conseguinte, estabelecem um papel primordial na teoria, por serem o resultado personificado da lógica de Peirce sobre as categorias universais fenomenológicas, essa tríade passa a ser a fundamental da semiótica. A definição mais completa do signo é a de Aurélio Agostinho (345-430) — mesmo que em uma semiótica medieval — quando diz que “signo é uma coisa que, além da impressão que produz nos sentidos, faz com que outra coisa venha à mente como consequência dele” (De Doctr. Chr. 1.1.2. *apud* Nöth; Santaella, 2017, p. 8). A partir disso, entende-se o signo, também chamado de *representamen*, como algo que está para algo, ou seja, representa aquele algo, e que desponta na representação mental do intérprete dessa correlação, funcionando em uma coadunação entre signo e objeto que culminará na inteligibilidade do signo pelo intérprete. Essa definição, portanto, demonstra a ligação triádica do signo com o objeto e, destarte, com o interpretante.

Nesse âmbito, o objeto é o outro o qual o signo se relaciona, sendo denominado, na terminologia da semiótica de Peirce, justamente, o *objeto do signo*. É importante não pensar objetos de signos como algo apenas e unicamente existente em estado material, é o que dizem Santaella e Nöth (2017): “objetos de signos não são necessariamente ‘coisas’” (p. 40). Isso posto, inclui-se em objetos

tudo aquilo que vem à mente em forma, fruto de construções mentais e culturais, a exemplo, como figuras da ficção: elfos, dragões, cerberus, entre outros que não estão no mundo existente, mas que estão em outros mundos e que chegam até o nosso através da arte e da literatura, suscitando signos, construções simbólicas e arquétipos para as mais variadas mentes e culturas. Ou, ainda, até pode estar neste mundo, mas não da maneira como se costuma conceber matéria, temos como exemplo os próprios sentimentos humanos.

Por fim, o interpretante, que, para Peirce, é o “próprio resultado significante [...] efeito do signo” (CP 5.474-475, c.1903 *apud* Nöth; Santaella, 2017, p. 46) e, para além, também é capaz de ser visto como um próprio signo, visto que este é decorrente de uma semiose. Para se fazer mais entendível, pensemos em uma prática do cotidiano muitas vezes despercebida e automatizada, mas que contempla muito bem a relação dessa tríade, estou a falar do ato de se comunicar através da fala verbal. Note que nesse contexto comunicativo temos duas figuras principais: o remetente da mensagem e o destinatário da mensagem. Desse modo, a fala é um signo daquilo que o remetente deseja transmitir (a mensagem) ao seu destinatário, o qual, por sua vez, o objeto são as palavras, as construções sintático-semânticas em que a mensagem viaja através, até chegar ao destinatário que recebe e interpreta a mensagem falada, despertando efeitos de sentido que, inevitavelmente, acabam em uma intersecção entre aquilo que se quis transmitir e o efeito interpretativo produzido. Logo, nota-se a importância do papel do intérprete.

◇ Ícone, índice e símbolo

Neste momento, centraremos a análise na segunda tricotomia dos signos proposta por Peirce — ícone, índice e símbolo — derivada da tríade anteriormente apresentada, por constituir a principal classificação semiótica e por atender de modo mais direto aos objetivos teóricos deste trabalho. Contudo, não se desconsidera a relevância da primeira tricotomia — quali-signo, sin-signo e legi-signo, referentes ao signo em si mesmo — nem da terceira — rema, dicente e argumento, relativas ao signo em sua relação com o interpretante. À vista disso, a segunda tricotomia é a relação entre o signo e o seu objeto. O primeiro elemento dessa tricotomia é o ícone, que é um quali-signo que simboliza o seu objeto por meio de associações a que ele se assemelha. Como uma soma de caracteres que constituem esse objeto, portanto, acontece em um contexto da primeiridade. Para tanto, um grande exemplo de iconicidade são as imagens, que, brevemente, representam um objeto mediante similaridades com ele. Santaella e Nöth (2017) concebem as imagens como “imediatamente icônicas, uma vez que significam apenas por meio de comparações entre a aparência do *representamen* e a aparência daquilo a que ele se assemelha” (p. 53).

O índice é um sin-signo e ocorre quando há uma correlação física e existencial entre o *representamen* e o objeto no espaço-tempo, logo, está no contexto da secundidade. Dessa maneira, vemos um índice quando um signo está para outro, conectados em significância existencial, como exemplo, a fumaça é um signo para o fogo e as nuvens escuras são um signo para a tempestade, temos, então, um signo que remete a outro, estabelecendo índices. Por fim, o símbolo, um legi-signo que, na definição peirceana, é

“um signo que se refere ao objeto que denota, em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais” (CP 2.449, 1883, *apud* Nöth; Santaella, 2017, p. 56). Em outras palavras, o símbolo acontece quando o vínculo entre o *representamen* e o objeto são arbitrários e fundam-se por meio de convenções sociais, assim sendo, no contexto da terceiridade, em que o papel do intérprete é fundamental para se entender o referido signo. Um grande exemplo de símbolo é o dinheiro, que representa a simbologia de aquisição de bens na sociedade capitalista, mas que só tem essa representação sýnica por ser uma convenção social, convenção essa que estabeleceu que tal design impresso em papel e moeda teriam essa função e, conseqüentemente, esse símbolo.

◇ A compreensão das imagens

Desde as artes rupestres dos primeiros homens, as imagens são construções de grande valia para determinar os pensamentos, as histórias, as culturas e o modo de vida dos grupos humanos que foram cada vez mais se complexificando à medida que o tempo passava e, junto dessa complexidade, as imagens acompanharam o desenvolvimento dessa construção, de modo a gerar algo que se entende como uma consciência imagética coletiva, a qual membros de um mesmo grupo social compartilham e, desencadeantemente, entendem — pelas imagens, símbolos e outras mais — a cultura a qual pertencem.

Para Joly (2007), compreendemos as imagens como “algo que, embora não remetendo sempre para o visível, toma de empréstimo alguns traços ao visual e, em todo o caso, depende da produção de

um sujeito: imaginária ou concreta” (p. 13). Assim, percebe-se que a noção de imagem vai para além do senso comum, abrangendo desde construções imagéticas que se formam na mente ao ouvir uma história, até o contato, marcadamente da contemporaneidade, com as imagens em movimento advindas da invenção do cinema e das mídias audiovisuais. Sabendo disso, “quer as olhemos quer as fabriquemos, somos quotidianamente levados à sua utilização, decifração e interpretação” (p. 9). Logo, estamos mais em contato com as imagens do que se imagina, e, por muitas vezes, pensamos, compreendemos e agimos no mundo por meio delas.

Como vimos, para Peirce, a imagem é um signo icônico por representar, mediante semelhanças, outro signo, funcionando por assimilação àquilo que representa, evocando, dessa maneira, outra coisa que não ela mesma. Joly (2007) corrobora para esse entendimento quando conclui que “se a imagem é entendida como representação, tal significa que a imagem é entendida como signo” (p. 43), e sendo um signo que representa outro, perceber imagens não significa exatamente compreendê-las em sua integridade. Como exemplo, a autora articula sobre os hieróglifos egípcios, o qual perceber representações de animais, como corujas, cobras e jacarés nesta rústica forma de escrita não significa de fato entender a mensagem o qual as imagens verdadeiramente passam nesse contexto em que essas representações aparecem. Com isso, perceber “motivos nas mensagens visuais e interpretá-los são duas operações mentais complementares, mesmo se temos a impressão de que são simultâneas” (p. 46). Assim, interpreta-se a imagem como uma mensagem visual gerada por variados signos, entendendo-a como uma linguagem que diz algo tanto para quem a produz quanto para quem a depreende.

◇ **Literatura oral: a surrealidade real amazônica**

A cultura amazônica está inundada na literatura oral, assim como seu imenso chão está inundado por braços de rios que, juntos, mais parecem oceanos de um interminável mundo. Loureiro (2015) entende essa cultura como um reflexo entre o homem e a natureza, como um *sfumato* suave de uma pintura em que não se vê em que ponto as tonalidades se misturam ou se repartem, assim como o encontro dos rios Negro e Solimões, que se imbricam em uma heterogeneidade homogênea, em um choque de mínimas diferenças que não os unem, mas que, mesmo assim, só são porque compartilham a existência. Dessa forma, o ser amazônico e a natureza transpassam-se de tal maneira que um universo endêmico, poético e mítico se forma. A manifestação dessa surrealidade real está nos mitos e lendas provenientes das sociedades indígenas e ribeirinhas, que, com suas narrativas, deslindam o estridente sussurro da floresta, o mistério abaixo das águas, a beleza das flores, o valor dos frutos, e a pequenez do homem diante desse todo infindo.

Cascudo (2006) argumenta que o mito “independe de uma localização no espaço” (p. 45), é uma narração que age e se corporifica do maravilhoso e se difunde pelo globo, como os arquétipos, enquanto as lendas “determinam um valor local” (p. 45), explicam um fenômeno, um ritual, um modo de vida, agindo sobre uma determinada cultura, sendo essa a sua maior diferenciação. Ainda, para Eliade (2006), o mito relata sobre o sagrado, “um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’” (p. 9). É, portanto, uma “história verdadeira”, pois está sempre a contar sobre alguma realidade.

Todavia, para alguns teóricos não há essa definição, o que faz com que, por algumas correntes, mito e lenda passem a ser vistos apenas como sinônimos. Indiscutivelmente, um fato é que o fabulário amazônico emerge das diversas manifestações dos grupos humanos “das mais variadas origens, com despojos ou o mais profundo de cada homem que para cá, a favor ou contra a sua vontade veio” (Loureiro, 2015, p. 11). Para os povos indígenas, a literatura oral foi e é de suma importância para o repasse da sua cultura e tradição entre as gerações, a fim de perdurar a sua essência.

◇ O mito do Jurupari

Souza (2021, p. 26) observa que nas sociedades em que o mito se mantém vivo, o povo distingue dois tipos de narrativa. Primeiro, as histórias verdadeiras: são aquelas que tratam da origem do mundo, do nascimento dos homens, nelas são protagonistas os entes divinos, celestiais ou astrais. Ainda são verdadeiras aquelas que relatam as aventuras do herói civilizador, como a de Jurupari, aquele que veio, segundo eles, para reformar e libertar os homens das mulheres. Depois, vêm as histórias falsas: são as que contam as peripécias de animais e possuem um conteúdo profano, muitas vezes erótico ou cômico. Ainda segundo Souza (2021, p. 25), Izi para os tarianas, Biziú para os dessanas, Doé para os tukanos e Uizó para os cubewas, Jurupari não é o nome verdadeiro dele. *Yurupary* não é uma palavra do vale do Rio Negro, é uma expressão privativa de um demônio tupi, disseminada pelos missionários católicos e também pela imigração dos tupinambás à Amazônia (povo indígena de língua Tupi), fugidos da matança colonizatória, palavra que acabou

se confundindo com o mais importante deus legislador dos povos do Rio Negro: *Yrapekury*. Ela chegou ao extremo norte e recebeu um novo significado, para além do espírito demoníaco: “Jurupari, do nheengatu. Substantivo próprio juru, grades; pari, boca. Grades sobre a boca, ou o segredo guardado pelas grades. A boca cerrada por um segredo forte como grades” (Souza, 2021, p. 26).

Assim como os mitos possuem diversas versões, o mito do Jurupari também possui. Pontualmente, a versão escolhida é a de Márcio Souza, presente no livro *Ajuricaba: O Caudilho das Selvas* (2021), por ser a mais globalizante das diversas versões deste mito. Nessa versão, contam os anciãos que um dia os residentes da região foram acometidos por uma misteriosa epidemia que atingiu apenas os homens e privou as mulheres, deixando vivos apenas velhos indígenas já incapazes de garantir a perduração de seu povo. Aflita, Naruna, a matriarca, decide levar as mulheres para se banharem num lago proibido, onde Ceucy do Céu, corporificação da Constelação da Plêiade, vinha se banhar nas altas horas da noite. Um pajé idoso, que estava em transe no meio da aldeia havia três séculos, desperta com um sacrilégio das mulheres. Movido pela força da tradição, ele rompe sua pele endurecida pelos temporais e renasce um jovem esbelto e forte, que mergulha nas águas do lago e, emitindo torrentes de esperma, engravida todas as mulheres. Desse feito, da filha da matriarca nasceu uma linda menina, nomeada, assim, Ceucy da Terra.

Aos 16 anos, Ceucy da Terra decidiu passear nos arredores da aldeia, quando se deparou com uma árvore carregada de frutos que pareciam deliciosos. Sem conter a curiosidade e o desejo, Ceucy colheu os frutos e pôs-se a devorá-los, deixando que o suco escorresse pelo seu rosto, passasse pelos seus seios e chegasse em

seu útero. Naruna, que conhecia os mistérios do mundo, sabia o que aquilo significava. Ceucy ia ter um menino. E esse menino estava fadado a acabar com o poder das mulheres e instaurar o poder dos homens. Com isso, Naruna decide raptar o recém-nascido. Após o rapto do bebê, Ceucy parte em busca do menino. Depois de muito o procurar, percebeu, enquanto descansava em um jambeiro, que havia um menino invisível amamentando em seus seios, compreendeu ali que se tratava de seu filho. Passaram-se os anos, o menino invisível cresceu e um dia veio aquele rapaz forte, muito bonito, que se aproximou do jambeiro, tomou-lhe as mãos e a levou a banhar-se no rio Negro. Era Jurupari.

Já grande, o jovem Jurupari começa a reunir-se com outros homens na floresta, distante dos olhares das mulheres, que estavam proibidas por ele de assistir a tais cerimônias. Certa noite, Ceucy e um grupo de mulheres curiosas vão observar e acabam por serem descobertas. O castigo de Jurupari acaba sendo calamitoso: todas são mortas a flechadas, incluindo sua própria mãe. Naruna, ao saber do matricídio, junta as mulheres e se retira para outra terra, longe de Jurupari. Mas, antes de partir, Naruna ordena que todos os meninos sejam mortos e declara o rompimento entre os sexos. Ali nascia a tribo das mulheres guerreiras, as ikamiabas, que um dia entraram em choque com os espanhóis de Francisco Orellana. Guido (1937) aponta que os conquistadores as chamaram de amazonas, uma referência direta às amazonas guerreiras, filhas de Hipólita da mitologia grega.

Figura 1: La exploración del Amazonas: la gran odisea de Francisco de Orellana



Fonte: Bry; Bry; Bry, 1600. A constar no QR Code

Para os indígenas, ficaram conhecidas também como cunhã-teco-ímas, nome esse que significa “**mulheres sem lei** ou **mulheres fora da lei**, de **cunhã** – mulher; **tecô** – lei; **ima**, sufixo negativo sem ou não” (Guido, 1937, p. 15, grifo do autor). Segundo a lenda das Amazonas, (Guido, 1937, p. 16) um grupo de mulheres teria escapado da Serra de Tunaí, descendo os rios Negro e o Amazonas, para não se submeter às severas leis do Jurupari, que punia com a morte aquelas que fossem contrárias. Daí elas serem Cunhãs – teco – imas, as mulheres que fugiram às leis de Jurupari, isto é, que se puseram fora da lei daquele legislador selvagem, que não aceitaram os Costumes Novos instituídos pelo Filho do Sol. Para alguns, o reino das Amazonas ficava próximo às terras do Orinoco, “à margem do maravilhoso lago de Patima, onde se dizia estar situada a fabulosa cidade de **Manoa del Dorado**” (Guido, 1937, p. 16).

Essa ruptura entre os sexos no mundo ameríndio é tão grande e tão vasta em seus relatos que chega até ao extremo sul do continente sul-americano, no arquipélago da Terra do Fogo, onde os Onas, também conhecidos como *Selk’nans*, também dizem que no passado houve um governo tirano de mulheres, que governara aterrorizando

os homens com espíritos malignos fingidos e inventados por elas mesmas. Após os homens descobrirem esse segredo, mataram todas as mulheres, deixando apenas vivas as crianças. Desde então, são os homens a governar essas terras. Dessa forma, Jurupari segue ensinando aos homens os novos costumes, consciente que um dia teria de enfrentar Naruna e as amazonas. Na lenda *Erem*, da tradução de Stradelli, fala-se que “os guerreiros procuravam os povos que ainda não conheciam a religião de Jurupari para vencê-los, mas todos aceitavam os ‘costumes do Sol’ e a doutrina se alargava diariamente pelo rio Negro que sempre foi um ferredouro de índios” (Casculo, 2012, p. 86). Segundo seu próprio relato, Jurupari é filho e embaixador do Sol e baixou à Terra para torná-la um lugar melhor e procurar uma esposa para o Sol. Essa mulher privilegiada e sem defeitos, só terá três virtudes, o qual percorrerá o mundo para encontrá-la e levá-la ao seu pai. E o que ele busca nessa mulher perfeita? Que seja paciente, que saiba guardar um segredo e não tenha curiosidade. Certo dia, entristecido, Jurupari diz ao dileto Cárida: “Nenhuma mulher existente na Terra reúne essas qualidades. Uma é paciente, mas não sabe guardar um segredo; se sabe guardar segredo não é paciente, e todas são curiosas, querendo tudo saber e tudo experimentar” (Casculo, 2012, p. 85).

Carvalho (1979) conclui que a presença tão disseminada desse mito no noroeste amazônico, assim como, a sua semelhança com mitos de outras etnias, se deve pela forte preponderância aruák na região, povos esses que se expandiram e infundiram os seus mitos no contato com outros povos, e que acabaram também responsáveis pela formação das “sociedades secretas dos homens” (p. 255). O processo pelo qual a mulher é afastada

do contexto mágico-religioso indígena é por muito complexo e não caberia nos limites desta pesquisa, em termos gerais, esse processo foi decorrente de uma sucessão de modificações sociais e religiosas pelo qual os povos desta região passaram. Em tempos remotos, sacrifícios humanos eram realizados pelos indígenas, acreditando-se necessários para manter o equilíbrio com a Natureza, o qual tomavam de seus animais e de seus frutos para a sua sobrevivência, uma dívida que precisava ser paga a fim de que não fossem condenados pelo senhor-dos-animais: *Waí-maxse*. Com a chegada desses mitos de homens de arquétipos messiânicos, — como o mito de Jurupari e Poronominare — essa condição sacrificial passou por uma transformação, de maneira que os homens, em caráter de poupar as mulheres, afastaram-nas do sacrifício e das artes mágico-religiosas, inserindo-as, com o tempo, no lugar do profano. Não somente, ainda antes da dominação masculina, havia uma deusa, trazida pelo decurso das invasões aruaques, precisamente das invasões tarianas a outros povos amazônicos, chamada *Amana* ou *Seucy*, divindade essa que se manifesta desse cenário de imolação, e que perdeu seu lugar de importância justamente pela religião de Jurupari (Carvalho, 1979, p. 370). O que não se pode ignorar é o fato de seu nome ser tão similar à de Ceucy, mãe de Jurupari, e o descrédito dessa deusa estar inserido justamente nos anos de surgimento do mito do civilizador. Assim, se constata ter havido uma assimilação da deusa em Ceucy, o que nos leva a perceber o papel muito mais simbólico de Ceucy em conceber o novo deus-guia, seu filho, o qual a matará para instituir as novas leis.

◇ *A conversão semiótica de Jurupari*

Sabe-se que o contato dos indígenas com os brancos alterou muito de suas vivências e modos de vida. Desde a ancoragem dos portugueses e espanhóis nas terras do antigo Grão-Pará, o papel da catequese tem sido inverter e moldar as crenças e manifestações indígenas para demonizá-las e se fazerem tangíveis na cosmogonia semiótica judaico-cristã, para, assim, abrirem as portas para o Missionarismo. A esse rearranjo de sentido expresso nos diferentes campos de relações, em outras situações e modos culturais, dá-se o nome de *conversão semiótica* (Loureiro, 2007, grifo nosso). Os missionários, vendo os ritos e cerimônias de Jurupari, convenceram-se de presenciar “uma seita de contorcistas endemoninhados sob o maracá estrugente do Pajé” (Casculo, 2012, p. 69). Nesse intuito, “Jurupari foi o maior alvejado em todos os setores e depressa se tornou o rei dos demônios [...]” (Casculo, 2006, p. 116-117). A representação do puro mal no meio indígena, o qual os indígenas adoravam e, por isso, sofriam e deveriam ser guiados pelo caminho de Deus. Fato interessante é que antes disso, a dualidade bem delimitada pela religião cristã entre bem e mal não existia para os indígenas. Logo, a façanha da inteligência branca foi aproveitar-se da cultura indígena para tecer uma cosmogonia aproximada à cristã a fim de artificializar uma intersecção com o mundo ocidental, “foi a maneira que os missionários encontraram para dominar-lhes a consciência e incutir neles uma obediência passiva pelo medo e pelo terror” (Tessuto Junior, 2021, p. 39). Assim, Tupã passou a exercer uma figura similar ao Deus dos cristãos, passando a ter o mesmo simbolismo, e a Jurupari ficou incumbido exercer o antagonismo,

o mal, o papel do diabo, o qual os indígenas catequizados passaram a temer e não mais o ver como o grande legislador, transpondo uma absoluta ressignificação que perdurará.

Por consequência, novas semioses da figura de Jurupari surgiram, para Batista Caetano de Almeida Nogueira – respeitado estudioso das culturas e línguas amazônicas do século XIX – Jurupari era uma forma contrata de y-ur-upá-ri, significando o-que-nos-vem-à-cama, o mau sonho, o pesadelo. Interpretação essa presente até entre os próprios indígenas, “Joaquim José de Macedo ensinava que Jurupari era o espírito da noite, traduzindo, querendo ou sem querer, o nightmare dos ingleses” (Casculo, 2006, p. 133). Nesse ponto, Jurupari passa a ser a personificação dos pesadelos, o grande residente dos sonhos indesejados, trazendo mau agouro a quem por ele é visitado. Não somente, esse Jurupari deus dos pesadelos foi atrelado à figura de Anhangá,⁶⁰ de tal forma que ele passou a ser para o Norte o que Anhangá é para o Sul do Brasil. “Laet, anotando Marcgrave, resumiu: — ‘Jurupari et anhangá significant simpliciter diabolum⁶¹’” (Casculo, 2006, p. 129).

À vista disso, Jurupari passou a ser, para muitos povos, o diabo indígena do Norte, assim como Anhangá passou a ser o do Sul. Por isso, seu papel simbólico acaba dividido em duas versões: a do herói legislador – que tudo indica ser o verdadeiro Jurupari, o reconhecido pelos indígenas –, aquele que veio para guiar os homens, o detentor das flautas e dos rituais; e o demônio, “o ogre

60 Espírito que protege as matas e os animais, perseguindo quem toma da natureza além do necessário e os que matam animais apenas por divertimento.

61 “Jurupari e anhangá significam simplesmente o diabo” (tradução do Latim).

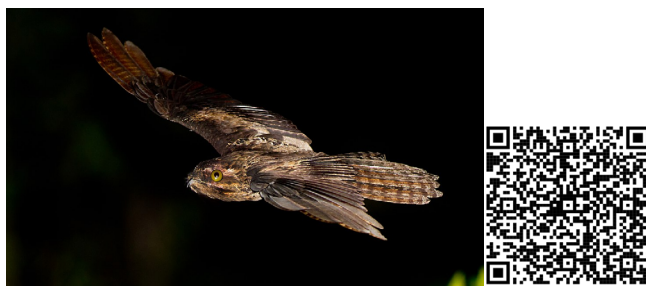
da floresta amazônica, bestial, cômico, informe, amedrontador, o pesadelo enfim” (Cascardo, 2012, p. 86), aquele que veio da conjectura do medo dos brancos e das vontades da catequese. Essas duas versões ainda ecoam na floresta, se propagam e chegam à tona na história de muitos povos indígenas amazônicos, fazendo se perpetuar as vozes de suas distintas, mas análogas, origens.

◇ Os simbolismos das imagens no mito do Jurupari

Para os fins deste estudo, interessa-nos examinar o mito do Jurupari a partir das categorias propostas por Charles Sanders Peirce, especialmente no que se refere às formas pelas quais o signo se relaciona com seu objeto: *ícone*, *índice* e *símbolo*. O mito apresenta um conjunto expressivo de imagens que, inicialmente, podem ser apreendidas em sua dimensão icônica — isto é, enquanto representações que evocam, por semelhança, figuras e atmosferas próprias do universo mítico. As descrições da floresta, das entidades e das metamorfoses instauram imagens que atuam como ícones ao sugerirem visualmente o cenário e os personagens da narrativa. No plano indicial, certos elementos do mito funcionam como marcas de uma presença ou de uma força atuante. A ave Urutau, por exemplo, com seu canto lúgubre e hábitos noturnos, pode ser interpretada como índice do mistério e da ambiência sombria associada a Jurupari. Sua imobilidade prolongada e o chamado “olho mágico” — pequenas aberturas nas pálpebras que lhe permitem observar o ambiente mesmo aparentemente de olhos fechados — apontam para uma relação factual com o meio, sugerindo vigilância e ocultamento. Entretanto, é na esfera da

terceiridade que tais imagens alcançam sua plena significação. A Urutau consolida-se como *símbolo* no interior do mito, extrapolando suas características biológicas para integrar o imaginário religioso e cultural. Identificada por missionários como “ave do Diabo” e associada a Jurupari por alguns indígenas catequizados, ela passa a representar, por convenção cultural, a presença do sobrenatural, “esse espantoso pássaro que era macho e fêmea do Diabo, de canto lúgubre e hábitos solitários é o Urutau, a Mãe-da-lua do nordeste brasileiro (*Nyctibius griseus*, Gm), ave que fornece largos temas ao fabulário sul-americano” (Cascudo, 2012, p. 71). Espécie presente em quase todo o continente latino-americano, o nome Urutau vem do tupi e significa “ave”, conforme registra Luís da Câmara Cascudo (2012, p. 71), trata-se do “espantoso pássaro” de canto melancólico, seu próprio nome, de origem tupi, significando “ave fantasma”, reforça essa dimensão simbólica. Assim, no mito do Jurupari, a Urutau articula as três modalidades sîgnicas: como ícone, evoca imageticamente o ambiente mítico; como índice, aponta para a presença de forças invisíveis; e, sobretudo, como símbolo, institui-se como signo culturalmente interpretado, cuja significação é regulada pela tradição e pela crença coletiva.

Figura 2: Raro registro da Mãe-da-lua (*Nyctibius griseus*) em voo - APA Marinha do Litoral



Fonte: Alexandre Toda Faitarone, 2012. A constar no QR Code

Por ser um pássaro de hábitos noturnos, além de mestre na arte da camuflagem – sendo facilmente confundido com troncos de madeira pela sua penugem e por permanecer imóvel por longos períodos – o urutau personifica o que se chama de “Soo Jeropary, ‘animal de Jeropary’, e creem que estes animaes servem aos diabos ora de homens ora de mulheres, e por isso nós o chamamos Succubes e Incubes, e os selvagens Kugnam Jeropary, a mulher do Diabo, Aua Jeropary, o homem do diabo” (IvoD’evreux, 1929 *apud* Cascudo, 2012, p. 71). Sua presença na floresta e nos arredores da aldeia passou a significar mau agouro, ou até mesmo o sinal da presença de Jurupari, que com seus olhos grandes e amarelos nunca deixa de vigiar e assombrar. Assim como os corvos simbolizam a presença das bruxas para os brancos, e o noitibó-europeu que também era dado a Satanás por ter hábitos noturnos e viver na solidão do mato virgem (IvoD’evreux, 1929 *apud* Cascudo, 2012, p. 71), assim também ocorreu com o urutau, que sofreu um processo de mitificação e mistificação decorrente de um cruzamento de culturas e crenças no contato entre os indígenas e os colonizadores.

Em outra versão do mito, para os Baniwa do rio Içana – povo indígena que se localiza no Alto Rio Negro, lugar onde as narrativas e rituais do Jurupari são praticados até os dias de hoje – Jurupari morreu em uma fogueira, maneira essa a única em que o herói poderia morrer. Concernente a essa versão, após ingerir caxiri,⁶² o legislador revela que só poderia ser morto pelo fogo de uma fogueira, e é dessa forma que ele se deixa ser morto por aqueles que buscavam vingar-se dele. Inexplicavelmente, no lugar da fogueira em que morreu, surgiu da terra a Paxiúba (*Socratea exorrhiza*), uma espécie de palmeira com raízes que saem da terra, parecendo tentáculos, e é dessa mesma planta que as flautas para o seu ritual são confeccionadas.

Figura 3: *Socratea exorrhiza*



Fonte: David Stang, 2006. A constar no QR Code

As flautas, também nomeadas de Jurupari, apresentam um som cavo e profundo, que “reproduzindo-lhe a voz, simbolizam o ser mítico após o seu desaparecimento” (Saake, 1976, p. 278), com musicalidade dita hipnótica, que podem ser ouvidas a distância,

62 Bebida fermentada de teor alcoólico, produzida pelos povos indígenas do Amazonas, feita a partir da mandioca.

com tamanha intensidade que dizem se arrepiar a espinha quem as ouve em meio a densa floresta sem saber a procedência do som. Segundo Brotherston e Sá (2004, p. 354), essas flautas – 15 no total – são medidas com as dimensões e comprimentos do próprio corpo de Jurupari: do umbigo à cabeça, do pé ao braço, etc. Assim, ele estabelece “do próprio corpo um federalismo imaginativo e linguístico, capaz de incorporar num todo as memórias e ambições dos seus ouvintes” (2004, p. 354), o que simboliza o próprio plano político do herói, que, com os rituais, com a música cantando as suas leis e a memória de seu corpo, sendo só os homens detentores do conhecimento desses instrumentos, perpetua a sua lei entre os indígenas. De acordo com Saake (1976, p. 284), as flautas tocadas pelos homens também são uma maneira de dominar as mulheres, que, segundo ele, têm uma probabilidade de terem pertencido a elas em um passado longínquo, no tempo em que eram elas que dominavam socialmente. Assim sendo, essas flautas simbolizam o domínio e o poder no meio dos povos que as utilizam, sendo a estratégia dos homens torná-las verdadeiros tabus para as mulheres, a fim de garantir o seu domínio.

Outro simbolismo presente no mito, e talvez o mais claro simbolismo, é o próprio ritual do Jurupari, o qual Cascudo (2006, p. 39) explica que:

Para os nossos indígenas, especialmente filiados ao culto de Jurupari, que são multidão infinita, por todo o Brasil, tinham o baile como um imperativo religioso, abrangendo programa de aproximação social, de política de boa vizinhança com as tribos da região. Eram os dabacuris, aconselhados pelo deus reformador, Jurupari em pessoa, festas em que

se bebe a bebida fermentada com a fruta da estação, convida-se uma tribo e, depois da comida, dança-se enquanto durar a reserva do cauim. Não apenas havia, e há, a dança religiosa, hierárquica, ritual, em oferenda, como Incas, Maias, Astecas, Chibchas, mas um festim com finalidades sociais e políticas, utilizando-se aquela ‘alegria comunicativa dos banquetes’, de que falava Pellatan.

Como bem expõe Cascudo, esses rituais, para além da sua origem mítico-narrativa, estabelecem laços entre os diferentes povos da bacia amazônica, fomentando aproximações sociais entre essas etnias, em eventos como o dabacuri, uma prática milenar no Alto Rio Negro que celebra a fartura e a união entre os diferentes povos – e que, em algumas ocasiões, podiam ser assistidas e participadas pelas indígenas. Assim, etnias que compartilham do mesmo culto de Jurupari criam vínculos político-estratégicos que mantêm a boa vizinhança, além de enriquecer as relações socioculturais desses grupos, a partir dessas práticas ligadas à figura do grande legislador. Não se faz impreterível neste trabalho esclarecer os detalhes desses rituais, porém, é vital saber das características do culto de Jurupari: utilizado como iniciação masculina, o qual exclui as mulheres e as crianças e mantém segredo completo sobre o ritual. Também há flagelação com finalidades disciplinares e ritualísticas, o que, consoante Cascudo (2012, p. 78), naturalmente houve deturpação para fins orgiásticos. Ademais, são praticados períodos de jejum em que o iniciado alimenta-se apenas de farinha e pimenta.

Outrossim, a lei de Jurupari representa “a transição à agricultura, a passagem da coleta à colheita, e na versão de Barbosa Rodrigues este é efetivamente o papel mais importante do herói”

(Brotherston; Sá, 2004, p. 343-354). Nesta versão, as flautas recebem os nomes de figuras indígenas que não se adaptaram ao sistema agrícola, como exemplo, Arandi, filha de um pajé, que quis continuar comendo apenas frutas silvestres e foi amaldiçoada, não se entregando ao novo modo indígena de plantar a comida que come. Sendo assim, nomeada no instrumento para memorar a passagem dos indígenas nômades para os sedentários, bem como, os males que ocorreram àqueles que não se adaptaram. Isso posto, mais uma vez nos debruçamos no rico simbolismo de Jurupari, que, para as etnias tariana, dessana, cubéwa e tucano, é esse herói “o civilizador que chegou e conduziu os povos do Rio Negro da selvageria à revolução agrícola” (Simonetti, 2003, p. 11 *apud* Tessuto Junior, 2021, p. 47).

◇ A intertextualidade com a mitologia grega

O termo *intertextualidade*, concebido pela linguista Julia Kristeva (2005), é o fenômeno de um texto/discurso ser capaz de enredar referências ou incorporações a outros. De acordo com Kristeva (2005), há três modos de intertextualidade: a *citacional*, a *alusiva* e a *estilizada*. A *citação* ocorre quando um texto/discurso é resgatado plenamente por outro texto de forma explícita. Já a *alusão* não acontece de maneira explícita, pois se define assim somente quando o ato da intertextualidade faz uso apenas da ideia central de um texto/discurso, normalmente, quando se utiliza de um discurso já conhecido pela massa. Por fim, a *estilização* decorre da replicação de elementos estilísticos de outro discurso. A essa perspectiva, soma-se a análise de Zani (2003), para quem a intertextualidade não se limita à presença de citações explícitas,

mas constitui um princípio constitutivo da textualidade em geral, no qual os sentidos emergem da interação entre textos e discursos difundidos em um mesmo campo cultural. Zani argumenta que a intertextualidade configura relações de **ressignificação, alusão e diálogo** entre textos, mesmo quando estes não apresentam referência citacional direta” (2003, p. 121–132, grifo da autora). À vista disso, o processo intertextual em que esta pesquisa se insere é o *alusivo*, dado que o mito do Jurupari, pela manifestação de similaridades mítico-narrativas com alguns mitos de tradição clássica, é capaz de tecer diálogos e contrastes com o universo da mitologia grega. Pensando nisso, propõe-se um panorama da evolução histórico-discursiva dessa figura indígena em diálogo com entidades da cultura grega-ocidental.

No simbolismo original de Jurupari – aquele que provém da versão dos povos não fortemente afetados pela catequese – ele veio enviado pelo seu pai Sol, para reorganizar o mundo dos indígenas ao de seu pai. Assim como Hélios (Ἥλιος) é filho do Sol para os gregos, Jurupari é filho do Sol para tantos povos tradicionais da Amazônia. Na mitologia grega (Brandão, 2014, verbete: *Hélios*, p. 299), Hélios foi um deus anterior aos Olímpicos, filho do titã Hiperião e da titânida Teia, possuía grande beleza, sua cabeça era rodeada de raios que cintilavam como fios de ouro, andava sobre o cosmo num carro de fogo e era capaz de ver tudo que se passava no mundo dos homens e dos deuses. Pertencente à geração odiada dos titãs, logo Hélios foi perdendo seu lugar para Apolo, passando a ser uma divindade secundária, esquecida e, para alguns, um demônio. Para Chevalier e Gheerbrant (2001, verbete: *Sol*, p. 836-841), o Sol, visto tanto em Jurupari quanto em Hélios, representa as influências celestiais/

espirituais sobre a Terra, manifestando todas as coisas e tornando-as visíveis, e que, através de seu ciclo, dita a ordem natural dos homens e da natureza (vida-morte-renascimento), sendo a representação do *coração do mundo* ou *olho do mundo*, o próprio Sol é a sabedoria do cosmos, que se associa ao masculino, a dita autoridade do homem, no papel de instrução da disciplina e moral aos povos do mundo.

Figura 4: *Speculum Romanae Magnificentiae*- Pan Teaching the Young Olympus to Play the Flute



Fonte: Veneziano, 1540–80. A constar no QR Code

No processo de conversão semiótica do Jurupari, é possível perceber intertextualidade com uma antiga e intrigante divindade rural grega: Pã (*Πάν*), o deus das florestas, dos rebanhos e pastores. Deidade que deu origem a palavra “pânico”, é uma criatura rústica, telúrica, de barba longa, pernas de bode e chifres, atrelado ao ambiente campestre junto de Dionísio e outros seres dos bosques (Bulfinch, 2013, p. 259). Igualmente a Jurupari, Pã é caracterizado como um ser selvagem e íntimo da música. Compunha melodias de grande beleza com sua flauta, o que era o verdadeiro oposto

de sua aparência semi-zoomórfica bestial. Nessas duas narrativas de cosmogonias distintas, tanto Jurupari quanto Pã teriam sido os inventores das flautas e ambos teriam passado – mesmo que em cosmos diferentes – por um processo de conversão semiótica. Barbosa (2015) conclui que a imagem de Pã, se comparada a sua manifestação no período arcaico grego (bucólica) ao período clássico (bestial), é transmutada completamente: “o ser que antes era telúrico, que entoava sons pelas pradarias, agora assume o papel de uma criatura evocada no desespero, no momento de pavor” (p. 73-74). Serem alastradores do “pânico” passou a ser o papel tanto de Pã quanto de Jurupari convergidos. Com essa conjuntura, é possível observar um caráter histórico-simbólico de demonização dessas entidades terrícolas. Sendo as grandes mitificações do homem em harmonia com a natureza, o processo de demonizá-los nos leva a crer serem frutos da queda da própria Natureza, o qual o homem branco buscou afastar-se cada vez mais em busca da modernidade, e, para isso, dissuadiu exponencialmente os mitos e entidades que atrelam os humanos a essa condição, considerada, por eles, primevo e obsoleta.

◇ **Considerações finais**

A presente pesquisa, fundamentada na semiótica de Peirce (1972, 1998), examinou os simbolismos das imagens presentes no mito de Jurupari, sua conversão semiótica com Loureiro (2015), e sua intertextualidade, nos termos de Kristeva (2005), com mitos e cosmovisões da tradição clássica, bem como com o contexto sociocultural e cosmogônico dos povos indígenas do rio

Negro. Ao longo de muitas eras, os mitos constituíram uma forma primordial de compreensão e representação do mundo, por meio da qual diferentes grupos humanos buscaram interpretar a própria existência, seus modos de vida e a origem das coisas — prática que, ainda hoje, persiste, ainda que sob novas configurações. A análise permitiu depreender que as simbologias abarcadas nesse mito revelam notável riqueza sob múltiplos ângulos de observação, tanto por sua complexidade sêmica quanto por sua permanência na tradição e na cosmogonia de diversos povos amazônicos contemporâneos. Evidenciou-se, ademais, que o mito não permaneceu imune ao processo colonizatório, o qual, mesmo diante das crenças mais enraizadas dos povos originários, operou estratégias de ressignificação em favor de interesses imperialistas, convertendo um legislador estruturante de numerosas sociedades indígenas na figura de um demônio temido. No que concerne aos intertextos identificados, a proximidade simbólica observada entre Jurupari e Pã suscitou uma hipótese que demanda investigação mais aprofundada: a possibilidade de um processo de dessacralização das entidades terrícolas no mundo ocidental. Esta pesquisa, contudo, não pretendeu esgotar o tema, deixando em aberto novas possibilidades de estudo, como outras representações simbólicas da figura de Jurupari, sua morte física, as diferentes versões de suas flautas sagradas e as múltiplas variantes do mito, que se transformou e assumiu distintas configurações entre diversos povos.

Referências

- BARBOSA, L. M. O mundo ctônico de Pã: ruralidade e festa na Grécia do Período Clássico. *Revista Trilhas da História*, Três Lagoas, MS, v. 5, n. 9, p. 68-83, jul./dez. 2015.
- BRANDÃO, J. S. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- BROTHERSTON, G.; SÁ, L. Peixes, constelações e Jurupari: a Pequena Enciclopédia Amazônica de Stradelli. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, n.14 p. 345-358, 2004.
- BULFINCH, T. *O Livro da Mitologia*. Tradução: Luciano Alves Meira. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- CARVALHO, S. M. S. *Jurupari: estudos de mitologia brasileira*. São Paulo: Ática, 1979.
- CASCUDO, L. C. *Geografia dos mitos brasileiros*. Edição digital. São Paulo: Global, 2012.
- CASCUDO, L. C. *Literatura oral no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução: Vera da Costa e Silva *et al.* 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- ELIADE, M. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FERREIRA, A. R. *Viagem filosófica*. Memórias I – Antropologia. Estudo histórico: Adelino Brandão. Organização: Tenório Telles. 2. ed. Manaus: Editora Valer, 2008.
- FIDALGO, A. GRADIM, A. *Manual de Semiótica*. Portugal: UBI, 2004-2005.
- GHIZZI, E. B. *Introdução à semiótica filosófica de Charles Peirce: texto de apoio didático*. Campo Grande, UFMS: 2009.
- GUIDO, A. *O reino das mulheres sem lei: ensaios de mitologia amazônica*. Porto Alegre: Edições Globo, 1937.
- JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Tradução: José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed. 70, 2007.
- KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

- LOTMAN, Y. *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.
- LOUREIRO, J. J. P. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. Manaus: Editora Valer, 2015.
- LOUREIRO, J. J. P. *A Conversão Semiótica na Arte e na Cultura*. Edição trilingue. Belém: EDUFPA, 2007.
- NÖTH, W.; SANTAELLA, L. *Introdução à Semiótica: passo a passo para compreender os signos e a significação*. São Paulo: Paulus, 2017.
- PEIRCE, C. S. The Seven Systems, of Metaphysics. In: PEIRCE, C. S. *Essential Peirce: Selected Philosophical Writings (1893-1913)*. Edição: Peirce Edition Project. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press, 1998. v. 2.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica e Filosofia*. Introdução, seleção e tradução: Octanny Silveira da Mota; Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1972.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SAAKE, G. O mito do Jurupari entre os Baniwa do rio Içana. In: SCHADEN, E. *Leituras de etnologia brasileira*. [s.l.]: companhia editoria nacional, 1976. p. 277-285.
- SANTAELLA, L. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Engajem Learning, 2008.
- SANTAELLA, L. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- SANTANA, E. C. Urutau (*Nyctibius griseus*). *WikiAves – A Enciclopédia das Aves do Brasil*. [s.l.], 20 out. 2025. Disponível em: <https://www.wikiaves.com.br/wiki/urutau>. Acesso em: 12 nov. 2025.
- SOUZA, G. Dabacuri . *Portal Amazônia*, Manaus, 22 abr. 2021. Disponível em: <https://portalamazonia.com/amazonia-de-a-a-z/dabacuri/>. Acesso em: 15 ago. 2024.
- SOUZA, M. *Ajuricaba: o caudilho das selvas*. São Paulo: Atma, 2021.
- SOUZA, M. L. P.; FERREIRA, L. O. Jurupari se suicidou?: notas para investigação do suicídio no contexto indígena. *Saúde e Sociedade*, v. 23, n. 3, p. 1064–1076, set. 2014.

- STRADELLI, E. *Lendas e notas de viagem – A Amazônia de Hermano Stradelli*. Prefácio: Gordon Brotherston. Introdução, seleção, notas e tradução: Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Martins, 2009.
- TESSUTO JUNIOR, E. Transcrição das narrativas indígenas e fidedignidade aos relatos orais originários: o caso da lenda do Jurupari. *Opiniões*, São Paulo, n. 19, p. 31-50, 2021.
- ZANI, R. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. *Em Questão*. Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 121-132, 2003. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6134677>. Acesso em: 11 mai. 2024.

VITÓRIA-RÉGIA: IMAGENS DO MITO E RESSONÂNCIAS COM A TRADIÇÃO CLÁSSICA



◇ **Considerações iniciais**

Este trabalho propõe-se a investigar a linguagem e o simbolismo presentes na trama poética da lenda da Vitória-régia — particularmente no motivo da metamorfose da mulher em planta —, bem como sua intertextualidade com a mitologia de tradição clássica. Busca-se, assim, lançar um olhar sobre a cultura amazônica por meio da aplicação da abordagem qualitativa da análise semiótica peirceana, examinando como, nesse contexto cultural, a explicação de acontecimentos cotidianos se constrói poeticamente, marcada por intensa densidade simbólica e pela inserção do elemento poético na relação do homem com a vida. A narrativa lendária adotada como *corpus* foi extraída da obra de Apolonildo Britto (2007). As categorias de imagem e símbolo foram examinadas à luz da semiótica de Charles Sanders Peirce (1972, 1998, 2005), em diálogo com as leituras sistematizadas por Santaella e Nöth (2008, 2021), articuladas às reflexões de Manguel (2001) e Joly (2015) acerca da leitura das imagens; no tratamento conceitual de cultura, mito e lenda recorreremos às contribuições de Lotman (1996), Loureiro (2007, 2015), Cascudo (2002, 1984) e Eliade (1952, 1972, 1992), cujas abordagens evidenciam a permanência, a atualização e a reconfiguração das narrativas míticas no interior das culturas. Chevalier e Gheerbrant (2005), na interpretação dos símbolos identificados; e de Lurker (2003), Brandão (1991), na contextualização intertextual com a mitologia de tradição clássica. Quanto à intertextualidade, adotamos como

referência a teoria do dialogismo formulada por Bakhtin (2003), bem como as sistematizações propostas por Koch; Bentes e Cavalcante (2008), além da formulação teórica apresentada por Kristeva (1969). Os resultados indicam que a narrativa lendária da Vitória-régia, por meio de imagens transsignificadas,⁶³ configura-se como uma tradução da vida cotidiana do homem amazônico, expressando um conjunto de símbolos de notável densidade poética. Tais símbolos articulam-se ao pensamento mítico, mágico e religioso do caboclo, ao mesmo tempo em que estabelecem conexões intertextuais que extrapolam o contexto regional, dialogando com tradições simbólicas de outras culturas.

A Amazônia é uma terra mística, permeada pela presença de signos e imagens que dela são próprios, mas resultantes de um intenso processo de transformações “das mais variadas origens, com despojos ou o mais profundo de cada homem que para cá, a favor ou contra a sua vontade veio” (Loureiro, 2015, p. 11). Ou seja, a história da cultura amazônica é também a história das manifestações humanas, dos processos de migração e de fixação sobre o território os quais contribuíram para a construção do que hoje se reconhece como o fabulário da região. Para Cascudo (1984), a literatura construída na Amazônia se deu a partir da contribuição dos portugueses, indígenas e africanos. Soma-se a isso também a presença dos nordestinos que embarcaram na região durante o auge do Ciclo da Borracha. A partir da contribuição desses povos, a

63 Termo adotado por nós para designar os signos próprios da cultura amazônica, assim também de elementos de outras tradições, tal qual a grega, usada como matéria-prima e técnica poética para a criação de mitos e lendas. Emergem na narrativa mítica das mútuas interligações e dos múltiplos sentidos, entrecruzam-se nos ecos deslizantes dos povos e transversalizam-se nas curvas dos rios e nos traços complexos da floresta mediante à ação do imaginário.

cultura amazônica percorre um caminho de mudança de qualidade simbólica denominada conversão semiótica, conceito criado por Loureiro (2007), em que as funções são rearranjadas e expressas em outra situação cultural. Para o autor:

Há, no mundo amazônico, a produção de uma verdadeira teogonia cotidiana. Revelando uma afetividade cósmica, o homem promove a conversão estetizante da realidade em signos, por meio dos labores do dia a dia, do diálogo com as marés, do companheirismo com as estrelas, da solidariedade dos ventos que impulsionam as velas, da paciente amizade dos rios. É como se aquele mundo fosse uma só cosmogonia, uma imensa e verde cosmo-alegoria. Um mundo único real-imaginário (2015, p. 84).

Dessa forma, a literatura expressa através de si uma tradução da vida cultural do homem amazônico, manifestando a história, os saberes e o simbolismo de uma região influenciada por elementos de diversas partes do mundo. Dado o exposto, o estudo que se segue pretende lançar um olhar sobre a cultura amazônica a partir da teoria semiótica de Charles Sanders Peirce (1972, 1998, 2005), observando o simbolismo na poética da lenda amazônica e sua intertextualidade com a mitologia de tradição clássica. Assim, esta pesquisa bibliográfica de caráter qualitativo e metodologia indutiva investiga as imagens e signos presentes na lenda da Vitória-régia, na versão de Apolonildo Britto (2007). Ademais, objetiva-se identificar na lenda as imagens através das relações entre os signos verbais e os signos extraverbais ou culturais; descrever as imagens e os símbolos presentes na superfície linguística do texto e nos seus

espaços simbólicos ou representativos e interpretar o simbolismo manifesto e a intertextualidade com a mitologia de tradição clássica na lenda objeto de nosso estudo.

◇ **Literatura oral: mitos e lendas**

O ato de contar histórias e narrativas a um grupo é tão antigo quanto a própria humanidade. Os humanos já contavam os feitos do dia na pré-história através de pinturas nas paredes das cavernas, ilustrando seu cotidiano através de símbolos e imagens. Com o advento da escrita, histórias puderam ser gravadas e transcritas, espalhando-se pelo mundo. A oralidade foi um fator decisivo para isso. Segundo Câmara Cascudo (1984, p. 29), “a literatura oral brasileira reúne todas as manifestações da recreação popular, mantidas pela tradição”. Tradicionalmente, as narrativas orais eram passadas de geração para geração. Muitas dessas histórias possuíam o objetivo de repassar ensinamentos, propor explicações para os eventos da natureza e da vida humana. Nessa perspectiva, pode-se compreender tal prática à luz da concepção de cultura formulada por Yuri Lotman, para quem a cultura constitui a “memória não hereditária da coletividade” (Lotman, 1996, p. 272), organizada no interior da semiosfera, isto é, o espaço semiótico no qual os textos circulam, são preservados e permanentemente reinterpretados. As narrativas orais, portanto, não são apenas relatos do passado, mas dispositivos culturais de conservação e produção de sentido, responsáveis por modelizar a experiência humana e garantir a continuidade simbólica de uma comunidade.

Para os indígenas, a literatura oral foi de imensa importância no repasse de sua cultura e na conservação dela. Era através da oralidade que os chefes indígenas se reuniam para tratar da vida da tribo, dos afazeres como o plantio e mudanças das malocas. Além disso, através da tradição oral, compartilhavam os pajés a ciência medicamentosa e as histórias facetas, lendas e contos sobre o que os cercavam (Cascudo, 1984). Para cada fruta, planta, evento da natureza ou ritual há uma lenda que explique a sua criação. Tais lendas, em sua maioria, são oriundas de mitos que, segundo Chevalier e Gheerbrant, no verbete: *Mitos* (2005, p. 612) “ajudam a perceber uma dimensão da realidade humana e trazem à tona a função simbolizadora da imaginação”.

Para Cascudo (1984, p. 52), o mito se caracteriza pela sua movimentação, pelo testemunho humano, “pode conservar alguns caracteres somáticos que o individualizam, mas possui costumes que vão mudando, adaptados às condições do ambiente em que age”. Já para Mircea Eliade (1972, p. 19), “o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição”. Ou seja, para o autor, o mito é responsável por narrar a origem do universo (mitos cosmogônicos) ou de diversos elementos, como os rios ou plantas (mitos etiológicos). Além disso, o mito também pode narrar os fins de mundos acontecidos no passado ou futuro (mitos escatológicos).

Diante disso, observa-se que os mitos surgem a partir da necessidade do homem de compreender a origem e a forma das coisas e de atribuir sentido para o que o cerca. Seja de modo consciente

ou não, o homem faz uso de narrativas míticas em seu cotidiano através de crendices, de medos ou até mesmo através de outros mitos (Cascudo, 1984, p. 105). Na cultura amazônica, os mitos ainda estão presentes no dia a dia do caboclo, no modo como buscam explicar os filhos ilegítimos pela paternidade do boto ou pela perda de pessoas na floresta pelo curupira (Loureiro, 2015, p. 121).

Quanto as lendas, Cascudo (1984) procura diferenciá-la dos mitos através da posição geográfica em que se encontram. Enquanto o mito possui um caráter universal, presente em diversos povos ao redor do mundo, as lendas possuem um caráter fixo, determinam o valor local, “diferem em pormenores, e essa diferenciação caracteriza, sinalizando o típico, imobilizando-a num ponto certo da terra” (Cascudo, 1984, p. 52). Ainda segundo o autor, as lendas se configuram como uma “literatura coletiva” (1984, p. 99) em que, além de buscar determinar as causas de um fenômeno da natureza, também apresentam os valores morais da sociedade a qual está vinculada ou até mesmo regras de conduta. Segundo Coelho (2003), as lendas configuram-se como:

textos que discorrem sobre as origens do universo, da humanidade, dos sentimentos de um povo e da forma como uma sociedade pode se organizar ao eleger os seus valores. São o patrimônio cultural de um povo e se constituem num elemento de coesão social, de agregação e de formação da identidade e do comportamento social de seus membros (p. 35).

Dessa forma, as lendas surgem para explicar os acontecimentos, hábitos de uma região e, conforme a sua repercussão oral, se modificam para atender às demandas da região em que se encontram. Elas revelam

a formação da identidade de um povo, e estão intimamente ligadas à sua cultura e, ao contrário dos mitos, não possuem um caráter religioso, podendo ser acessada e repassada em qualquer espaço-tempo. Para Dantas, Barbosa e Santos (2017), em algumas culturas, o mito é um instrumento do sagrado que rege os comportamentos morais e sociais de um povo; não são simples narrativas míticas, mas se configuram como ensinamentos que devem ser seguidos religiosamente.

Alguns estudiosos consideram mito e lenda como sinônimos, já outros buscam classificar suas características a fim de propor uma diferenciação entre os conceitos. No presente estudo, apesar de possuírem características distintas em alguns pontos, mito e lenda são entendidas como narrativas míticas que se relacionam, uma vez que a lenda suscita os mitos em suas estórias. De acordo com Oliveira e Lima (2006 *apud* Almeida, 2018):

Se for comparado o conceito de lenda com o de mito, os dois se confundem, portanto, tem uma relação porque a lenda retrata o mito, numa narrativa interativa de quem conta, com quem ouve, e os fatos relatados são tomados como verdade, dependendo do que está sendo narrado (p. 44).

Logo, nas narrativas indígenas, mito e lenda compõem a construção do imaginário caboclo, se entrelaçam e revelam uma linguagem própria construída semioticamente pelos “sentidos, pela imaginação e pela descoberta das coisas” (Loureiro, 2015, p. 122). Essas narrativas revelam não somente a construção do homem caboclo e indígena, mas a contribuição dos diversos povos que aqui se instalaram e enriqueceram o fabulário amazônico, o que revela a riqueza da cultura local.

◇ Teoria Semiótica de Charles Sanders Pierce

Conceito e categorias universais

Apesar de consagrar-se como a ciência dos signos apenas no século XX, o estudo dos fundamentos semióticos remonta um longo processo de teorias que se desenvolveram desde os gregos antigos como Platão em sua obra *Crátilo* (V a.C.) e Aristóteles em sua obra *Poética* (384 – 322 a.C.). Surgindo a partir da raiz grega *semeion*, que significa “signo”, a semiótica é a ciência que estuda os signos e suas linguagens, bem como a construção dos seus processos de significação e de sentido. De acordo com Santaella e Nöth (2021), a semiótica objetiva compreender “as formas, os tipos, os sistemas de signos e os efeitos do uso dos signos, sinais, indícios, sintomas ou símbolos” (p. 7).

Ainda segundo Santaella e Nöth (2021, p. 8), a noção mais antiga e aceita do signo nessa vertente teórica denota dos estudos de Aurélio Agostinho (345-430) que afirma: “o signo é, portanto, uma coisa que, faz com que outra coisa venha à mente como consequência dele”. Essa concepção de Agostinho revela o que, posteriormente, seria estudado de forma concreta: a noção de que o signo se conecta à representação do intérprete do signo, estabelecendo assim uma relação triádica entre o signo, o objeto e o interpretante. Essa vertente se desenvolve, principalmente, através dos trabalhos do norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914). Considerado o pai da semiótica moderna, Peirce defendeu a ideia de que os signos se relacionavam em um sistema triádico, não diádico. Suas teorias foram embasadas na fenomenologia, uma quase ciência que investiga como os

fenômenos são apreendidos à mente e à percepção humana. Através de seus estudos nessa área, Peirce desenvolveu uma fenomenologia de três categorias, ou seja, uma classificação dos fenômenos em três etapas: a primeiridade, a secundidade e a terceiridade.

A primeiridade é a categoria dos fenômenos em si mesmos, em outras palavras, ela está relacionada com a percepção primária, não está associada a nenhum outro elemento, daí a sua nomenclatura. A “primeiridade é o modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem referência a outra coisa qualquer” (CP 8.328, 1904, *apud* Santaella; Nöth, 2021, p. 37), ou seja, sua aparição está ligada a percepção primária, sem vínculo ou referência a qualquer outro fenômeno. Dessa forma, a primeiridade pode ser observada no momento em que a consciência humana é tomada pela percepção do sentimento em si, sem interferência de terceiros, como ao experimentar pela primeira vez o sabor de um doce ou o salgado do sal, uma dor ou tristeza, a alegria em sua forma mais pura (CP 1.303, c. 1894, *apud* Santaella; Nöth, 2021, p. 37).

Já a secundidade, como seu nome sugere, está associada a relação de um fenômeno a outro, “ela é a categoria dual dos fenômenos, ou seja, destes em relação a outra coisa, é aquilo que existe e, para existir, chama por algo” (Santaella; Nöth, 2021, p. 38). Nessa categoria, percebe-se uma dualidade entre a consciência e o signo, uma articulação entre a primeiridade, ou seja, a consciência qualitativa inicial da percepção, e a qualidade encarnada em matéria, sua secundidade. Logo, enquanto na primeiridade os sentimentos ocorrem em si mesmos, na secundidade, ao ser percebido o sabor de um doce ou salgado na primeira categoria, a percepção posteriormente o associará a

uma nova sensação, memória ou experiência a partir deste, uma relação entre ação e reação imediata.

Por fim, na terceiridade ocorre a aproximação entre o primeiro e o segundo através de uma correlação de inteligibilidade, uma interpretação dos signos que possibilita uma leitura do mundo que nos cerca. Assim, o processo de compreensão na terceiridade ocorre em constante continuação entre si mesmo e as demais categorias. Assim, podemos afirmar que a categoria da terceiridade está diretamente ligada à interpretação dos signos ou sua representação, o que implica diretamente no modo como estamos posicionados no mundo, uma vez que, para interpretar um signo através da percepção, é necessário que outro signo seja estabelecido através de outro e, assim, *ad infinitum*.

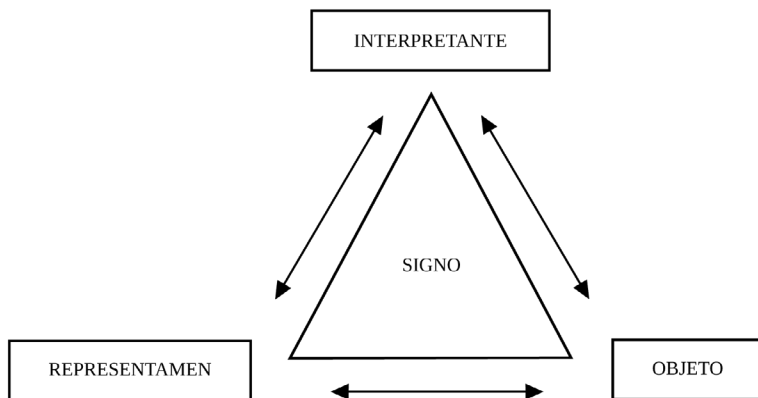
É essa formalização das categorias fenomenológicas que embasa todo o trabalho de Peirce, de modo que, para compreender as demais implicações de sua teoria, faz-se necessário compreender o processo triádico observado. A partir disso, entendendo essas categorias universais, observaremos as noções originadas a partir delas: o signo, o objeto e o interpretante.

◇ O signo, o objeto e o interpretante

Para Peirce (2005), “um signo é tudo aquilo que está relacionado com uma segunda coisa, seu objeto, com respeito a uma qualidade, de modo tal a trazer uma terceira coisa, seu interpretante, para uma relação com o mesmo objeto” (p. 28). Essa definição de Peirce estabelece a relação triádica do signo com o objeto e, assim, com seu interpretante. O triângulo clássico

do modelo de signo peirceano, conjugando os três elementos (signo-*representamen*, objeto e interpretante) pode ser visualizado na seguinte representação gráfica:

Figura 1: Representação gráfica do signo



Fonte: Adaptado de Peirce, 2005, p. 46

Para o autor, o signo não é uma classe de coisas, mas o elemento de um processo, o qual Peirce define como semiose. O termo foi adotado pelo autor de um tratado do filósofo Filodermo de Gádara e define o processo de significação do signo, ou seja, o momento quando o signo representa o seu objeto para um intérprete e, representa em sua mente, algo relacionado ao objeto. Segundo o autor, a semiose define a ação do signo e, qualquer coisa que produza esse efeito, também será um signo (CP 5.484, c. 1907 *apud* Santaella; Nöth, 2021, p. 40).

Assim, o signo, também chamado de *representamen*, é o primeiro na relação triádica e é responsável por representar um objeto e criar um interpretante. Ele pode assumir diversas formas, ser “escrito, falado, desenhado ou percebido pelos sentidos do

intérprete de outra forma” (Santaella; Nöth, 2021, p. 40). Já o objeto, apesar de ser uma representação do signo, não deve ser entendido sempre como uma ideia concreta, material, uma vez que o objeto do signo também pode se manifestar de maneira interna ou fictícia. Assim, Peirce dividiu os objetos em externos (que se realizam de modo concreto) e os mentais (que se realizam no interior da mente). Por fim, o interpretante se refere ao efeito interpretativo que se realiza na mente do intérprete, o qual, segundo Peirce, também pode ser considerado um signo, já que este é resultado de uma semiose. Para compreendermos a relação dessa tríade, vejamos um exemplo de Santaella (2008):

Escrevo um e-mail para minha irmã. O e-mail é um signo daquilo que desejo transmitir-lhe, que é o objeto do signo. O efeito que a mensagem produz em minha irmã é o interpretante do e-mail que, ao fim e ao cabo, é um mediador entre aquilo que desejo transmitir a minha irmã e o efeito que esse desejo nela produz através da carta (p. 8).

É a partir dessas noções estabelecidas e da concepção de primeiridade, secundidade e terceiridade que Peirce estipula a classificação ou tricotomia dos signos. Na primeira tricotomia, compreende-se os signos em si mesmos (quali-signo, sin-signo e legi-signo), na segunda uma relação do signo com seu objeto (ícone, índice e símbolo) e, na terceira, uma relação do signo com seu interpretante (rema, dicente e argumento). Nesta pesquisa, destacaremos a segunda tricotomia, a qual Peirce declara ser “a divisão mais importante dos signos” (CP. 2. 275, 1903, *apud* Santaella; Nöth, 2021, p. 50).

◇ Ícone, índice e símbolo

O ícone, primeiro elemento da segunda tricotomia, é um quali-signo que representa o seu objeto através de uma relação de similaridade ou associação em um contexto de primeiridade, ou seja, de semelhança do objeto a partir da primeira impressão que temos dele. Segundo Peirce, “qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, é ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um signo” (Peirce, 2005, p. 52). Assim, uma imagem de uma paisagem ou o desenho de uma árvore podem ser definidos como ícones a partir da semelhança que eles possuem com os objetos reais a que se referem.

O índice é um sin-signo que possui relação com o objeto em uma instância de secundidade, em que ele é afetado por outro e, assim, desenvolve propriedades em comum com o outro. Assim, um signo pode ser considerado um índice quando este estabelece uma “conexão física ou existencial com o seu objeto no espaço ou no tempo” (Santaella; Nöth, 2021, p. 54), ou seja, uma relação de dualidade em que um signo que remete a outro. Logo, a fumaça é um signo para o fogo, a palidez é um signo para o cansaço ou doença.

Por fim, o terceiro elemento dessa tricotomia, o símbolo é um legi-signo estabelecido convencionalmente para representar algo em uma relação de terciridade com seu interpretante, ou seja, o símbolo se estabelece a partir das ideias na mente do usuário entre símbolo e objeto. Diferentemente do ícone que promove associações com o objeto a partir de semelhanças, e do índice que se estabelece a partir de uma relação causal, o símbolo acontece a partir de uma relação de hábito com seu objeto e são assim

denominados por resgatarem informações que só podem ser compreendidas a partir das relações sociais que o formaram, ou seja, a partir do código de uma determinada convenção cultural (Santaella, 2008, p. 20).

◇ **Imagens e símbolos**

A imagem é objeto de interesse humano desde os tempos mais remotos, possuindo, assim, diversas significações para diferentes áreas de estudo. Joly (1994, p. 13) afirma que a imagem “designa algo que, embora não remetendo sempre para o visível, toma de empréstimo alguns traços ao visual e, em todo o caso, depende da produção de um sujeito”. Assim, a imagem, sendo imaginária ou concreta, está ligada ao sujeito e a forma como ele a traduz a partir de um campo simbólico construído através de sinais imagéticos que permeiam o mundo. Na teoria semiótica peirceana, a imagem se caracteriza como um signo icônico dado que, material ou imaterial, natural ou não, ela é algo que se assemelha a outro signo, uma representação baseada em similitude cuja função é evocar outra coisa que não ela mesma. Segundo Santaella (2008, p. 18), a imagem de um gato, por exemplo, pode representar o animal devido ao nível de similaridade com o modo como ele é percebido visualmente. Na literatura, a imagem é interpretada pelo sujeito a partir das experiências adquiridas, principalmente no que concerne ao não dito. Outras imagens, símbolos, sensações e palavras constroem o sentido imagético no contexto em que a obra é construída.

Pode-se afirmar, portanto, que a imagem não é estática, sendo uma forma de linguagem, ela se modifica e admite novas significações ao longo do tempo devido a evolução da sociedade. Sobre tal pensamento, Manguel (2001, p. 25) afirma que “com o correr do tempo, podemos ver mais ou menos coisas em uma imagem, sondar mais fundo e descobrir mais detalhes, associar e combinar outras imagens, emprestar-lhes palavras para contar o que vemos”. O símbolo, por sua vez, também possui amplas significações. Para Peirce (1998, p. 71), um símbolo “é um representâmen cujo caráter representativo consiste exatamente em ser uma regra que determinará seu interpretante”. Para ilustrar seu pensamento, Peirce exemplifica o uso da palavra “*man*” (homem) como uma réplica do signo convencional falado ou escrito, ou seja, a palavra em si mesma não possui existência concreta a menos que seja associada a um ser real cuja réplica será interpretada dessa forma devido a um hábito, ou lei adquirida. Nesse caso, um símbolo é o resultado de uma convenção social.

No contexto da tradição oral, os povos tradicionais faziam uso da linguagem para contar as histórias, mitos e lendas e, pela vivência de mundo, entendia-se o que era dito e imagens se formavam na mente daqueles que as ouviam. Segundo Eliade (1952), é no inconsciente que a poesia da vida apresenta seu caráter mítico e filosófico. São os pensamentos simbólicos, os quais não são uma mera construção da psique (Eliade, 1952, p. 13), que revelam os pensamentos e as mais profundas modalidades do homem, um instrumento que permite compreender o que a percepção imediata não alcança.

◇ A noção de Intertextualidade

A noção de intertextualidade foi sistematizada por Julia Kristeva, em 1969, a partir de sua leitura da teoria do dialogismo desenvolvida por Mikhail Bakhtin. Ao reinterpretar o pensamento bakhtiniano, Kristeva desloca o foco da autoria individual para a rede de relações textuais que constitui qualquer produção discursiva. Em sua formulação clássica, afirma que “todo texto se constrói como mosaico de citações; todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 1969, p. 146). Tal definição evidencia que o texto não é uma unidade isolada, mas o resultado de múltiplas vozes e discursos que nele se entrecruzam. Essa perspectiva dialoga diretamente com o princípio bakhtiniano segundo o qual “todo enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva” (Bakhtin, 1986, p. 91), estando inevitavelmente relacionado a enunciados anteriores e futuros. O dialogismo, portanto, constitui o fundamento teórico da intertextualidade, ao reconhecer que o sentido emerge das relações entre discursos e não de uma instância puramente individual.

No âmbito dos estudos linguístico-textuais brasileiros, Ingedore Villça Koch, Anna Christina Bentes e Mônica Magalhães Cavalcante distinguem dois sentidos para o termo: em *sentido amplo*, a intertextualidade corresponde ao princípio de que todo texto se constitui na interação com outros textos; em *sentido restrito*, refere-se à presença identificável, no interior de um texto, de elementos já estruturados anteriormente (Koch; Bentes; Cavalcante, 2008, p. 17-19). Considerando o texto em sua acepção ampla, observa-se que as imagens e os símbolos presentes no objeto em análise estabelecem um diálogo consistente com a mitologia

clássica, configurando um processo de retomada e ressignificação de matrizes míticas. Assim, a intertextualidade manifesta-se como mecanismo estruturante da construção simbólica, evidenciando a permanência e a transformação de tradições culturais no interior de novas produções discursivas.

◇ **Vitória-régia: a flor que sonha entre mito e eternidade**

Com o nome científico de *Victoria amazonica*, a Vitória-régia é reconhecida como a rainha das flores da Amazônia. Seu nome é uma homenagem do explorador inglês John Lindley (1837) à Rainha Vitória, da Inglaterra, em reconhecimento à sua beleza e imponência. Também é conhecida por irupé (guarani), uapé, aguapé (tupi), aguapé-açu, jaçanã, nampé, forno-de-jaçanã, rainha-dos-lagos, milho d'água, cará d'água, apê, forno-de-jacaré, forno-d'água, iapunaque-uapê ou iaupê-jaçanã. Na ocasião, o explorador alemão, Robert Hermann Schomburgk, a serviço da Coroa Britânica, levou suas sementes para os jardins de um palácio inglês. Na perspectiva da semiótica peirceana, suas características sensíveis constituem, em primeiro lugar, uma dimensão *icônica*: as folhas circulares, de grande extensão e bordas elevadas, evocam visualmente a imagem de um escudo; a flor que se abre branca e, posteriormente, adquire tonalidade rosada, apresenta uma plasticidade cromática que se oferece à contemplação por semelhança. O perfume suave, semelhante ao do abricó, e a imponência de sua estrutura configuram qualidades que operam por analogia sensível, instaurando o regime da primeiridade. No

plano *indicial*, a planta mantém uma relação existencial e física com o seu ambiente: é nativa da região amazônica e cresce em rios e lagos de águas calmas; floresce no período das “águas vivas” e definha quando o nível das águas baixa. O ciclo de abertura noturna das flores — que se abrem ao anoitecer e se recolhem pela manhã, submergindo sob o lodo — funciona como índice das condições ambientais e do ritmo ecológico da floresta. Sua capacidade de regeneração, ao emitir nova folha quando outra é danificada, também constitui um traço indicial de vitalidade e adaptação ao meio. Do mesmo modo, seus usos na cultura indígena — o caule comestível, a fécula extraída das sementes, o suco das raízes utilizado para tingir os cabelos — evidenciam conexões práticas e materiais que a vinculam diretamente às formas de vida amazônicas. Já na dimensão simbólica, inscreve-se o próprio nome *Victoria amazonica*, atribuído por John Lindley em homenagem à Rainha Vitória, gesto que associa a planta ao imaginário de majestade e soberania. A denominação “Vitória-régia” consolida-se, assim, como signo de realeza no interior da cultura ocidental. A própria palavra “vitória” remete à deusa da vitória –, Nice, (em grego: Νίκη; romaniz.: Níkē ou Niké; “Vitória”), personificação da vitória na mitologia greco-romana, e que reforça esse processo de terceiridade, no qual a planta deixa de ser apenas presença sensível ou marca ecológica e passa a representar, convencionalmente, ideias de triunfo, glória e poder. Desse modo, a Vitória-régia articula, simultaneamente, ícone, índice e símbolo: oferece-se à percepção por suas qualidades formais, vincula-se materialmente ao ecossistema amazônico e, por fim, eleva-se ao plano cultural como emblema de majestade, resistência e pertencimento mítico.

Figura 2: Vitória-Régia amazônica - na primeira noite



Fonte: Marcus Vinicius Lameiras (2011)⁶⁴

Assim como as lendas apresentam diversas versões para cada contexto, a lenda da Vitória-régia, na versão de Apolonildo Senna Britto (2007) narra a estória de Naiá. Nessa versão, Naiá é uma bela índia que, assim como as demais moças de sua tribo, sonhava em ser escolhida pela Lua para ser transformada em uma estrela, cujo brilho se estenderia para sempre no céu. Procurando ser vista por Jaci, a jovem passava as noites em claro, rondando as tabas, entretanto, não era notada. Desesperada, Naiá passa a subir os montes mais altos, percorrer as distâncias mais extensas, escalar as árvores mais altas todas as noites na esperança de ter para si a atenção da deusa Lua, mas novamente fora em vão. Desacreditada, ela aproxima-se de um lago para chorar. Nesse momento, avista na água o reflexo brilhante da Lua e, acreditando que Jaci tivera piedade dela e fora finalmente buscá-la, atira-se à água e morre afogada. Comovida com os esforços de Naiá, Jaci resolve então transformá-la em uma belíssima planta chamada

64 Disponível em: <https://almaacreana.blogspot.com/2016/05/vitoria-regia.html>

“Vitória-régia”, a qual os ribeirinhos costumam afirmar ser “a estrela das águas” (Britto, 2007, p. 45).

Figura 3: Vitória-Régia amazônica - na segunda noite



Fonte: Natureza bela (2016)⁶⁵

◇ Imagens nos objetos em investigação

Por meio da análise semiótica, os resultados apontam que a lenda da vitória-régia é dotada de significados expressos em sua simbologia, a qual é construída através da mitologia indígena. Para expressar sua mitologia, a linguagem verbal e não-verbal é essencial. Sobre ambas, Aguiar (2004) discorre:

Uma é objetiva, definidora, cerebral, lógica e analítica, voltada para a razão, a ciência, a interpretação e a explicação. A outra é muito mais difícil de definir, porque é a linguagem das imagens, das metáforas, e dos símbolos, expressa sempre em totalidades que não se decompõem analiticamente.

65 Disponível em: <https://www.naturezabela.com.br/2016/12/vitoria-regia-victoria-amazonica.html>

No primeiro caso, estão as palavras escritas ou faladas; no segundo, os gestos, a música, as cores, as formas, que se dão de modo global (p. 13).

Na versão de Britto (2007), os signos verbais se destacam principalmente na contextualização do espaço da narrativa, como “*tribo*”, “*maloca*”, “*cercanias da taba*”, “*lago*” e “*ribeirinhos*”, elementos que destacam a cultura indígena e funcionam como imagens no que se refere a representação que os indivíduos criam mentalmente ao ler ou ouvir a lenda devido ao seu conhecimento de mundo. Os signos não verbais destacam-se pela profundidade dos elementos da lenda associados a representação dos símbolos atribuídos de maneira natural ou convencional. Na visão de Peirce (2005, p. 73), os símbolos se desenvolvem a partir de outros signos, principalmente os ícones. Sendo assim, a lenda da Vitória-régia detém de grande caráter simbólico referente a planta aquática da região amazônica e das associações culturais realizadas pelos indígenas haja visto que, através de sua religião, buscam explicar os fenômenos da natureza e a criação das coisas.

◇ As imagens e o suporte simbólico na lenda da Vitória-régia

A imagem da grande flor

O formato esférico da planta, o desabrochar noturno de sua flor e o reflexo projetado sobre as águas estabelecem uma relação de similaridade com a Lua, configurando uma correspondência imagética que reforça seu valor simbólico. Conforme assinalam

Chevalier e Gheerbrant (2005), no verbete *Lua* (p. 561), em diferentes culturas, a Lua é compreendida como símbolo dos ritmos biológicos e como medida universal do tempo, em razão de suas fases sucessivas e regulares. Além disso, em diversas tradições religiosas, a Lua é interpretada sob a perspectiva da vida e da morte: durante três noites do ciclo lunar, ela desaparece — “morre” simbolicamente —, mas retorna mais plena e luminosa. Esse movimento cíclico institui a morte não como término absoluto, mas como etapa necessária a uma renovação. Para o homem religioso, a Lua torna-se, assim, a imagem exemplar de que a morte não é definitiva, mas prelúdio de um novo nascimento. Segundo Eliade (1992):

Graças ao simbolismo lunar, foi possível relacionar e estabelecer correspondências entre fatos tão heterogêneos como o nascimento, o devir, a morte, a ressurreição; as Águas, as plantas, a mulher, a fecundidade, a imortalidade; as trevas cósmicas, a vida pré-natal e a existência além-túmulo [...] (p. 77).

Na lenda da Vitória-régia, a morte de Naiá é imediatamente seguida por seu renascimento por meio da metamorfose em vegetal — a passagem da mulher à planta, conhecida entre os ribeirinhos como “estrela das águas”. Sua simbologia articula-se à Lua, configurando o rito de “passagem da vida à morte e da morte à vida”, conforme assinalam Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 561-562). Ainda segundo esses autores, na mitologia, no folclore, nos contos populares e na poesia, a Lua figura como símbolo de divindades femininas e de forças fecundadoras da vida, frequentemente encarnadas em divindades

vegetais e animais, que se integram ao culto da Grande Mãe (*Mater magna*). Outro elemento que apresenta uma riquíssima simbologia na lenda é a água:

Desolada, aproximou-se de um lago para chorar. Chegando lá, a índia viu a figura da Lua refletida em suas águas límpidas e acreditou que Jaci tinha ficado com pena dela e descido do céu para buscá-la. Vendo a lua tão perto, Naiá não resistiu e jogou-se na água para tocá-la. Mas o reflexo se desfez e a pobre moça morreu afogada (Britto, 2007, p. 45).

No *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001, verbete *Água*, p. 15), a água aparece como elemento recorrente em múltiplas tradições culturais, apresentando significados amplamente convergentes. De modo geral, associa-se à origem da vida e também à morte, configurando-se como princípio de regeneração corporal e espiritual, além de símbolo de fertilidade, pureza, sabedoria, graça e virtude. No contexto da lenda, a água assume essa ambivalência simbólica ao representar simultaneamente morte e renascimento, manifestados na imersão e posterior emersão de Naiá. Como observa Mircea Eliade (1992):

A imersão na água simboliza a regressão ao pré-formal, a reintegração no modo indiferenciado da preexistência. A emersão repete o gesto cosmogônico da manifestação formal; a imersão equivale a uma dissolução das formas. É por isso que o simbolismo das Águas implica tanto a morte como o renascimento. O contato com a água comporta sempre uma regeneração: por um

lado, porque a dissolução é seguida de um “novo nascimento”; por outro lado, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida (p. 65).

Assim, a fertilidade associada a planta aquática está ligada ao seu ciclo de vida e morte, uma vez que, quando as águas estão cheias, a Vitória-régia atinge seu auge e o pecíolo da planta pode chegar até cinco metros de comprimento. Entretanto, quando o nível do rio baixa, é comum que a Vitória-régia não consiga sobreviver. Logo, a água nascente, dos rios, mares e lagos, exerce um papel maternal de fecundação e preservação o qual Chevalier e Gheerbrant (2001) afirmam:

[...] a água nascente, que brota da terra e da aurora branca, é feminina: a terra está aqui associada à Lua, como um símbolo de fecundidade completa e acabada, terra grávida, de onde a água sai para que, desencadeada a fecundação, a germinação se faça (p. 19-20).

Outro elemento extracultural que denota importância no simbolismo observado na lenda da Vitória-régia, é o simbolismo por trás do *dia* e da *noite*, posto que “as flores dessa planta só se abrem durante à noite e [...], ao desabrocharem, são brancas, tornando-se rosadas quando os primeiros raios do sol aparecem” (Britto, 2007, p. 47). Segundo Chevalier e Gheerbrant (2005), no verbete *Dia* (p. 336), a primeira analogia diz respeito à sucessão regular: nascimento, crescimento, plenitude e declínio da vida. À luz do dia equipara-se ao conhecimento. No verbete *Noite* (p. 640), sua simbologia apresenta uma dualidade comum aos

símbolos. Ao passo que a noite simboliza o tempo das gestações, das germinações que hão de desabrochar no dia seguinte, também simboliza o desaparecimento de todo conhecimento distinto. Em algumas religiões romanas, entretanto, conforme afirma Eliade, dia e a noite estão ligados a ressurreição, “a noite deita-se, o dia levanta-se; o dia se vai, a noite chega” (1992, p. 68), aspectos que também podem ser observados na narrativa lendária analisada. A Vitória-régia também apresenta traços de semelhança com demais narrativas mundo afora, como ocorre com a *lótus*, uma flor de pétalas brancas que também desabrocha sobre águas estagnadas e turvas. Para Chevalier e Gheerbrant (2001), no verbete *Lótus* (p. 558), a *lótus* é, antes de tudo, um símbolo do feminino, do sexo, e mantém laços de profundidade e ligação com a perpetuação dos nascimentos e renascimentos.

Quanto à simbologia das cores, estas se expressam através da universalidade em todos os níveis do ser e do conhecimento. A simbologia do branco, cor inicial das pétalas da flor da Vitória-régia, no *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (2001) representa a possibilidade de novos começos anteriores ao nascimento. Já a cor rosa, presente na segunda fase de abertura das pétalas da Vitória-régia, é símbolo dos primeiros graus de regeneração, o que explica o porquê, já na Antiguidade, colocavam-se rosas sobre os túmulos dos mortos. Para Eva Heller (2013), o rosa está diretamente ligado a feminilidade, ele simboliza a sentimentalidade, a amabilidade e, por misturar uma cor quente com uma cor fria, “simboliza as virtudes do meio-termo” (p. 396).

Além disso, no que concerne à metamorfose que se configura na lenda, importa destacar que esse motivo narrativo atravessa diversas mitologias ao redor do mundo. Conforme assinalam Chevalier e Gheerbrant (2001), no verbete *Metamorfose* (p. 608), tal transformação pode assumir valor positivo ou negativo, a depender de estar vinculada a prêmio ou castigo. No caso da lenda em questão, Naiá é transformada em vegetal como recompensa concedida pela deusa Jaci. Já na mitologia grega, são numerosos os episódios em que a metamorfose se impõe como punição divina: em *Metamorfoses* (2017), de Ovídio, por exemplo, encontram-se narrativas em que Zeus (Júpiter na tradição romana) inflige transformações degradantes a suas amantes, como forma de ocultamento ou sanção, conforme também discute Junito de Souza Brandão (1991).

◇ **Manifestações de intertextualidade na lenda da Vitória-régia**

Cunhado pela estudiosa Julia Kristeva, em 1969, para explicar o termo dialogismo de Mikhail Bakhtin (1895-1975), a intertextualidade é definida como o diálogo, as diferentes vozes entre textos ou discursos e com o público que o recebe. Para Zani (2003):

Um diálogo não ocorre somente em um discurso fechado, mas também com outros discursos e seus receptores, como uma relação intertextual entre um discurso, outros discursos anteriores e com os espectadores que, porventura, já tenham uma prévia noção de como se realiza uma relação *citacional*, sendo então determinado um diálogo de gêneros ou de vozes (p. 122).

Assim, de acordo com a teoria de Kristeva, existem três processos de intertextualidade: a *citacional*, a *alusão* e a *estilização*. A *citação* se caracteriza por ser uma forma de intertextualidade explícita que recupera de modo integral o discurso ou as manifestações artísticas de outro discurso para o seu. Por sua vez, a *alusão* não ocorre de modo explícito, mas, sim, faz uso da ideia central de outro discurso no seu e, como seu termo sugere, “alude a um discurso já conhecido do público em geral” (Zani, 2003, p. 123). Por fim, a *estilização* reproduz os elementos estilísticos de outro discurso a fim de reestilizar o seu. Nesta pesquisa, o processo intertextual observado se estabelece através da *alusão*, uma vez que, ao observar os elementos existentes na lenda da Vitória-régia, nota-se uma manifestação com narrativas mundo afora a partir de ideias centrais que estão presentes no imaginário coletivo, em especial, com a mitologia de tradição clássica.

◇ O mito de Narciso

A lenda da Vitória-régia assemelha-se, em virtude da ilusão causada pelo reflexo na água e na ocorrência da metamorfose, com o mito de Narciso. Na versão de Ovídio (43 a.C. – 17 d. C.), em *Metamorfoses* (2017), Narciso, filho do rio Céfiso e da ninfa Liríope, é um herói da mitologia grega que possuía extrema beleza, mas desprezava todos que se apaixonavam por ele. Como punição, Nêmesis, a deusa da Vingança e da Indignação contra aqueles que fazem mal uso dos bons presentes, amaldiçoou-o para que Narciso se apaixonasse pelo próprio reflexo, mas não fosse correspondido ou sequer tocá-lo:

Enquanto bebe, arrebatado pela imagem da beleza que avista ama uma ilusão sem corpo. Crê ser corpo o que é apenas água. [...] Sem o saber, a si se deseja; é aquele que ama, e é ele o amado. Ao cortejar, a si se corteja. Arde no fogo que acende. Quantos beijos inúteis deu na fonte que lhe mentia! [...] Não sabe o que vê, mas o que vê consome-o! E a mesma ilusão que engana seus olhos, excita-os (p. 191-193).

Narciso, então, fica à beira do lago na esperança de um dia ser notado, recusa-se a comer e beber e, eventualmente, acaba morrendo (Brandão, 1991). A intertextualidade pode ser observada com a lenda da Vitória-régia através da ilusão na água:

Desolada, aproximou-se de um lago para chorar. Chegando lá, a índia viu a figura da Lua refletida em suas águas límpidas e acreditou que Jaci tinha ficado com pena dela e descido do céu para buscá-la. Vendo a Lua tão perto, Naiá não resistiu e jogou-se na água para tocá-la. Mas o reflexo se desfez e a pobre moça morreu afogada (Britto, 2007, p. 45).

As narrativas entrelaçam-se e revelam uma construção simbólica centrada na paixão — quase obsessiva — que move seus personagens: Narciso, enamorado de si mesmo, e Naiá, fascinada pela Lua. Em ambos os casos, o afogamento diante do espelho d'água não representa apenas o desfecho trágico de um amor absoluto, mas a busca profunda por reconhecimento e completude do próprio ser. A morte, nesse contexto, converte-se em passagem transformadora: Narciso é metamorfoseado em flor pela deusa Afrodite, enquanto Naiá é transformada em vegetal por

Jaci. Conforme assinalam Chevalier e Gheerbrant (2001, verbete: *Metamorfose*, p. 608-609), a metamorfose simboliza a identificação de um personagem que ainda não alcançou sua plena potencialidade ou a totalidade de seu eu. Sob uma perspectiva analítica, essas transformações constituem “expressões do desejo, da censura, do ideal, da sanção, saídas das profundezas do inconsciente e tomando forma na imaginação criadora”.

Desse modo, as metamorfoses presentes em ambas as narrativas evidenciam a necessidade íntima de revelação e realização do eu, configurando-se como processo simbólico de passagem, em que morte e transformação operam como vias de autoconhecimento e transcendência.

◇ A representação divina

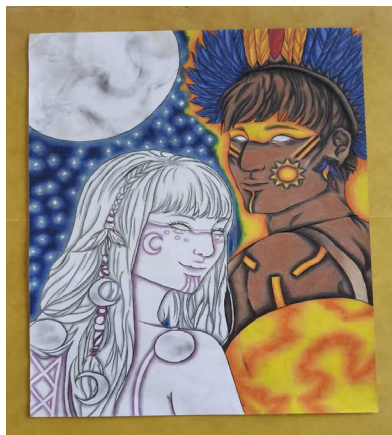
A presença do divino na lenda da Vitória-régia estabelece um diálogo intertextual com a mitologia de tradição clássica por meio da figura feminina que personifica o astro lunar. Na cosmovisão indígena, a Lua é encarnada por Jaci; já na tradição clássica, o astro era representado por Selene, posteriormente identificada com Ártemis em razão de processos de sincretização (Brandão, 1991). Ambas as divindades, associadas ao culto da Grande Mãe, vinculam-se à fecundidade, à fertilidade e à proteção da vida animal e vegetal — atributos que se projetam no simbolismo lunar como matriz de geração e cuidado.

A Lua, em virtude de suas fases, constitui-se como signo de transformação e renovação. Conforme assinalam Chevalier e Gheerbrant (2001, verbete *Lua*, p. 561), o astro representa os ritmos

da vida e sua relação com “as Águas, a Chuva, a fecundidade das mulheres, a dos animais, a vegetação, o destino do homem depois da morte e as cerimônias de iniciação” (Elit, 1964 *apud* Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 561). Ou seja, o astro regula os ritmos da vida e mantém estreita relação com as águas, a chuva, a fecundidade feminina e animal, a vegetação, o destino pós-morte e os ritos iniciáticos. Além disso, por refletir a luz solar, a Lua simboliza um conhecimento indireto, mediado, que não provém de si mesma, mas da recepção e irradiação de outra fonte luminosa. Em contraposição, o Sol figura como princípio ativo da luz e do calor vital. No verbete *Sol* (2001, p. 836), Chevalier e Gheerbrant destacam a complexidade e a amplitude de seu simbolismo: em determinadas tradições, o astro é o próprio deus; em outras, uma manifestação do divino. Pode ainda representar a força destrutiva e o princípio da seca, contraposto à chuva fecundante. Sua luz expressa o conhecimento intelectual, razão pela qual o Sol é frequentemente associado à inteligência cósmica. Predominantemente figurado como masculino, torna-se, em diversas mitologias, emblema dos deuses-heróis e das encarnações do vigor vital (Brandão, 1991).

Na teogonia tupi-guarani, Guaraci (ou *Coaraci*) é o deus Sol, criador dos seres vivos, enquanto Jaci (*Yacy*) é a deusa Lua, guardiã da noite, da reprodução e dos amantes, filha de Tupã. Segundo Luís da Câmara Cascudo (2002), Jaci era considerada irmã e também esposa do Sol, presidindo a vida vegetal. A aparição da lua nova motivava celebrações indígenas marcadas por cantos, danças, alimentos e bebidas, rituais que reafirmavam simbolicamente a renovação cíclica da vida e a integração entre cosmos, natureza e comunidade.

Figura 4: Representação do deus do sol - Guaraci e a deusa da lua Jaci



Fonte: Izabeli Albuquerque Martins, 2º ano E.M. (2022)⁶⁶

Tanto na mitologia de tradição clássica quanto na mitologia indígena, as divindades são concebidas como entidades dotadas de poder sobre dimensões específicas da vida e da natureza, encarnando, ao mesmo tempo, forças cósmicas e traços da experiência humana. No universo grego, antes da consolidação do culto a Apolo como deus solar, a representação do Sol cabia a Hélios. Conforme Lurker (2003), no verbete *Hélios* (p. 307), Hélios é filho do titã Hiperião e da titânida Teia, irmão de Éos, deusa da aurora, e de Selene, deusa da Lua. Diariamente, ele atravessa o firmamento conduzindo uma carruagem puxada por quatro cavalos flamejantes; ao anoitecer, retorna ao ponto de partida em uma taça de ouro forjada pelos deuses. Entre o final do século VI e o início do século V a.C., especialmente no período de Eurípedes, Hélios passa a ser gradativamente substituído por Apolo como principal divindade solar.

66 Disponível em: <https://www3.seduc.mt.gov.br/concurso-artistico/galeria-digital-ensino-medio>

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001), no verbete *Apolo*, o deus do Sol figura entre as mais relevantes divindades do panteão clássico. Filho de Zeus e Leto, e irmão de Ártemis — associada à Lua —, Apolo apresenta traços ambíguos: inclinado à violência e ao orgulho em certos mitos, mas também elevado, sob influências religiosas posteriores, à condição de símbolo de harmonia, inteligência e força espiritual. Frequentemente representado como um jovem belo, portando arco e aljava — cujas flechas remetem simbolicamente aos raios solares —, é igualmente figurado com a lira, instrumento que o vincula à música, à ordem e à medida, dimensões que ampliam seu significado para além da esfera estritamente solar.

Figura 5: Representação de Apolo Belvedere (Apolo de Belvedere; Apolo Pítico)



Fonte: Museu do Vaticano Século IV a.C. Período Clássico grego tardio (370-323)⁶⁷

67 Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Belvedere_Apollo_Pio-Clementino_Inv1015.jpg

Em um primeiro momento, a divindade vinculada à Lua na tradição grega era Selene, concebida como a própria personificação do astro lunar. Contudo, à semelhança do que ocorreu com Hélios, sua função simbólica foi progressivamente assimilada por Ártemis, em um processo de sincretização religiosa. Na tradição romana, a deusa correspondente à Lua é Diana (Brandão, 1991). Conforme Chevalier e Gheerbrant (2001), no verbete *Ártemis*, trata-se da deusa selvagem da natureza, dos animais e da caça, igualmente associada à proteção das mulheres grávidas e das fêmeas prenhes. Nessa perspectiva, Ártemis assume a função de guardiã da gestação, presidindo ao nascimento e ao desenvolvimento dos seres vivos. No verbete *Lua* (p. 565), os autores ressaltam que as divindades femininas que representam o astro, nas mais diversas mitologias, mantêm vínculos simbólicos com os sonhos, o inconsciente e os elementos noturnos, relacionando-se à água, à terra, ao frio e à umidade. Tais atributos configuram um campo semântico que se contrapõe ao simbolismo solar — associado ao dia, ao ar, ao fogo, ao calor e à secura. Assim como seu irmão Apolo, Ártemis é frequentemente figurada com arco e flechas e acompanhada de animais, elementos que reforçam sua dimensão ativa e sua inserção no domínio da natureza selvagem.

Figura 6: Representação de Ártemis (Diana de Versalhes)



Fonte: Marie-Lan Nguyen, Museu do Louvre, Paris; Era Imperial (séculos I.II d.C.)⁶⁸

Dessa forma, observa-se entre as mitologias uma via de intertextualidade entre as representações divinas expressas no contexto da narrativa da Vitória-régia, em que os deuses em destaque estão associados aos elementos da natureza e comandam a realidade em que habitam, influenciando e gerando consequências na história de todos os viventes que habitam o universo (Grimal, 2019, p. 7). Os deuses, Jaci-Ártemis e Guaraci-Apolo, apresentam características em comum que reforçam a similaridade entre as figuras, além de representarem, cada um, sua respectiva cosmogonia, a Lua e o Sol, possuindo, assim, personalidades e feitos em comum.

68 https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%81rtemis#/media/Ficheiro:Diane_de_Versailles_Leochares.jpg

◇ **Considerações finais**

Essa pesquisa buscou investigar através da teoria semiótica peirceana as manifestações simbólicas e imagéticas expressas na lenda da Vitória-régia, na versão de Apolonildo Britto (2007). Além disso, objetivou-se propor uma via de intertextualidade, a partir de Bakhtin (2003), Kristeva (1969) e Koch, Bentes e Cavalcante (2008) com outras narrativas mundo afora, especificamente aquelas ligadas ao panteão de mitos, lendas e deuses da mitologia de tradição clássica. Através desse estudo foi possível identificar a presença de um rico simbolismo presente na tessitura textual e extracultural da narrativa, a qual reflete o processo da conversão de significação dos signos na floresta e íntima relação exercida pelo homem indígena e o meio em que vive. Entendendo o símbolo, a partir das teorias de Charles Sanders Peirce, como uma convenção social e que só pode ser compreendido com o auxílio de um código cultural, e a imagem como um signo icônico traduzido a partir das experiências e do campo simbólico dos sujeitos, utilizou-se o dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2001) para compreender a simbologia da narrativa lendária e, pode ser observado através das imagens evocadas, a forte presença de símbolos que se referem a feminilidade, fecundidade, vida além morte, nascimento e renascimento, os quais se expressam através de elementos como a água, a presença da Lua, a noite, o dia e as cores das pétalas da planta aquática.

No que tange à intertextualidade inferida com a mitologia de tradição clássica, destacamos a semelhança da lenda amazônica com o mito de Narciso, em que ambas as narrativas denotam a paixão obsessiva dos personagens e a profunda necessidade

de reconhecimento do eu, evidenciadas pela metamorfose dos protagonistas em plantas que se situam à beira da água. Além disso, pôde ser observado também as similaridades entre as figuras divinas da mitologia tupi-guarani e da mitologia greco-romana em que, em ambos os casos, as divindades que representam a Lua e estão ligadas ao seu simbolismo são femininas; no caso da mitologia indígena, a deusa é representada por Jaci e, no caso da mitologia de tradição clássica, a deusa é representada por Ártemis, ambas originadas a partir do culto da Grande Mãe. Outros deuses também foram percebidos a partir das narrativas das deusas em destaque, como é o caso de Guaraci, o deus Sol, na mitologia tupi-guarani, e Apolo, também representando o Sol, na mitologia greco-romana.

De modo geral, a análise nos permitiu identificar a riquíssima simbologia presente na narrativa lendária, a qual se desenvolveu principalmente através dos pensamentos míticos, mágicos e religiosos dos povos amazônicos e, que além disso, denotam a beleza, a arte e a cultura da região, as quais convivem em meio a ciência do concreto ou a chamada ciência moderna (Lévi-Strauss, 1970). Essa cultura, apesar do rápido avanço da modernidade, ainda perdura e, os caboclos da região “ainda veem seus deuses, convivem com seus mitos, personificam suas ideias e as coisas que admiram” (Loureiro, 2015, p. 121). É através dessa linguagem poética que a vida social se articula e se desenrola com a cultura de diversos outros povos além-rio. Logo, o que, à primeira vista se apresenta de maneira simplória e até rude para alguns, à segunda vista desvela a riqueza teológica da região, a qual também está presente em diversas outras partes do mundo.

A Vitória-régia é cercada por um halo de mistério e magia, sendo de grande importância cultural e ambiental, pois desempenha um papel fundamental ao ecossistema amazônico. Suas folhas proporcionam sombra, o que ajuda a regular a temperatura da água e a proteger a vida aquática. Além disso, as raízes da planta ajudam a filtrar a água e a remover poluentes. Para os povos indígenas da Amazônia ela é sagrada e está relacionada a diversos mitos e crenças. É vista como símbolo de proteção e cura. Seus extratos são usados na medicina tradicional para tratar doenças e aliviar dores. Simboliza força, resistência, mistério, magia, beleza, elegância, proteção e cura.

Referências

- AGUIAR, V. T. *O verbal e o não verbal*. São Paulo: UNESP, 2004.
- ALMEIDA, R. T. *A transformação da mulher nas lendas indígenas da Amazônia: percursos semióticos de sentido*. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.
- ALMEIDA, S. V.; LOURO, F. L. S. (orgs.). *Imagens Amazônica: Estudos de Semiótica, Poética e Hermenêutica*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2022.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BRANDÃO, J. S. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. v. 2. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.
- BRITTO, A. S. *Lendário Amazônico*. Manaus: Norte Editorial, 2007.
- CASCUDO, L. C. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global, 2002.
- CASCUDO, L. C. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- COELHO, M. C. P. *As narrações da cultura indígena da Amazônia: lendas e histórias*. 2003. Tese (Doutorado em Linguística aplicada e estudos da linguagem). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.
- DANTAS, M. B. S.; BARBOSA, M. V.; SANTOS, S. R. Lendas e/ou mitos potiguaras!? Tradição, sacralidade, mulheres míticas e riqueza cultural. In: BATISTA, A. C.; et al. (orgs.). *Uma década de expansão universitária: estudos sobre o Vale do Mamanguape*. v. 2. João Pessoa: Editora do CCTA, 2017. p. 163-187.
- ELIADE, M. *Imagens e Símbolos (Images et Symboles Lssais sur le symbolisme magico-religieux)*. Lisboa: Editora Arcádia, 1952.
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1972.
- ELIADE, M. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

- GHIZZI, E. B. *Introdução à semiótica filosófica de Charles Peirce*: texto de apoio didático. Campo Grande, MS: UFMS, 2009.
- GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Editora: DIFEL, Lisboa, Coordenador da edição portuguesa: Victor Jabouille, 2019.
- HELLER, E. *A psicologia das cores*: como as cores afetam a emoção e a razão. Tradução: Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Tradução: José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1994.
- KOCH, I. G. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. *Intertextualidade*: diálogos possíveis. São Paulo: Cortez, 2008.
- KRISTEVA, J. *Introdução à Seminálise*. São Paulo: Debate, 1969.
- LOTMAN, Y. *La semiosfera I*: Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Cátedra, 1996.
- LÉVI-STRAUSS, C. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Editora Nacional, 1970.
- LOUREIRO, J. J. P. *A Conversão Semiótica na arte e na cultura*. Belém: EDUFPA, 2007. 235 p.
- LOUREIRO, J. J. P. *Cultura Amazônica*: uma poética do imaginário. Manaus: Editora Valer, 2015.
- LURKER, M. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 656.
- MANGUEL, A. *Lendo imagens*: uma história de amor e ódio. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MUNDO Estranho. Como é a parte da vitória-régia que fica embaixo d'água?. *Mundo Estranho*, 18 abr. 2011. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-e-a-parte-da-vitoria-regia-que-fica-embaixo-d%c2%92agua/>. Acesso em: 18 nov. 2023.
- OVÍDIO. *Metamorfose*. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas: Domingos Lucas Dias; Apresentação: João Angelo Diva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017.
- PEIRCE, C. S. The Seven Systems, of Metaphysics. In: PEIRCE, C. S. *Essential Peirce*: Selected Philosophical Writings (1893-1913). Edição: Peirce Edition Project. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press, 1998. v. 2.

- PEIRCE, C. S. *Semiótica e Filosofia*. Introdução, seleção e tradução: Octanny Silveira da Mota; Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix. 1972.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SANTAELLA, L. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Cengage Learning, 2008.
- SANTAELLA, L.; NÖTH, W. *Introdução à Semiótica*. São Paulo: Paulus, 2021.
- ZANI, R. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 121-132, 2003. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6134677>. Acesso em: 21 jan. 2024.

ENTRE POESIA E PINTURA:
MARABÁ (1851), DE GONÇALVES
DIAS, E SUA TRADUÇÃO
INTERSEMIÓTICA NAS TÉLAS DE
AMOEDO E BATISTA DA COSTA



◇ **Considerações iniciais**

Os sinais estão presentes em cada pensamento e em cada ação do ser humano. Assim, mesmo não percebendo, criamos significações, projetamos interpretações de um objeto a partir de nossa visão de mundo e também modificamos muitos significados desses objetos. Nesse sentido, é impossível negar que todos estamos sujeitos às traduções semióticas que se transformam em intersemióticas ao caminharmos através das relações de semiose como o verbal, a pintura e a música. Desse modo, buscamos, neste trabalho, utilizar a tradução intersemiótica como uma ferramenta teórico-metodológica, a qual nos dará suporte às análises que procedem ao poema indianista *Marabá* (1851), de Gonçalves Dias e também às pinturas *Marabá* (1882), de Rodolfo Amoedo e *Marabá* (1922), de João Batista da Costa, uma vez que essa teoria nos possibilita traduzir possíveis interlocuções de pensamento não ditas de forma explícita. Conforme observa Julio Plaza (2003, p. 18), “por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução”. Por esse motivo, buscar na tradução intersemiótica os processos de tradução da imagem, das metáforas, das sinestesias nos ajudam a interpretar os significados, as quais em leitura superficial nos foge à compreensão.

Compreender o processo de tradução intersemiótica da poesia à pintura, requer antes uma postura curiosa e investigativa do semioticista, que buscará encontrar os elementos que subjazem a tecitura superficial dessas artes. Tal prática, pressupõe imergir

num oceano de significados existentes da realidade subjetiva do autor, além de traduzir os significados, desvelando-os, dando-lhes visibilidade. Assim, o conceito de tradução intersemiótica nos oferece as ferramentas necessárias para examinar o texto literário e a pintura sob o olhar da semiótica, construindo uma rede de unidades sógnicas, os quais podem nos entregar representações, sentimentos, percepções do dito e do não dito. Inicialmente, apresentaremos o conceito triádico da doutrina Peirceana referente a *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*, em seguida, aplicá-los nas análises para identificar nos textos as imagens e os simbolismos através das relações entre os signos verbais e os signos extraverbais ou culturais, buscando descrever as imagens e os símbolos presentes na superfície linguística do texto e no seu espaço simbólico ou representativo. Após isso, procuraremos compreender a forte presença do indianismo e da natureza como símbolos pátrios nos versos do poeta, analisando o simbolismo manifesto nos traços europeus de Marabá. Ao final, relacionaremos as imagens e o simbolismo manifesto nos traços de beleza de Marabá, com os traços indígenas presentes no poema plástico visual e os traços exóticos da beleza de Iracema e Moema, para, então, realizar o contraste entre os traços de beleza contidos no poema literário com os das pinturas de Rodolfo Amoedo (1882) e João Batista (1922). O enfoque da pesquisa é o fenomenológico, pois busca traduzir os fenômenos sógnicos existentes nas obras. A metodologia empregada será de natureza exploratória com pesquisa bibliográfica qualitativa, apresentando os conceitos dos teóricos e utilizando-os nas análises. À partida, pensando a simbolização semiótica na concepção de símbolo de Peirce (1958, 1998) aliado à Santaella (2008),

compreendendo que os dois autores são imprescindíveis para a compreensão do texto, uma vez que nos oferecem os subsídios para interpretação dos símbolos e das imagens. Utilizamos, ainda, para a análise, a teoria da tradução intersemiótica de Jakobson (1971), aliado aos fundamentos de Plaza (2003) para a leitura e interpretação das imagens. A pesquisa bibliográfica serviu para fundamentar teoricamente tanto a temática da pesquisa, quanto a metodologia a ser aplicada.

◇ **Literatura e pintura**

No campo da literatura e da pintura, cada linguagem artística exige modos específicos de recepção e interpretação. Conforme observa Aguiar e Silva (1990 *apud* Fritzen, 2017, p. 8), textos poéticos e pictóricos mobilizam signos e gramáticas distintas, pois se estruturam em sistemas semióticos diversos, demandando, consequentemente, respostas leitoras diferenciadas. Assim, diante de cada arte, o intérprete aciona procedimentos próprios de leitura, considerando elementos como imagem, simbolismo, grafia, abstração, cor, luz e sombra.

No que se refere às especificidades de cada linguagem, é pertinente lembrar a reflexão de Gotthold Ephraim Lessing em *Laocoonte* (1766), posteriormente discutida criticamente por Aguiar e Silva. Para Lessing, a poesia constitui uma “arte do tempo”, enquanto a pintura se configura como “arte do espaço”. Cada qual operaria segundo códigos próprios: a pintura por meio de formas e cores; a poesia por meio de sons articulados verbalmente. Além disso, o teórico sustenta que os signos da

poesia seriam arbitrários, ao passo que os da pintura teriam caráter mais natural. A pintura representaria seus objetos de maneira simultânea, enquanto a poesia os apresentaria sucessivamente, o que lhe conferiria maior potencial narrativo. Aguiar e Silva (1990), contudo, relativiza essa oposição. Argumenta que a leitura de uma obra pictórica também envolve sucessivas percepções e que, ao término da leitura de um poema, os elementos interpretados coexistem simultaneamente na consciência do leitor. Embora distintas, as leituras literária e pictórica não se reduzem a uma oposição rígida entre sucessividade e simultaneidade.

Na leitura do texto literário, o percurso tende a seguir uma ordem linear — da primeira à última linha — em um movimento temporal que estrutura a construção do sentido. Já no texto pictórico, ainda que haja organização espacial, o olhar não se submete a um encadeamento fixo: como afirma Aguiar e Silva (1990, p. 172), “o texto pictórico não possui princípio nem fim rigorosamente determinados, permitindo ao observador deslocar livremente seu foco pela tela”. Além disso, a obra visual permanece materialmente presente como totalidade diante do espectador, enquanto, na leitura ou audição do texto literário, a síntese final depende em grande medida da memória, que sustenta o processamento cognitivo do que já foi lido (p.173).

◇ **Semiótica peirceana**

Neste trabalho, adotam-se as contribuições teóricas de Charles Sanders Peirce (1998, 2005) para compreender a maneira pela qual os fenômenos se manifestam à consciência. Nessa perspectiva,

mobilizam-se as categorias de *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade* como instâncias fundamentais para a apreensão do *representâmen*, entendidas como momentos estruturais do processo de constituição do signo. A semiótica peirceana parte do princípio de que a significação está intrinsecamente vinculada à percepção, uma vez que o interpretante integra a tríade *signo–objeto–interpretante*. A semiose, portanto, efetiva-se apenas na presença de uma mente interpretadora, responsável por atualizar o signo em relação a um objeto determinado. Assim, a organização das matrizes de linguagem e pensamento fundamenta-se na experiência perceptiva humana, que constitui o horizonte no qual os signos adquirem sentido. Outros fundamentos centrais da doutrina de Peirce (2005) que orientam esta proposta são as categorias de **ícone**, **índice** e **símbolo**. Essa conhecida tricotomia refere-se à classificação dos signos segundo o tipo de relação que estabelecem com o objeto a que se referem — relação de semelhança, contiguidade factual ou convenção —, não se confundindo, portanto, com o significado em si. A distinção entre essas modalidades sígnicas permite ao interpretante compreender como o signo se vincula ao seu objeto e, a partir disso, estruturar os processos de produção de sentido no interior da análise.

Além dessa classificação, considera-se também outra tricotomia fundamental da teoria peirceana, relativa aos efeitos interpretativos do signo: *rema*, *dicente* e *argumento*. Essas categorias dizem respeito às formas pelas quais o signo pode atuar na mente do intérprete — como possibilidade qualitativa, como enunciação de um fato ou como encadeamento lógico-regulador. Tal distinção possibilita refletir sobre as qualidades sensíveis evocadas por uma imagem, as reações energéticas — físicas ou mentais —

suscitadas pela leitura de determinados versos, bem como as regras e hábitos interpretativos que internalizamos ao longo da experiência cultural. Desse modo, tanto a natureza relacional do signo (*ícone, índice e símbolo*) quanto seus efeitos interpretativos (*rema, dicente e argumento*) interferem decisivamente na constituição do significado, orientando as múltiplas interpretações que produzimos diante dos signos que permeiam a vida social.

◇ **Primeiridade, secundidade e terceiridade**

Charles Sanders Peirce (1998) fundamenta sua doutrina semiótica a partir de categorias triádicas, que estruturam de modo sistemático sua concepção de signo. A base filosófica dessa construção teórica reside na Fenomenologia — ou faneroscopia —, entendida como o estudo das formas pelas quais os fenômenos se manifestam à consciência. Nesse sentido, sua investigação concentra-se no modo como os sujeitos apreendem os objetos que se apresentam à percepção e à mente, estabelecendo as condições fundamentais para a constituição do processo semiótico. Para Santaella (2008, p. 07), entendemos por fenômeno (do grego *Phaneron*), qualquer coisa que apareça à percepção e à mente. Desse modo, a fenomenologia tem a função de apresentar as categorias formais e universais dos meios como os signos são apreendidos pela mente.

À luz dessas considerações, Peirce (1998) concluiu que os fenômenos podem ser organizados em três categorias fundamentais: *primeiridade, secundidade e terceiridade*. A *primeiridade* corresponde ao modo imediato pelo qual algo se apresenta à consciência, sendo apreendido como qualidade pura, anterior a

qualquer relação ou determinação. Nesse nível, o signo é percebido sobretudo por aquilo que suscita sensações e afetos — cores, formas, ritmos, texturas — produzindo impressões ainda não mediadas por juízos ou interpretações racionais. Trata-se de uma experiência qualitativa, ligada à sensibilidade e à dimensão do possível. Como observa Lúcia Santaella (2008), o signo, nesse estágio, significa primordialmente pelo modo como se apresenta; ele “diz” antes de tudo por suas qualidades sensíveis. Assim, a *primeiridade* constitui o momento inicial da experiência semiótica, no qual predominam as tonalidades afetivas e as impressões imediatas que emergem do contato com o fenômeno.

Entretanto, quando as qualidades puras do signo passam a ser percebidas em relação a algo que lhes é externo, rompe-se o estado de *primeiridade* e instaura-se a *secundidade*. Nesse momento, emerge uma experiência de dualidade: aquilo que era apreendido como qualidade possível (primeiro) passa a ser associado a um objeto ou acontecimento concreto (segundo). As qualidades deixam, assim, de ser vivenciadas em sua indeterminação e passam a integrar uma relação factual. Conforme assinala Santaella (2005, p. 7), “a *secundidade* vincula-se às ideias de dependência, determinação, dualidade, ação e reação, situadas no aqui e agora da experiência, frequentemente marcadas por conflito, surpresa ou dúvida”. Nessa segunda categoria, o signo já não é apenas qualidade sentida, mas torna-se algo que resiste, que se impõe à consciência e exige uma resposta interpretativa. A percepção assume, então, caráter relacional: o sujeito reage ao signo, estabelecendo associações que o configuram como mensagem em processo de compreensão.

No que se refere à terceira categoria, a *terceiridade*, ela pode ser compreendida como a instância mediadora do pensamento propriamente dito. Nesse nível, o signo é apreendido de modo simbólico, inserido em um horizonte mais amplo de significações. Entre a experiência qualitativa e imediata da (*primeiridade*) e o confronto factual da (*secundidade*), instaura-se uma mediação — um terceiro termo — que organiza, interpreta e generaliza a experiência. É essa mediação que caracteriza a *terceiridade*. Tal processo corresponde à própria dinâmica do pensamento, responsável por tornar os fenômenos inteligíveis por meio de leis, hábitos e generalizações. Como afirma Lúcia Santaella (2008, p. 13), “a *terceiridade* diz respeito à generalidade, continuidade, crescimento, inteligência”. Ainda, segundo a autora (2008, p. 36), toda a doutrina de Charles Sanders Peirce está estruturada sobre essas três categorias fundamentais. Assim, sua teoria dos signos — ou semiótica — encontra-se integralmente ancorada na articulação entre *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*, sendo impossível compreender a complexidade de suas definições e classificações sýnicas sem o domínio rigoroso dessas categorias.

◇ **Imagens e símbolos**

Em primeiro lugar, é preciso reconhecer que nenhuma imagem é produzida de modo neutro ou gratuito. Conforme afirma Jacques Aumont (1993, p. 78), “toda imagem é fabricada para determinados usos, sejam eles individuais ou coletivos”. Desse modo, refletir sobre a produção imagética implica considerar também o processo de tradução realizado pelo espectador. A

imagem, vinculada ao domínio do simbólico, coloca-se como instância mediadora entre o sujeito que a contempla e a realidade que ela representa ou reconfigura. Na mesma direção, Manguel (2001, p. 21) observa que “as imagens que constituem nosso mundo operam como símbolos, sinais, mensagens e alegorias.” O universo que nos circunda é, portanto, atravessado por signos visuais que comunicam sentidos de maneira contínua. No campo da literatura e da pintura, essa dinâmica manifesta-se tanto no dito quanto no não dito, exigindo do leitor-espectador um trabalho interpretativo capaz de traduzir tais informações.

Cumpra ainda considerar a dimensão subjetiva envolvida na recepção estética. A leitura de um poema ou a contemplação de uma pintura mobiliza repertórios individuais formados por experiências, memórias, imagens, símbolos e sensações. A interpretação constitui-se, assim, como um processo situado, condicionado pelo horizonte cultural e histórico no qual a obra é produzida e recebida. É nesse espaço de mediação entre obra e intérprete que se efetiva a construção do sentido. Sobre tal pensamento, nos revela Manguel:

Com o correr do tempo, podemos ver mais ou menos coisas em uma imagem, sondar mais fundo e descobrir mais detalhes, associar e combinar outras imagens, emprestar-lhes palavras para contar o que vemos, mas em si mesma, uma imagem existe no espaço que ocupa, independente do tempo que reservamos para contemplá-la (2001, p. 25).

Para Charles Sanders Peirce (1958), o símbolo é um tipo de signo cuja validade decorre do uso e do reconhecimento social que o institui como tal, independentemente dos motivos que tenham

orientado sua escolha inicial. Sua eficácia está fundada no hábito — seja ele natural ou convencional — que regula a relação entre o signo e o objeto. Além dessa definição, há outras abordagens acerca do símbolo enquanto forma de representação mental. Conforme assinala Santaella (1998, p. 27), diversos teóricos compreenderam o símbolo como estrutura fundamental da atividade cognitiva, “sustentando que a linguagem, especialmente no que se refere aos conceitos abstratos, é mentalmente representada sob forma simbólica. A autora observa que em “vertentes mais radicais da teoria da representação”, argumenta-se inclusive que as próprias imagens podem ser concebidas como símbolos — organizadas mentalmente sob a forma de proposições ou descrições. Dessa maneira, o símbolo ultrapassa o âmbito estritamente linguístico e assume papel central na organização do pensamento, configurando-se como mediador entre experiência, linguagem e cognição.

◇ **Matrizes da linguagem e do pensamento**

Fundamentando-se nas categorias fenomenológicas de Charles Sanders Peirce (1998) e em sua teoria dos signos, Santaella (2005) propõe uma divisão tríplice das matrizes de linguagem e pensamento. Partindo do princípio peirceano de que não há pensamento sem signos, a autora sustenta que o pensamento deve obedecer à mesma lógica organizativa da semiose, estabelecendo uma relação indissociável entre linguagem e cognição. Assim, “qualquer coisa que esteja à mente, seja ela de natureza semelhante a frases verbais, imagens, diagramas de relações, reações ou sentimentos, deve ser considerada como pensamento” (Santaella, 2005, p. 55).

A escolha do termo *matriz* justifica-se por designar o lugar de geração e criação, já que a proposta da autora consiste em identificar formas originárias e essenciais das quais derivam as múltiplas linguagens híbridas existentes. De modo análogo ao esforço de Peirce em classificar a multiplicidade dos fenômenos por meio de três categorias fundamentais, Santaella busca revelar a origem das diversas linguagens a partir de três matrizes primordiais. Nesse sentido, elege como matrizes básicas a linguagem *sonora*, a *visual* e a *verbal*. A primeira realiza-se pela audição; a segunda, pela visão; e a terceira, pela capacidade humana de verbalização. Segundo a autora, apenas visão e audição constituem sentidos capazes de gerar sistemas de linguagem estruturados, diferentemente do tato, do paladar e do olfato. Cada uma dessas matrizes relaciona-se às categorias peirceanas: a sonora associa-se à *primeiridade*, pela fugacidade e qualidade sensível; a visual vincula-se à *secundidade*, pela presentificação e singularidade; e a verbal corresponde à *terceiridade*, por operar no domínio da abstração e da convenção. No presente estudo, serão privilegiadas a matriz da linguagem verbal — no poema *Marabá* — e a matriz da linguagem visual — nas pinturas analisadas —, buscando evidenciar as articulações intersemióticas entre ambas.

◇ Tradução intersemiótica

Ao abordar a tradução intersemiótica, torna-se imprescindível mencionar previamente a concepção formulada por Haroldo de Campos (1992). Em suas reflexões sobre a tradução poética, o autor propõe uma revisão crítica do conceito tradicional de tradução, introduzindo termos como **recriação**, **transcrição** e **reimaginação**

para designar essa operação. Partindo da ideia da impossibilidade de uma equivalência plena entre textos — sobretudo no campo da poesia —, Haroldo de Campos defende a tradução como ato criativo, no qual o tradutor não reproduz o original, mas o recria em outra língua ou em outro sistema expressivo, preservando sua força estética por meio de uma reinvenção formal e semântica. Para o poeta,

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. [...] Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação (1992, p. 34-35).

Tal perspectiva reforça a ideia de que a tradução, sobretudo a intersemiótica, não pode aspirar à fidelidade absoluta, uma vez que inexiste equivalência material entre os sistemas envolvidos. Quando se transpõe uma obra de um código para outro, altera-se necessariamente sua substância expressiva, exigindo do tradutor um gesto inventivo e não meramente reprodutivo. Roman Jakobson (1979) é pioneiro ao conceber a tradução como processo de **recodificação**: não se trata de simples transporte de conteúdos entre línguas ou linguagens, mas de uma reorganização da mensagem segundo as estruturas do sistema de chegada. Assim, enquanto na tradução interlingual a recodificação é condicionada pelo sistema gramatical da língua-alvo, na tradução intersemiótica ela é

determinada pelas especificidades do sistema s gnico receptor, que redefine formas, sentidos e modos de significa   . Posteriormente, Susan Bassnett (2002) retoma suas preposi   es, amplia o debate e sistematiza a classifica    dos tipos de tradu    presentes nas práticas de constru    de sentido. Em seu ensaio “Aspectos Linguísticos da Tradu   ”, Jakobson prop  e que um texto pode ser traduzido de tr s maneiras distintas:

- 1) A Tradu    intralingual ou **reformula   ** (rewording) consiste na interpreta    dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradu    interlingual ou **tradu    propriamente dita** consiste na interpreta    dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradu    inter-semiótica ou **transmuta   ** consiste na interpreta    dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (Jakobson, 1979, p. 64-65).

  importante refletirmos que a classifica    do teórico nessas três divis   es   coerente, tendo em vista o modo como o linguista vê o ato de produ    do significado. Para Jakobson (1979),   o contexto linguístico que oferece o que   preciso para a interpreta    de sentidos, sendo esses, inclusive, um fator semiótico t mb m importante. Assim, podemos observar a constru    da teoria do autor como uma grande teoria da interpreta    de textos, uma vez que “[...] o significado de um signo linguístico não   mais que sua tradu    por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo”. Plaza (2008), por sua vez, em sua obra

Tradução Intersemiótica, desenvolve a teoria demonstrada por Jakobson (1979) buscando formular uma teoria da tradução intersemiótica, teoria essa que, conforme ele, ainda não existia de modo sistematizado até meados da década de 80.

A teoria da intersemiose formulada por Plaza (2008) aproxima-se, em vários aspectos, das proposições de Jakobson (1979), sobretudo no que concerne à noção de tradução intersemiótica. Contudo, Plaza amplia o horizonte teórico do linguista ao defender que o processo tradutório não se limita à transposição do verbal para outros sistemas sógnicos — como o cinema ou a música —, mas também pode ocorrer no sentido inverso, isto é, da imagem, do som ou de outros códigos para a linguagem verbal. Ao incorporar esse movimento bidirecional, o autor confere à sua proposta uma dimensão dialética. Para Plaza (2008), traduzir implica ultrapassar os limites estritamente linguísticos. Assim, tanto a tradução interlingual quanto a intralingual e a intersemiótica realizam-se por meio da articulação entre diferentes sistemas de signos, exigindo, portanto, uma abordagem de natureza semiótica.

Com base nesse pressuposto, Plaza (2008) recorre aos fundamentos teóricos de Charles Sanders Peirce para compreender o campo intersemiótico como um espaço de interação entre múltiplos sistemas sógnicos. Nessa perspectiva dialética, o autor sustenta que o “novo” pode ser entendido, à luz da semiótica peirceana, como “a qualidade que engendra a obra de arte” (p. 8) — a ideia concebida como ícone, enquanto possibilidade ainda não atualizada. Trata-se, portanto, de uma qualidade orientadora que impulsiona o processo criativo e a emergência de novas configurações de sentido.

À luz dessas premissas teóricas acerca da tradução e da recriação, este artigo insere-se na perspectiva da tradução intersemiótica, entendida como o processo de transposição entre diferentes sistemas de signos. Trata-se, conforme define Roman Jakobson (1979, p. 72), da tradução que se realiza “de um sistema de signos para outro”, como, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura.

◇ **Marabá – Gonçalves Dias (1851)**

O poema “**Marabá**”, de Gonçalves Dias, foi publicado em 1851, na obra *Últimos Cantos*. Integra a primeira fase do Romantismo brasileiro — o período indianista, situado entre 1836 e 1852 —, marcado pela valorização da figura indígena como símbolo da nacionalidade. A composição narra a trajetória de Marabá, uma indígena mestiça que vivencia a rejeição tanto de sua própria tribo quanto dos homens brancos, em razão de sua origem híbrida. Sua crise identitária decorre, sobretudo, da ausência de pertencimento: não se reconhece plenamente em nenhum dos dois universos culturais que a constituem. Tal deslocamento provoca nela um sentimento de exclusão e uma profunda inquietação interior, refletida na angústia quanto ao seu destino afetivo e à possibilidade de ser aceita pelo elemento masculino.

MARABÁ⁶⁹

Gonçalves Dias (1823-1864)

Eu vivo sozinha; ninguém me procura!

Acaso feita

Não sou de Tupá?

Se algum dentre os homens de mim não se esconde:

– Tu és, me responde,

Tu és Marabá!

– Meus olhos são garços, são cor das safiras,

– Têm luz das estrelas, têm meigo brilhar;

– Imitam as nuvens de um céu anilado,

– As cores imitam das vagas do mar!

Se algum dos guerreiros não foga a meus passos:

“Teus olhos são garços”,

Responde anojado, “mas és Marabá:

“Quero antes uns olhos bem pretos, luzentes,

“Uns olhos fulgentes,

“Bem pretos, retintos, não cor d’anajá!”

– É alvo meu rosto da alvura dos lírios,

– Da cor das areias batidas do mar;

As aves mais brancas, as conchas mais puras

Não têm mais alvura, não têm mais brilhar.

Se ainda me escuta meus agros delírios:

– “És alva de lírios”,

Sorrindo responde, “mas és Marabá:

“Quero antes um rosto de jambo corado, “Um rosto crestado

“Do sol do deserto, não flor de cajá”.

69 Marabás eram pessoas indesejadas independentemente de seu aspecto físico, bastava o fato de serem mestiças, oriundas do encontro “impuro” entre homens e mulheres de etnias distintas.

*Meu colo de leve se encurva engraçado,
Como hástrea pendente do cáctus em flor;
– Mimosa, indolente, resvalo no prado,
– Como um soluçado suspiro de amor! –*

*“Eu amo a estatura flexível, ligeira, Qual duma palmeira”,
Então me respondem; “tu és Marabá:
“Quero antes o colo da ema orgulhosa,
“Que pisa vaidosa,
“Que as flóreas campinas governa, onde está”.*

*loiros cabelos em ondas se anelam,
– O oiro mais puro não tem seu fulgor;
– As brisas nos bosques de os ver se enamoram,
– De os ver tão formosos como um beija-flor!*

*Mas eles respondem: “Teus longos cabelos,
“São loiros, são belos,
“Mas são anelados; tu és Marabá:
“Quero antes cabelos, bem lisos, corridos,
“Cabelos compridos,
“Não cor d’oiro fino, nem cor d’anjá”.
E as doces palavras que eu tinha cá dentro
A quem nas direi?
O ramo d’acácia na frente de um homem
Jamais cingirei:*

*Jamais um guerreiro da minha arazoia
Me desprenderá:
Eu vivo sozinha, chorando mesquinha, Que sou Marabá!*

Os versos são marcados por tonalidade elegíaca e profunda melancolia. Marabá surge debruçada sobre a relva, lamentando a impossibilidade do encontro amoroso. Sua beleza é descrita como exótica e ambígua — não inteiramente branca, nem plenamente indígena —, configurando-se como uma bela mestiça de traços europeus, olhos azuis e cabelos louros e anelados. Rejeitada pelos bravos guerreiros de sua tribo, ela se percebe só, apartada, estigmatizada por sua diferença. Retomando o poema “**Marabá**” (1851), de Gonçalves Dias, Rodolfo Amoedo realiza, em 1882, a tela *Marabá*, instaurando um amplo campo de experimentações simbólicas. Sua pintura apresenta uma figura feminina sensual e provocadora, pouco alinhada aos emblemas tradicionais da pátria idealizada pelo indianismo. Posteriormente, em 1922, João Batista da Costa também representa Marabá, acentuando traços visivelmente caucasianos, distanciados do modelo indígena defendido pelos românticos. Em ambas as releituras pictóricas, somam-se elementos que evocam sensualidade a uma atmosfera intensamente melancólica e solitária, reiterando, no plano visual, o drama identitário e afetivo inscrito nos versos do poema.

◇ O legado nacionalista assentado sobre a figura indígena: **Iracema** e **Moema**

Tomaremos como exemplares do tipo indígena idealizado pelo Romantismo brasileiro as figuras de **Iracema** (1884), de José Maria de Medeiros, e **Moema** (1866), de Victor Meirelles. Ambas configuram tipos ideais femininos: apresentam a tez amorenada associada às “filhas da floresta”, os cabelos negros

e lisos consagrados pela literatura indianista e uma aura trágica que enobrece a figura da mulher indígena, concebida como heroína passional e símbolo da pátria nascente. No âmbito literário, o poema **“Marabá”**, de Gonçalves Dias, introduz um contraponto significativo a esse modelo. Enquanto Iracema e Moema personificam o patriotismo e a idealização da nação brasileira, Marabá representa o drama da mestiçagem rejeitada. Diferentemente das heroínas que encarnam os traços valorizados pelo indianismo, Marabá é descrita com características europeias: tez clara, cabelos louros e anelados, olhos “garços”, da cor da safira. Sua aparência distancia-se do padrão simbólico eleito como emblema da nacionalidade.

O cenário do poema apresenta-a debruçada sobre a relva, em atitude de lamento, sofrendo pela impossibilidade de concretizar o amor. Sua beleza de traços europeizados, longe de ser celebrada, torna-se motivo de exclusão entre os guerreiros de sua tribo, que a rejeitam por sua origem mestiça — considerada fruto de uma união “impura” entre etnias distintas. O eu lírico sintetiza essa dor no verso: “[...] *jamais um guerreiro da minha arazoia/ Me desprenderá/ Eu vivo sozinha, chorando mesquinha/ Que sou Marabá!*” (p. 51-54). Desse modo, enquanto Iracema e Moema consolidam o ideal indianista da mulher indígena como alegoria da pátria, Marabá evidencia a tensão interna do projeto romântico de nacionalidade, revelando os limites simbólicos impostos à mestiçagem no imaginário oitocentista.

Figura 1 - Iracema (1884), José Maria Medeiros



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil

Figura 2 - *Moema* (1886), Victor Meirelles



Fonte: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Brasil

Nota-se que Marabá, do poema de Gonçalves Dias, em contraste com Iracema (imagem 1) e Moema (imagem 2) não possui traços indígenas que simbolizam a nação brasileira, isto é, o patriotismo. Marabá tem as características da mulher europeia caucasiana, é uma índia mestiça branca, sua tez é clara, seus cabelos são loiros e anelados, seus olhos são garços, cor da safira.

Assim, suas características não condizem com aquelas prezadas pelos indianistas românticos, as quais estão presentes em *Iracema* e *Moema*. O cenário do poema é de uma mulher debruçada na relva, triste, lamentando a impossibilidade de encontro amoroso. Sua beleza exótica, de traços europeus, olhos azuis, cabelos louros e anelados, repele os bravos guerreiros de sua tribo, deixando-a angustiada, levando-a a uma tristeza profunda.

Na pintura *Moema* (imagem 2), de Victor Meirelles, observam-se elementos que convergem com os pressupostos do indianismo oitocentista: a paisagem natural exuberante, a representação idealizada da mulher indígena concebida como emblema da nacionalidade e a integração simbiótica entre corpo e natureza. A figura feminina, estendida à beira-mar, insere-se na tradição pictórica de nus dispostos em cenários naturais, recorrente no período, cujos corpos eram frequentemente idealizados e representados adormecidos ou mortos, em consonância com as exigências morais e estéticas da época. À luz da teoria da tradução intersemiótica de Plaza, essa obra pode ser compreendida como um processo de transcrição visual do mito literário indianista. A narrativa verbal — vinculada ao universo romântico, como em *Caramuru*, de Santa Rita Durão — é transposta para o sistema de signos pictóricos, no qual cor, composição, luz e disposição corporal assumem a função de reinterpretar o conteúdo simbólico do texto de origem. Não se trata de mera ilustração, mas de uma recriação em outro suporte e linguagem, em que os procedimentos históricos e estéticos do século XIX se inscrevem como palimpsesto. Assim, a pintura realiza uma tradução intersemiótica que reconfigura as relações entre passado mítico e presente histórico, convertendo a narrativa literária em imagem-síntese da identidade nacional idealizada.

Moema encontra-se reclinada à margem do rio, em atitude serena, com o rosto e o torso voltados para o alto; o corpo inclina-se suavemente em direção ao observador, sem torções dramáticas. A mão direita repousa sobre o ventre, revelando leve tensão no desenho dos dedos, enquanto o braço esquerdo se estende sobre a areia. As pernas unidas delineiam as curvas harmoniosas de uma figura feminina idealizada. A personagem traça apenas uma pequena tanga de penas, recurso que, aliado ao tratamento da luz incidindo sobre a superfície do corpo, acentua a modelagem volumétrica e a sinuosidade das formas. A iluminação, cuidadosamente trabalhada, confere à cena um efeito escultórico, aproximando a figura de uma estátua clássica inserida na paisagem tropical. Conforme observa Santiago (2013), o corpo da personagem configura um tipo ideal, alinhado aos princípios estéticos do Romantismo e aos valores cultivados pelo indianismo. Trata-se de uma figura de feição marmórea, que conjuga a chamada “cor local” — a tez morena, os cabelos negros e lisos — à idealização formal. Assim, Moema corresponde ao imaginário brasileiro oitocentista, participando do projeto simbólico de construção da nacionalidade, fundamentado na exaltação e na heroicização da figura indígena.

◇ Os símbolos pátrios presentes nos versos do poema Marabá

No poema “**Marabá**”, de Gonçalves Dias, o simbolismo atribuído aos traços indígenas — posteriormente reiterado em representações plástico-visuais da personagem — evidencia

a construção da figura feminina como personificação da nação brasileira. Tais traços configuram a imagem idealizada da “índia pátria”, conforme os pressupostos do Romantismo indianista: longos cabelos lisos e negros, rosto cor de jambo e olhos pretos, reluzentes. Essas características, mais do que descrições físicas, funcionam como signos de patriotismo e nobreza, compondo o protótipo feminino que, no imaginário oitocentista, sintetiza a beleza e a identidade da mulher brasileira. Esses traços indígenas funcionam, no plano semiótico, como *ícones*, pois estabelecem uma relação de semelhança qualitativa com o tipo ideal da “índia pátria”. Ao mesmo tempo, tornam-se *índices*, na medida em que apontam para um referente histórico-cultural específico: o projeto romântico de construção da nacionalidade brasileira. Finalmente, consolidam-se como *símbolos*, porque, convencionalizados pelo discurso indianista, passam a significar patriotismo, nobreza e origem mítica da nação. Assim, a figura feminina deixa de ser apenas personagem para converter-se em alegoria do Brasil.

No poema, nota-se um amor repudiado, ou seja, a índia Marabá estava condenada a não ser correspondida pelos homens de sua própria tribo devido à sua origem mestiça. “*Eu vivo sozinha; ninguém me procura! Acaso feita Não sou de Tupá!*” (1-3). No entanto, percebemos sua tentativa de convencer e seduzir um rapaz da tribo, fazendo elogios a si própria, revelando, desse modo, os traços de Marabá comparados com elementos da fauna e flora tropical. Exemplarmente, no trecho: “*Meus olhos são garços, são cor das safiras*⁷⁰/ *Têm luz das estrelas, têm meigo brilhar*

70 Pedra Celeste, por excelência, a safira carrega todo o simbolismo do azul. Lê-se no *Lapidaire* (Tratado sobre pedras preciosas de Louis IX: a meditação sobre esta pedra leva à alma a contemplação dos céus (MARA)). Dizia-se, também, na Idade Média

/ *Imitam as nuvens de um céu anilado/ As cores imitam das vagas do mar*” (7-10). Em outra passagem do poema é possível notar mais metáforas indicando também os traços de Marabá comparados à natureza: “*É alvo meu rosto da alvura dos lírios*⁷¹ / *Da cor das areias batidas do mar/ As aves mais brancas, as conchas mais puras/ Não têm mais alvura, não têm mais brilhar*” (17-20).

Em sua tentativa de sedução, Marabá elenca comparações metafóricas que aproximam seus traços de elementos da fauna e da flora tropical: “Meus olhos são garços, são cor das safiras / Têm luz das estrelas, têm meigo brilhar...”. Tais imagens operam primeiramente no domínio da *primeiridade*, segundo as categorias de Charles Sanders Peirce: apresentam-se como qualidades sensíveis, cores e brilhos que produzem um efeito imediato de contemplação estética. Quando essas qualidades são colocadas em relação comparativa — olhos/safiras, rosto/lírios, alvura/conchas — ingressamos na *secundidade*, pois há confronto entre termos, estabelecimento de relações factuais e diferenciação em relação às demais mulheres da tribo. Por fim, na *terceiridade*, essas relações são interpretadas como estratégia argumentativa: Marabá mobiliza tais signos para afirmar sua própria beleza e persuadir o jovem guerreiro, buscando converter qualidades sensíveis em reconhecimento social.

Marabá é representada em algumas comparações, em geral, associadas à natureza, como os lírios, sol, mar, safiras, conchas e a flor de cajá. As outras comparações são aquelas em que o poeta

e na Grécia, que a safira cura as doenças dos olhos e liberta prisioneiros (Chevalier; Gheerbrant, 2005, p. 796).

71 O lírio é sinônimo de brancura e, por conseguinte, de pureza, de inocência, virgindade (Chevalier; Gheerbrant, 2005, p. 553).

relaciona às características prezadas pelos indianistas: “*uns olhos bem pretos, luzentes, / Uns olhos fulgentes/Bem pretos, retintos, não cor d’anajá*” (14-16). Tais metáforas, são símbolos manifestos na poesia indianista, orquestrados sob influência do sentimento nacionalista, que entendia o indígena e a exuberância da natureza como símbolos pátrios, isto é, paradigmas a serem estabelecidos na busca de consolidar a identidade brasileira. Porém, Marabá não representa a pátria brasileira justamente por não haver nela os traços prezados pelos indianistas, como em *Iracema* (figura 1) e *Moema* (figura 2): pele morena cor de jambo, cabelos negros, longos e lisos, olhos castanhos escuros, corpo bem modelado, entre outros elementos que simbolizam a pátria.

◇ **Entre versos e telas: a tradução intersemiótica do poema *Marabá***

Das palavras de Gonçalves Dias às pinturas de Rodolfo Amoedo (1882) e João Baptista da Costa (1922): aproximações e distanciamentos da matriz literária

À luz da teoria da **tradução intersemiótica** de Plaza (2008), a pintura *Marabá* de Rodolfo Amoedo pode ser compreendida como um processo de transcrição do poema homônimo de Gonçalves Dias, no qual o texto verbal é transposto para o sistema visual por meio de operações de seleção, supressão, deslocamento e recriação simbólica. Segundo Plaza (2008), a tradução intersemiótica não implica fidelidade mimética, mas uma transformação estrutural do signo ao migrar de um código para outro. Nesse sentido, as pinturas configuram um amplo campo de experimentação simbólica, no qual

a figura da mestiça deixa de obedecer integralmente ao imaginário nacional-romântico e passa a operar como signo reconfigurado.

Na imagem 3, Amoedo apresenta, em tela de médio formato (120 x 170 cm), uma jovem recurvada sobre uma pedra, inserida em paisagem rarefeita e pouco detalhada. Pela lógica da tradução intersemiótica, a paisagem funciona como *índice atmosférico*: o pequeno fragmento de céu nebuloso no canto superior direito — possivelmente prenúncio de tempestade ou crepúsculo — traduz visualmente o *pathos* melancólico presente no poema. O que, no texto literário, se manifesta por meio da musicalidade e da repetição lamentosa, na tela converte-se em tonalidades sombrias, contrastes de luz e texturas ásperas. Trata-se de uma equivalência estrutural, e não descritiva. Contudo, ao afastar-se da fantasia romântica idealizada nos versos de Gonçalves Dias, Amoedo realiza aquilo que Plaza (2008) denomina como *tradução transformadora*: preserva a essência dramática da personagem, mas altera sua configuração icônica. A Marabá pictural não corresponde à descrição verbal da jovem de olhos “cor de safira”, cabelos loiros e anelados e pele alva como lírios. Paradoxalmente, a figura criada por Amoedo apresenta feições ainda mais europeizadas, quase destituídas de traços indígenas. O signo verbal “mestiça”, que no poema opera como categoria simbólica da exclusão, sofre aqui um deslocamento semântico: na tela, a mestiçagem não se manifesta como síntese visível de traços, mas como tensão simbólica inscrita na atmosfera dramática da composição. A contradição e o enigma da personagem revelam o caráter autônomo da tradução intersemiótica. A pintura não confirma o ideal indianista do período; ao contrário, tensiona-o. A escolha de um tipo feminino menos vinculado ao modelo épico-

romântico evidencia que a transposição não busca equivalência literal, mas reinterpretação crítica. O drama da personagem permanece, porém traduzido por recursos plásticos: o foco luminoso que incide sobre o corpo da jovem, destacado contra a paisagem escurecida, converte-se em signo visual de isolamento; a textura rugosa da pedra intensifica, por via tátil-imagética, a sensação de desconforto e dor que, no poema, é expressa verbalmente. Desse modo, a obra de Amoedo configura-se como uma tradução intersemiótica de natureza recriadora. Há pouca fidelidade descritiva ao referente literário, mas há uma correspondência estrutural no nível do sentido profundo: o sofrimento, a exclusão e a condição liminar da personagem são preservados, ainda que ressignificados por meio da linguagem pictórica. Assim, a tela não ilustra o poema; ela o reescreve em outro sistema de signos, instaurando uma nova rede de significações.

Figura 3: Marabá (1882), de Rodolfo Amoedo



Fonte: Museu de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil

Figura 4: Marabá (1922), de João Batista da Costa



Fonte: Wikimedia Commons, arquivo em domínio público

A pintura *Marabá* (1922), de João Batista da Costa (figura 4), apresenta-nos um caminho sem vegetação, que começa no primeiro plano e segue após uma estreita curva perdendo-se na perspectiva da mata. Marabá está nesse caminho, como se estivesse o percorrendo. O tônus de sua perna esquerda revela a sustentação do peso de seu corpo, e a outra está levemente inclinada de modo que a ponta de seu pé toca o chão, porém não com o intuito de provocar um apelo sensual, mas parece indicar um movimento, como se ela estivesse andando por aquele lugar. Para Oliveira (2019), essa pose também é muito semelhante à outra personagem indígena da história da arte brasileira – Iracema, de José Maria de Medeiros (figura 1). Obra em que a vegetação se abre em primeiro plano destacando a índia que se encontra solitária, em pé diante do mar. Sua pele morena em um tom avermelhado harmoniza com seus cabelos negros. Ela

veste apenas uma saia de penas branca, vermelha e verde, e um colar branco no pescoço. Sua mão, como Marabá, toca o peito delicadamente e as pernas também lembram a índia de João Baptista da Costa (figura 4), uma delas sustenta o peso do corpo e a outra inclinada como um corpo em movimento.

Na comparação entre as pinturas (3) e (4), evidencia-se um movimento claro de renovação iconográfica e de reconfiguração simbólica da figura de Marabá. A personagem deixa de corresponder ao protótipo indianista idealizado no poema de Gonçalves Dias e passa a assumir feições progressivamente mais naturalistas e europeizadas. Esse deslocamento implica uma transformação no estatuto do signo: a mestiça romântica, marcada pela tensão identitária, converte-se em figura feminina de alcance mais universal, cujo drama se expressa menos como alegoria nacional e mais como condição humana. À luz da teoria da tradução intersemiótica de Plaza (2008), observa-se um processo de ressimbolização. A cada versão, a imagem não apenas traduz o poema para o campo visual, mas reinterpreta e redefine seu núcleo simbólico. A mestiçagem, central no texto literário, perde visibilidade icônica nas telas, enquanto se intensifica a dimensão psicológica e melancólica da personagem. Conclui-se, portanto, que entre as duas pinturas ocorre um afastamento do modelo romântico-indianista e uma ampliação do significado da figura representada. Marabá deixa de funcionar prioritariamente como emblema da identidade nacional para se afirmar como signo estético autônomo, marcado por ambivalência e universalidade trágica.

◇ **Considerações finais**

Podemos considerar a tradução intersemiótica como uma área que nos faz pensar os signos em suas diversas manifestações. Neste artigo, a partir de Roman Jakobson (1979), pudemos compreender a tradução intersemiótica através da interpretação dos signos de ordem verbal para os de ordem não-verbal e, com Plaza (2008), “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura, ou vice-versa” (p. 12). A semiótica peirceana levou-nos a perceber através dos indícios o processo de reavaliação da figura feminina entre o poema e as pinturas, seus elementos imagéticos e simbólicos. A obra de Gonçalves Dias, “Marabá”, situada na primeira fase romântica, isto é, a indianista, promove um contraste entre aquilo que seria o símbolo pátrio de brasilidade e o que não seria, ou seja, o outro valor, o europeu. Marabá é uma índia mestiça branca, caucasiana, com traços europeus e apesar de não possuir os traços que simbolizam a pátria brasileira como a cor do cabelo mais escuro, o tom de pele moreno cor de jambo e olhos castanhos, os quais são encontrados em Iracema e Moema, ela encontra existência universal, enquanto índia mestiça. Os pintores Rodolfo Amoedo (1883) e João Batista da Costa (1922) transfiguram a figura simbólica de Marabá, de Gonçalves Dias. Ambas as versões de Marabá nas pinturas, encontram-se mais distante, do protótipo romântico da índia mestiça símbolo-pátria e da temática nacionalista de exaltação do indígena. Suas representações simbólicas negam o patriotismo, renegam a herança trágica de Moema para serem protagonistas de uma outra história. Diante disso, a semiótica como teoria que busca compreender e traduzir os signos foi fundamental

para as análises deste trabalho, apontando os significados por trás da linguagem verbal: metáforas, sinestesias, hipérboles e também as não-verbais: cores, sombras, cenários e imagens.

Referências

- AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria e metodologia literárias: Relações da literatura com outras artes*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- AUMONT, J. *A Imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu; Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- BASSNET, S. *Translation studies*. 3. ed. London: Routledge, 2002. (Reimpressões em 2003).
- BRANDÃO, J. S. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991. v. 2.
- CAMPOS, H. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- COSTA, R. S. *O corpo indígena ressignificado: Marabá e o último Tamoio, de Rodolfo Amoedo, e a retórica nacionalista do final do Segundo império*. 2013. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2013. p. 149-50.
- DIAS, A. G. *Poesias completas*. São Paulo: Saraiva, 1998.
- FERRAZ JÚNIOR, E. Semiótica e Análise Literária: Uma Introdução. *Revista do Gelne*, [s.l.], v. 6, n. 1, p. 47–56, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/view/9399>. Acesso em: 18 nov. 2025.
- FRITZEN, C. As relações entre literatura e pintura nos manuais: Brasil e Portugal depois das novas diretrizes curriculares. *Letras&Letras*, Uberlândia, MG, v. 33, n. 2, jul./dez. 2017.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Prefácio de Isidoro Blikstein; Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1979.
- MANGUEL, A. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- OLIVEIRA, B. M. *Olhar para o Corpo: Um Estudo do “Nu Feminino” de Baptista da Costa do Museu Mariano Procópio e Sua Relação Com a Pintura do Entresséculos XIX e XX*. 2019. Dissertação (Mestrado em História: Narrativas, Imagens e Sociabilidades) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, 2019.

- PEIRCE, C. S. *Semiótica e Filosofia*. Introdução, seleção e tradução: Octanny Silveira da Mota; Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1972.
- PEIRCE, C. S. *The Collected Papers*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958.
- PEIRCE, C. S. The Seven Systems, of Metaphysics. In: PEIRCE, C. S. *Essential Peirce: Selected Philosophical Writings (1893-1913)*. Edição: Peirce Edition Project. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press, 1998. v. 2.
- PIGNATARI, D. *Semiótica e Literatura: icônico e verbal, Oriente e Ocidente*. São Paulo: Cortez Moraes, 1979.
- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SANTAELLA, L. *Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonora visual verbal*. Lucia Santaella. 3. ed. São Paulo, 2005.
- SANTAELLA, L. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Cengage Learning, 2008.
- SANTAELLA, L.; NÖTH, W. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SANTIAGO, R. C. Os símbolos da raça: o corpo e a questão étnica na arte acadêmica brasileira da segunda metade do século XIX. *IX Encontro de História da Arte (EHA)*, Campinas, SP, n. 9, p. 333–337, 2013. DOI: 10.20396/eha.9.2013.4463. Disponível em: <https://econtents.sbu.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/4463>. Acesso em: 19 nov. 2025.

Referências iconográficas

- AMOEDO, R. *Estudo para Marabá*. 1882. 1 original de arte, óleo sobre tela, 120,00 cm x 171,00 cm. Coleção do Museu Nacional de Belas Arte (MNBA). Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/marab%C3%A1-rodolfo-amoedo/BgF5aw2PG0C2rA?hl=pt-br>. Acesso em: 09 nov. 2022.
- COSTA, J. B. *Índia Marabá*. 1 original de arte, óleo sobre tela, 200 cm x 150 cm. Coleção particular. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Jo%C3%A3o_Batista_da_Costa_-_Marab%C3%A1.JPG. Acesso em: 9 nov. 2022.

MEDEIROS, J. M. *Iracema*. 1881. 1 original de arte, óleo sobre tela, 168.3 x 255 cm. Coleção do Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MinC. Disponível em: <https://picturingtheamericas.org/painting/iracema/?lang=pt-pt> Acesso em: 19 nov. 2025.

MEIRELLES, V. *Moema*. 1866. 1 original de arte, óleo sobre tela, 196,5 cm x 130 cm. Coleção do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/moema/XAGkidat7Mljng?hl=pt-BR>. Acesso em: 13 fev. 2022.

◊ CANTO DO UIRAPURU: UM
OLHAR MULTISSEMIÓTICO
SOBRE OS SÍMBOLOS E
ENCONTROS MÍTICOS



◇ **Considerações iniciais**

A análise que aqui se pretende fazer tem a intenção de destacar o caráter simbólico da lenda do Uirapuru, *Irapuru*, *Ouirapuru*, pois este se revela fecundante do imaginário da cultura amazônica. Propõe-se analisar a lenda privilegiando um ângulo ainda pouco explorado, que é o da perspectiva semiótica de Charles Sanders Peirce (1972, 1998). Busca-se, no estudo, identificar as imagens transsignificativas através das relações entre os signos extra verbais e culturais; compreender a conversão simbólica e a presença do imaginário clássico na lenda; descrever as imagens presentes no espaço simbólico ou representativo e analisar o simbolismo manifesto: (I) o seu sublime canto como Rapsódia Amazônica; (II) o pássaro como símbolo da felicidade e da sorte; (III) o simbolismo de suas penas e pele seca; (IV) o simbolismo de seu poder hipnótico. Dentre as numerosas narrativas simbólicas, a lenda do Uirapuru tem rica significação (Loureiro, 2015, p. 271). A narrativa lendária utilizada como *corpus* foi extraída da obra de Apolonildo Britto (2007).

O enfoque da pesquisa é o fenomenológico e a metodologia empregada é de natureza exploratória com pesquisa bibliográfica qualitativa. Com base de Loureiro (2015), compreendemos a cultura amazônica como um sistema simbólico estruturado por matrizes míticas e imaginárias próprias. As noções de imagem e símbolo são fundamentadas na teoria semiótica de Peirce (1972, 1998) e nas interpretações de Santaella (2008), articuladas ao

estudo da mitologia grega a partir de Brandão (1991) e Vernant e Vidal-Naquet (1977). Para a abordagem dos mitos e das lendas, recorreremos às contribuições de Eliade (1972) e de Cascudo (1983), cujas reflexões permitem compreender a permanência e a ressignificação das narrativas míticas na cultura. No que se refere à noção de intertextualidade, adotamos como referência a teoria do dialogismo de Bakhtin (2003), bem como as formulações de Koch, Bentes e Cavalcante (2008), além do conceito formulado por Kristeva (1969). Por fim, a análise ancora-se ainda no referencial simbólico proposto por Chevalier e Gheerbrant (2005), assim como nas contribuições de Joly (2015), que subsidiam a leitura das imagens e dos sistemas simbólicos em perspectiva interdisciplinar.

A lenda é uma narrativa fantasiosa de caráter fantástico, que combina fatos reais, sendo transmitida pela literatura oral através dos tempos. Como produto da imaginação dos povos, só muito recentemente tem sido objeto de estudo científico pelos investigadores, devido ao fato de ser considerada um caso à parte na literatura popular. É um gênero tradutor da vida cultural de uma sociedade, que se faz necessário preservar e transmitir às novas gerações como identidade cultural. A Amazônia é uma terra de lendas, e ser amazônico significa participar desse vasto universo em uma unidade real e imaginária. Somos contagiados pelas vozes do povo, transmitindo de boca em boca as coisas fabulosas que ouviram, de indígenas e caboclos, que continuam vivas na alma do homem amazônico e são narradas hoje com a mesma certeza de ontem e vão perpetuar ainda por muito tempo futuro. A abundância e variedade dessas histórias são infindáveis e constituem uma das riquezas de nossa sabedoria popular. Para Loureiro (2015, p. 268),

os encantados na cultura amazônica estão em todos os lugares: entre os indígenas e caboclos, entre o céu e a terra, nas selvas, nos campos, no fundo das águas.

No contexto desse universo de uma contínua relação de trocas simbólicas, faremos uma leitura multissemiótica das imagens na linguagem e simbolismo da lenda Uirapuru na cultura amazônica. Além do que, busca-se ressaltar a importância do processo de desconstrução do que se entende por cânone literário, uma vez que essas histórias ganham lugar, voz, e tornam-se objeto de estudo, pois, através delas, é possível estudarmos a cultura de um povo, buscarmos suas raízes, compreender a sua relação com os fenômenos da natureza, tradições, hábitos, crenças, superstições, ou seja, sua identidade, o que forma o seu imaginário. À luz da semiótica peirceana, estudaremos as imagens simbólicas presentes: no pequeno pássaro colorido (vermelho e amarelo, com asas pretas); o seu sublime canto como Rapsódia Amazônica; o pássaro como símbolo da felicidade e da sorte; o simbolismo de suas penas e pele seca; o simbolismo de seu poder hipnótico. E, ainda, mostraremos a importância da literatura oral na formação do imaginário amazônico, a fim de manter viva essa literatura e contribuir para a conservação cultural e identitária da mitologia e folclore brasileiro.

◇ **Literatura de tradição oral no Brasil**

No que respeita à essa literatura oral, Cascudo (2006) afirma que ela se manifesta mediante um corpus extremamente amplo e variados: mitos, lendas, contos, causos, advinhas, canções, sagas, rezas, ritos e provérbios transmitidos exclusivamente por via oral,

de geração para geração. O autor nos apresenta quatro características fundamentais de Literatura oral: a **antiguidade**, uma vez que é impossível identificar a data de seu surgimento; a **persistência**, pois são transmitidas de geração para geração através dos séculos, em que são reformuladas, mas não esquecidas; o **anonimato da autoria**, o que a faz de todos e de ninguém; e a **oralidade**, voz anônima do povo que tem na sonoridade, na entonação e no ritmo, além de gestos, os grandes aliados que reforçam o significado da mensagem.⁷²

Compreender uma cultura é, portanto, estudar um código de símbolos e significados partilhados pelos membros da mesma cultura, pois cultura significa a compreensão da própria natureza humana. No âmbito da mitologia amazônica, escolheu-se a lenda do Uirapuru. É uma estória que faz parte do folclore da Região Norte do Brasil, mais especificamente da Amazônia. É uma lenda indígena sobre um pássaro mágico. Os sons melódicos produzidos por essa ave são dotados de poder hipnótico, como o canto da Iara e do Cauré. Acreditam os caboclos que o canto do Uirapuru tem o poder de atrair todos os pássaros. Dizem que ele canta cerca de quinze dias por ano. A matriz lendária indígena utilizada como corpus foi extraída da obra de Apolonildo Britto (2007). O instrumental teórico de Charles Sanders Peirce (2010) aparelha o nosso olhar para o desvelamento da leitura multissemiótica em nosso objeto de investigação. Aliada à teoria peirceana e nela alicerçada, também a classificação das imagens erigida por Santaella e Nöth (2008), funcionarão como rede de referência para deslindar o modo como as imagens verbais, extraverbais e culturais estão presentes na lenda.

72 A terminologia Literatura oral foi criada oficialmente por Paul Sèbillot, em 1881, com o intuito de unir e definir as manifestações culturais transmitidas por processos não grafados.

◇ **Lenda e mito no folclore amazônico – herança cultural local**

A cultura amazônica revela-se extraordinariamente rica, expressando-se na identidade de seu povo, em seu modo de viver e de perceber o mundo. Essa riqueza manifesta-se tanto na aparente simplicidade quanto na grandiosidade de seus rios e florestas, espaços que guardam mistérios profundamente imbricados ao modo de ser das comunidades que ali habitam. Valorizar esse processo torna-se fundamental para que a história e as tradições permaneçam vivas. Nesse contexto, conforme assinala João de Jesus Paes Loureiro (2015), a cultura amazônica estrutura-se sobre experiências de isolamento e mistério, sustentando costumes marcados por uma relação intensa de preservação e valorização de seus saberes. Tais ensinamentos são transmitidos dos mais velhos aos mais jovens com o propósito de assegurar a continuidade e a afirmação da identidade cultural.

Além disso, dois conceitos fundamentais devem ser considerados ao se tratar de narrativas que expressam a identidade de um povo: o mito e a lenda. Embora frequentemente confundidos, ambos possuem características específicas que os distinguem. Segundo Krüger (2010), o mito pode ser compreendido como narrativa que explica a origem das coisas, assumindo diferentes modalidades: o cosmogônico, que trata da criação do universo; o etiológico, que narra a origem de elementos da natureza, como rios ou plantas; e o escatológico, que aborda o fim do mundo. Em contraste, as lendas configuram narrativas que se formam de modo coletivo e, muitas vezes, inconsciente, sendo transmitidas de geração em geração, sobretudo por meio da oralidade —

sua característica central. Marcam-se também pelo anonimato, pois não se conhece autoria definida, o que as torna expressões convencionais e compartilhadas pela memória coletiva. Dessa forma, evidencia-se a riqueza da cultura amazônica, cujo folclore é permeado por significados profundos e simbólicos, conforme destaca João de Jesus Paes Loureiro (2015):

Mesmo sob imposição exógena, resultante da miscigenação racial de integração cultural, a experiência da vida dos habitantes foi gerando, por sincretismo de elementos indígenas e europeus, uma cultura em que o devaneio do imaginário da sociedade ganhou especial importância (p. 91).

Dessa forma, tais gêneros assumem papel central na cultura amazônica, pois as narrativas criadas e transmitidas nesse contexto revelam dimensões de um inconsciente coletivo empenhado em preservar costumes e heranças regionais. Evidencia-se, assim, que as lendas constituem um patrimônio imaterial de valor inestimável, além de configurarem um rico material de investigação para o estudo de diferentes sociedades.

◇ **Pressupostos teóricos da semiótica peirceana**

O filósofo e lógico norte-americano Charles Sanders Peirce (1839 - 1914) dedicou-se inicialmente às ciências exatas, contribuindo com pesquisas nas áreas da geofísica e da matemática. Contudo, definia-se, sobretudo, como lógico, destacando-se por sua teoria geral dos signos, campo em que suas investigações alcançaram maior projeção intelectual. Nesse sentido, o presente

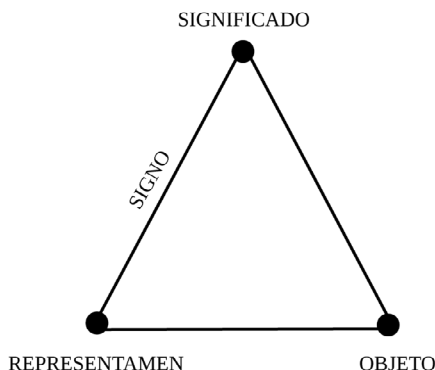
estudo toma como fundamento sua teoria semiótica, retomando os conceitos centrais de seu pensamento para, posteriormente, aplicá-los ao objeto de pesquisa em análise.

A semiótica peirceana estabelece conceitos abrangentes que são responsáveis por vários estudos sógnicos. Assim, podemos perceber que essa teoria é como um guarda-chuva, pois há muitas formas de análise semiótica, com diferentes formas de linguagens, que possibilitam os estudos da linguagem oral, visual, musical, do cinema, do teatro etc. Conforme Santaella (2008), por causa dessa variedade de maneiras de estudar, a semiótica apresenta três ramos específicos, a gramática especulativa, a lógica crítica e a metodêutica ou retórica especulativa. Este trabalho se baseia na primeira acepção, a gramática especulativa, pois, segundo Santaella (2008, p. 4), esse campo nos disponibiliza elementos que viabilizam “descrever, analisar e avaliar todo e qualquer processo existente de signos verbais, não-verbais e naturais”. Dessa forma, o signo na semiótica peirceana é um grande conjunto de definições que podem levar-nos às análises pretendidas. Para Peirce (*apud* Santaella, 2008, p. 5), o signo é de natureza triádica, ou seja, pode ser investigado em si mesmo, na sua referência àquilo que ele indica e nos tipos de efeitos que está apto a produzir nos seus receptores.

A partir de 1867, Charles Sanders Peirce sistematizou novos fundamentos para a investigação semiótica, organizando-os nas categorias fenomenológicas de *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*. Na primeiridade, o signo relaciona-se ao domínio das qualidades, dos sentimentos e das possibilidades — aquilo que é apreendido de modo imediato e sensível. Na secundidade, o signo vincula-se à experiência da ação e da reação, ao confronto com o

real, em que o sentido emerge da relação efetiva entre elementos. Já na terceiridade, o signo alcança o nível da mediação, da lei e da interpretação, constituindo-se como leitura culturalmente elaborada do mundo por meio dos símbolos. É nesse âmbito que se evidenciam os componentes extratextuais e culturais que orientam a produção de significados. O signo, nessa perspectiva, estrutura-se como uma tríade: o *representamen*, que funciona como aquilo que se apresenta como signo; o *objeto*, que é aquilo a que o signo se refere; e o *interpretante*, que corresponde ao efeito produzido no intérprete, isto é, à compreensão ou significado gerado na mente de quem interpreta. Essa estrutura lógica do signo ou tríade pode ser visualizada na seguinte representação gráfica:

Figura 1: Estrutura lógica do signo ou tríade



Fonte: Adaptado de Peirce, 2005, p. 63

Em cada elemento que compõe a tríade peirceana desdobra-se uma tricotomia específica que o qualifica e o distingue. Neste trabalho, o enfoque recai sobre o *objeto* e sua respectiva tricotomia. No interior da concepção triádica formulada por Charles Sanders Peirce, o *objeto* pode manifestar-se sob três modos fundamentais:

ícone, índice e símbolo, conforme o tipo de relação que estabelece com aquilo que representa. No primeiro, o signo referenciado tem alguma semelhança com o objeto representado, por exemplo, quadros e desenhos. No segundo, o signo se aproxima através de alguma relação com a existência, como onde há alguma fumaça tem fogo. No último conceito, o signo é definido através de uma regra, convencional ou não, Santaella (2008) aponta que a Praça dos Três Poderes, em Brasília, é uma convenção social que mostra um exemplo de símbolo. Sendo assim, no que concerne ao conceito de objeto e sua tricotomia, neste trabalho, o símbolo é o principal elemento estudado, este que só existe porque algo se apresenta à mente, em seguida àquilo que foi apresentado se refere e por fim isso causa um efeito em um possível intérprete, de acordo com Santaella (2008). Ou seja, o símbolo é a ramificação peirceana que preserva uma ligação com o seu objeto, isso ocorre porque o símbolo serve como uma concepção que funciona na mente. Desse modo, a cultura amazônica manifesta-se e se perpetua por meio do simbolismo inscrito em suas narrativas. As lendas, nesse contexto, deixam de ser meros relatos ficcionais e assumem estatuto de verdade cultural para aqueles que vivem na região. Transmitidas de geração em geração, elas oferecem interpretações e sentidos para fenômenos que, à primeira vista, poderiam parecer inexplicáveis, consolidando-se como formas simbólicas de compreensão do mundo.

◇ Imagem e simbolismo na perspectiva peirceana

Os estudos de Charles Sanders Peirce no campo da semiótica apresentam amplitude e complexidade que permitem múltiplas abordagens analíticas. Considerando essa densidade teórica e direcionando o foco para o objetivo central deste trabalho, a investigação concentra-se na semiótica das imagens simbólicas presentes na lenda do Uirapuru. Nessa perspectiva, privilegia-se a análise das relações categóricas dos signos, sobretudo no âmbito da *terceiridade*, dimensão em que o símbolo se constitui como representação mediada por leis, convenções e hábitos culturais. Interessa, portanto, compreender como determinados significados, reiterados e legitimados pela tradição, são reproduzidos pela cultura de uma sociedade específica, consolidando o Uirapuru como signo simbólico no imaginário amazônico.

Para Eliade (1952), as imagens e os símbolos são elementos que abrem os olhos dos homens para um mundo que vai além do convencional, em que exploram o universo das significações. Nesse sentido, a imagem é um conceito bastante curioso para discutir, visto que as imagens definem os níveis de representação. Na visão de Joly (2015), Peirce categoriza a imagem como uma subcategoria do ícone. Nesse caso, a imagem mental equivale à impressão que temos quando lemos ou ouvimos sobre um lugar, dando a entender quase como se estivéssemos lá (Joly, 2015, p. 40). A “imagem é antes de tudo algo que se assemelha qualquer outra coisa, até mesmo quando não se trata de uma imagem concreta, mas sim de uma imagem mental, apenas o critério de semelhança a define” (p. 42). As imagens vão além do psicológico e o sociológico, pois são feitos que passam através de uma cultura estabelecida. Segundo Joly (2015), essas

representações precisam ser compreendidas por outros que não são aqueles que a produzem porque existe entre elas um mínimo de convenção sociocultural. E é dessa forma que se dá o entendimento das lendas, a partir do momento que são contadas, a linguagem verbal vai assim se revelando uma imagem que penetra a mente dos povos fazendo com que esses construam o cenário narrado. “O «inconsciente», como é designado, é muito mais poético — e nós acrescentaríamos: muito mais «filosófico», mais «mítico» — do que a vida consciente” (Eliade, 1952, p. 14). É no inconsciente do homem que os acontecimentos míticos do mundo exploram o que há de mais profundo e misterioso. Essa ideia então simbólica é um meio no qual o entendimento permite chegar onde a mais simples observação não chegou, pois, esse pensamento simbólico designa não somente o básico do mítico, como aponta Eliade (1952):

Porque o inconsciente não é apenas povoado por monstros: os deuses, as deusas, os heróis, as fadas também lá habitam; e, além do mais, os monstros do inconsciente são também mitológicos, uma vez que continuam a desempenhar as mesmas funções que lhes pertenceram em todas as mitologias: em última análise, ajudar o homem a libertar-se, completar a sua iniciação (p. 14-15).

Em consonância com Mircea Eliade (1952, p. 8), as imagens e os símbolos oferecem ao inconsciente humano múltiplas aberturas para um universo de significações muito mais amplo do que aquele circunscrito à experiência imediata. A compreensão desses sentidos realiza-se precisamente por meio das imagens simbólicas, que revelam mundos particulares e veiculam ensinamentos inscritos

na memória cultural. Para Lúcia Santaella (2005, p. 29), por sua vez, as imagens tornam-se símbolos quando passam a integrar uma convenção cultural que regula sua interpretação; é essa convenção que possibilita a atribuição e a análise de significados, uma vez que o sentido se organiza segundo princípios compartilhados socialmente. Desse modo, as formas simbólicas configuram-se a partir das relações e convenções sociais que as sustentam, sendo produzidas e continuamente ressignificadas pelo envolvimento dos indivíduos com as narrativas, crenças e práticas culturais de seu grupo.

◇ **A lenda do Uirapuru como símbolo da Amazônia**

Cascudo (1983, p. 113) denomina o pássaro uirapuru de “a ave fantástica do Amazonas, égide suprema, cheia de mistérios, reunindo derredor de si todos os pássaros seduzidos pelo seu canto irresistível”.⁷³ Será utilizada aqui para análise, a versão da lenda extraída da obra de Apolonildo Britto (2007). Conta-se a história de um jovem guerreiro indígena da floresta amazônica chamado Quaraçá. Ele vivia tocando sua flauta de bambu e todos gostavam de escutar sua música. O indígena se apaixonou por Anahí, esposa do cacique. Ciente da impossibilidade desse amor, Quaraçá sofreu de tristeza e nem quis mais tocar sua flauta. Foi quando resolveu pedir ajuda ao deus Tupã. Ele tocou bastante a sua flauta e Tupã ficou comovido com a situação do indígena e o transformou em um pequeno pássaro, chamando-o de Uirapuru. Primeiro, para os tupis, o uirapuru representa um deus em forma de pássaro. Sendo

73 Cascudo (1979, p. 887), em seu dicionário do folclore brasileiro, lista os nomes “Irapuru, pássaro ornado, pássaro emprestado, ouirapuru”.

assim, conta-se que é um deus que se transforma em pássaro e que voa rodeado de outros pássaros. Segundo o autor, este seria um guerreiro que teria se apaixonado pela filha do cacique de sua tribo, então pede ao deus Tupã que o transforme em um pássaro para que possa ficar perto de sua amada e a distrair com seu lindo canto. Por último, reza a lenda que o pássaro poderia servir como amuleto da sorte, seja nos negócios ou no amor, ficando dessa maneira ameaçado.

Ou seja, um deus que se transforma em pássaro e anda rodeado de outros pássaros, à guisa da corte. Quando canta, todos os outros pássaros da mata ao redor silenciam, ou querendo aprender seu canto ou em respeitosa reverência. Como diz a letra de uma velha canção⁷⁴: “A mata inteira fica muda ao seu cantar, tudo se cala para ouvir sua canção”. O canto do Uirapuru é a própria Rapsódia Amazônica. Os sons melódicos produzidos por essa ave são dotados de poder hipnótico, como o canto da Iara e do Cauré. Acreditam os caboclos que se o canto do Uirapuru tem o poder de atrair todos os pássaros, pode, por conseguinte, atrair também a sorte nos negócios e no amor, daí a crenças nos seus poderes e propriedades talismânicas.

À luz da semiótica de Charles Sanders Peirce, a narrativa pode ser compreendida em diferentes níveis categoriais. No plano da *primeiridade*, predominam as qualidades sensíveis e afetivas: o canto melodioso do pássaro, a beleza sonora da flauta, o sentimento de amor e tristeza que envolve o guerreiro. O Uirapuru, enquanto imagem poética, apresenta-se como ícone, pois seu canto

74 O Uirapuru, (sucesso cantado pelo grupo Os Cantores de Ébano, no final de 1950)

** Rudá ou Perudá é o deus Tupi do amor, como Eros ou Cupido.

representa, por semelhança qualitativa, a própria musicalidade de Quaraçá. A experiência primeira é estética e contemplativa, marcada pela emoção e pelo encanto. Na *secundidade*, emergem as relações de conflito e alteridade: o amor proibido, a dor da rejeição, a intervenção de Tupã. A transformação do guerreiro em pássaro constitui um acontecimento que responde a uma tensão concreta. O Uirapuru torna-se então *índice*, pois sua existência aponta para um fato anterior — o sofrimento amoroso e a súplica do indígena. O canto do pássaro passa a ser vestígio da história vivida, sinal de uma experiência real no interior da comunidade. Já na *terceiridade*, consolida-se o plano da mediação simbólica. Entre os tupis, o Uirapuru representa um deus em forma de pássaro; em outras versões, é compreendido como amuleto da sorte nos negócios e no amor. Nesse estágio, o pássaro ultrapassa a dimensão individual do mito e assume estatuto de *símbolo*, pois seu significado depende de convenção cultural compartilhada. Ele passa a mediar crenças, valores e práticas sociais, integrando-se ao sistema mítico-religioso amazônico. Assim, o Uirapuru articula-se como ícone (pela qualidade sonora e imagética), índice (como marca de um amor impossível e da intervenção divina) e símbolo (como representação cultural de proteção, sorte e presença sagrada). A lenda revela, portanto, um percurso semiótico completo: da emoção sensível à experiência concreta, culminando na consolidação de um signo cultural que sintetiza o imaginário amazônico.

◇ A lenda do Uirapuru como expressão simbólica da cultura amazônica

Sabe-se que a Amazônia é uma terra construída e caracterizada a partir da origem de diversos povos e histórias. Muitas dessas narrativas são mescladas com versões estrangeiras, pelo fato de os colonizadores terem exercido grande influência desde os primórdios. Trazem ainda narrativas repletas de fantasias, como diz Loureiro (2015, p. 11), “uma terra alegórica, no sentido de estar coberta por adereços e disfarces, mantenedora de fantasias, sentimentos e desejos outros, enfim, de uma terra-simulacro que se fala”. Não por acaso, a vida dos moradores dessa região é marcada por lendas e mitos que explicam acontecimentos extraordinários que precisam ou não de justificativa. A lenda do Uirapuru apresenta algumas versões que colocam o pássaro como um deus. O seu belo canto é capaz de silenciar todos as outras aves que estiverem ao seu redor, mostrando certo respeito. Muitos acreditam também que o Uirapuru funciona como amuleto para ter sorte no amor e nos negócios. De acordo com Loureiro (2015, p. 273), o canto do pássaro Uirapuru silencia toda a floresta, imobilizando todos os animais, mostrando assim que a música tem um destaque na cultura amazônica.

Sob a perspectiva exclusiva da *terceiridade*, conforme formulada por Charles Sanders Peirce, a lenda do Uirapuru deve ser compreendida no plano da mediação, da lei e da convenção cultural — isto é, no domínio dos *símbolos*. Na *terceiridade*, o signo não se define apenas por sua qualidade sensível (*primeiridade*) ou por sua relação factual com algo existente (*secundidade*), mas por sua inserção em um sistema de significações compartilhadas socialmente. Assim, o Uirapuru ultrapassa sua condição de ave

empírica ou personagem mítica e consolida-se como *símbolo cultural amazônico*. Em primeiro lugar, o pássaro simboliza a mediação entre o humano e o divino. Em diversas versões da lenda, ele representa um deus ou um guerreiro transformado por intervenção de Tupã. Essa transformação não é apenas narrativa, mas institui uma crença transmitida coletivamente: o Uirapuru torna-se signo convencional da presença do sagrado na floresta. Seu significado não depende da experiência direta, mas da tradição que o reconhece como portador de transcendência. Em segundo lugar, o Uirapuru assume valor simbólico como *emblema da musicalidade amazônica*. O canto que silencia a floresta deixa de ser apenas fenômeno acústico e passa a representar a supremacia da harmonia, da arte e da espiritualidade na cultura regional. O silêncio das outras aves converte-se em signo da autoridade simbólica da música — uma espécie de lei mítica que afirma o poder encantatório do som.

A seguir, daremos continuidade à análise com o propósito de aprofundar o caráter simbólico da lenda do Uirapuru, examinando as múltiplas imagens que a compõem à luz da semiótica peirceana. Conforme afirma João de Jesus Paes Loureiro (2015, p. 26), “rica de plasticidade e inocente magia, a natureza amazônica revela-se como pertencente a uma idade mítica, plena de liberdade e energia telúrica”. Desse modo, compreende-se que a Amazônia oferece um campo fecundo para investigações que ressaltam a densidade simbólica de suas crenças e a vitalidade de sua cultura, inscritas em narrativas que articulam mito, imaginação e identidade coletiva.

◇ Entre imagens e encantos do canto mítico do Uirapuru

A cultura amazônica constitui um vasto repertório de símbolos, experiências sensíveis e expressões de beleza que alimentam a memória coletiva. Nesse universo, as narrativas míticas preservam imagens carregadas de significação, funcionando como registros simbólicos da identidade regional. A lenda do Uirapuru insere-se nesse contexto: suas imagens não apenas ornamentam a narrativa, mas atuam como formas de explicar aquilo que escapa à descrição puramente racional. Conforme afirma Mircea Eliade (1952, p. 8), “as imagens e os símbolos constituem, para o homem moderno, outras tantas ‘aberturas’ sobre um mundo de significações infinitamente mais vasto do que aquele onde vive”. Assim, a imagem não se reduz a mera representação visual, mas configura-se como via de acesso ao plano do imaginário e do sagrado. Nessa perspectiva, compreender o conceito de imagem implica reconhecê-la como processo de representação e mediação simbólica. Segundo Martine Joly (2015), ao interpretar a teoria de Charles Sanders Peirce, a imagem pode ser entendida como uma subcategoria do ícone — isto é, um signo que mantém relação de semelhança com aquilo que representa. Desse modo, as imagens presentes na lenda do Uirapuru operam como signos que evocam ideias, sensações e crenças compartilhadas culturalmente. Elas correspondem às concepções que se formam quando se vê ou se ouve a narrativa, produzindo sentidos que ultrapassam o plano literal e se projetam no campo simbólico da cultura amazônica, como descreve Joly:

A imagem mental corresponde à impressão que temos quando, por exemplo, lemos ou ouvimos a descrição de um lugar, a impressão de o *ver* quase como se lá estivéssemos. Uma representação mental é elaborada de um quase alucinatório e parece pedir emprestadas as suas características à visão (2015, p. 20).

Percebe-se, portanto, que as imagens ultrapassam as dimensões meramente psicológica e sociológica, pois se constituem como formas sógnicas cuja interpretação depende de um horizonte cultural compartilhado. Elas não existem isoladamente, mas inserem-se em sistemas de significação que orientam a leitura e a compreensão das narrativas míticas. É nesse contexto que se dá a interpretação das lendas: pela oralidade, as comunidades transmitem suas histórias, preservando e atualizando experiências de mundo ao longo das gerações. Ao ouvir essas narrativas, os sujeitos constroem mentalmente imagens que dão forma simbólica ao que é contado, reatualizando o mito no imaginário coletivo. Conforme destaca Mircea Eliade (1952), o inconsciente humano revela-se mais poético, mítico e filosófico do que o plano consciente. Nesse âmbito, a experiência simbólica não exige necessariamente o conhecimento sistematizado do mito para ser vivenciada; ela se manifesta como disposição interior, capaz de atualizar imagens e significações profundas. Assim, as lendas operam tanto na esfera cultural quanto na dimensão simbólica do inconsciente, articulando memória, imaginação e experiência coletiva.

◇ Elementos visuais e interpretações simbólicas na lenda do Uirapuru

As lendas e os mitos amazônicos concentram significados profundos que enriquecem e sustentam a cultura popular da região. Nesse contexto, a lenda do Uirapuru destaca-se pela densidade simbólica que a constitui. Sob a perspectiva dos estudos semióticos, observa-se que essa narrativa é atravessada por uma rede de signos e símbolos, que se manifestam tanto na figura do pássaro quanto em seu canto singular, descrito como capaz de hipnotizar e silenciar a floresta. De matriz indígena, a lenda é permeada por imagens transsignificativas e simbólicas que articulam natureza, mito e crença. Nas seções seguintes, evidenciar-se-á o simbolismo que se manifesta: no sublime canto entendido como uma espécie de Rapsódia Amazônica; na imagem do pássaro como emblema de felicidade e sorte; na significação atribuída às suas penas e à sua pele seca; e, ainda, no poder simbólico de seu canto hipnótico. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2005), o mito condensa, em uma única narrativa, uma multiplicidade de situações análogas; para além de suas imagens dinâmicas e sugestivas, ele permite identificar relações constantes e estruturas simbólicas recorrentes. Assim, a lenda do Uirapuru revela-se como narrativa estruturante, formada no interior de uma comunidade, cujos significados emergem das experiências históricas e culturais compartilhadas. Chevalier e Gheerbrant apontam ainda que,

[...] essas estruturas, animadas de símbolos, não permanecem estática. Seu dinamismo pode tomar duas direções opostas. A via de identificação com os deuses e com os heróis imaginários conduz

a uma espécie de alienação: as estruturas são, nesse caso, qualificadas de *esquizomorf*as ou de *heterogeneizantes*; elas tendem, com efeito, a tornar o sujeito semelhante ao *outro*, ao objeto da imagem, a identificá-lo a esse mundo imaginário e a separá-lo do mundo real (2005, p. 19).

Desse modo, a análise semiótica revela que a lenda do Uirapuru é profundamente entrelaçada por signos e símbolos. No interior da narrativa, o canto articula-se à imagem do pássaro e às suas cores, produzindo conceitos densos e significativos. Destacam-se, nesse contexto, múltiplas imagens simbólicas: o pequeno pássaro colorido, a expressividade de suas tonalidades, a singularidade de seu canto, a força simbólica de suas penas e de sua pele seca, bem como o caráter hipnótico que lhe é atribuído. Todas essas imagens, cuidadosamente tecidas na trama mítica, constituem uma complexa e harmoniosa teia sêmica que sustenta a riqueza interpretativa da lenda.

◇ **Imagem do pequeno pássaro colorido (vermelho e amarelo, com asas pretas)**

O uirapuru é um pássaro pequeno, de plumagem exuberante e uma mesclagem de vermelho e amarelo nas suas penas, e as asas apresentam um tom preto, formando assim uma ave muito bonita e cheia de significações. Tem um papel fundamental na cultura e mitologia amazônica, sua presença evoca a riqueza da fauna e flora da região, representando a beleza, a força e a harmonia da natureza. As cores que este animal apresenta engendram símbolos e características que nos revelam a riqueza da natureza amazônica.

Figura 2: Imagem do Uirapuru amazônico



Fonte: Dianes Gomes (2015)⁷⁵

À luz da terceiridade, conforme formulada por Charles Sanders Peirce, as cores que envolvem o Uirapuru devem ser compreendidas não apenas como qualidades sensíveis, mas como símbolos culturalmente instituídos. Cada uma com suas particularidades que exprimem um valor para este ser. O vermelho presente no pássaro, por exemplo, ultrapassa a dimensão cromática e assume valor simbólico. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2005), no verbete *Vermelho* (p. 944-946), o vermelho possui diversos significados na simbologia, mas em especial é ligado ao deus Eros, o deus do amor e do erotismo na mitologia greco-romana, que, para nós, é interpretado como o cupido, que muito se adequa a estória de amor unilateral da lenda. Os autores apontam ainda que o vermelho é a imagem de ardor e de beleza, de força impulsiva, de juventude, de saúde e de riqueza. Na lenda do Uirapuru, essa cor pode ser interpretada, no plano simbólico, como mediação do desejo amoroso que estrutura a narrativa, especialmente na dimensão do amor não correspondido. Assim, o

⁷⁵ Disponível em: <https://pixabay.com/pt/images/search/uirapuru/>

vermelho funciona como signo que condensa culturalmente a ideia de paixão e intensidade afetiva. O amarelo, por sua vez, também se constitui como símbolo convencional. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2005), no verbete *Amarelo* (p. 40-42), é a cor da terra fértil, representa a abundância e a fortuna, o que também está associado ao Uirapuru. Na narrativa, o amarelo articula-se à crença de que o Uirapuru traz sorte e prosperidade, reforçando sua função simbólica como mediador entre o humano e a promessa de felicidade. Seu significado não decorre apenas da percepção visual, mas da rede cultural que associa essa cor à riqueza e à fecundidade.

Em contraposição, o preto das asas introduz outra camada simbólica. Chevalier e Gheerbrant (2005), no verbete: *Preto* (p. 740-744), explicam que simbolicamente é uma cor vista frequentemente sob seu aspecto frio, negativo, está relacionado com a noite, a escuridão. Uma cor oposta a todas as cores é associada às trevas primordiais, ao indiferenciamento original. Na lenda, essa tonalidade pode ser interpretada como símbolo do mistério e da dimensão trágica do amor, pois é na noite que o Uirapuru entoa seu canto à amada. Enquanto o vermelho e o amarelo remetem à vida, à beleza e à abundância, o preto simboliza o limite, a ausência e a dor — elementos que tensionam a narrativa. Como se observa, as cores concentram um forte valor simbólico, pois articulam dimensões profundas do imaginário e do inconsciente coletivo. No caso do Uirapuru, o cromatismo da ave não se limita a um dado descritivo, mas revela um horizonte cultural no qual se inscrevem crenças relativas à sorte, à riqueza e à prosperidade, sobretudo quando o pássaro ou suas partes são utilizados segundo práticas tradicionais. Nessa perspectiva,

o Uirapuru consolida-se como amuleto significativo para as comunidades das regiões em que habita, integrando sistemas simbólicos que associam natureza e transcendência. Conforme assinala João de Jesus Paes Loureiro (p. 215), a lenda afirma que “o Uirapuru só pode ser morto com um tipo de cera de vela do altar onde foi realizada a missa do galo”, elemento que reforça a interpenetração entre o imaginário mítico e o universo religioso.

Percebe-se, assim, que cada lenda se estrutura a partir de uma poética do imaginário, na qual os signos são organizados segundo valores culturais compartilhados. No Uirapuru, as cores evocam simultaneamente saúde, fertilidade e vitalidade, mas também introduzem um aspecto mais sombrio e enigmático. Desse modo, como sugere o próprio imaginário simbólico da narrativa, apenas um artefato investido de sacralidade — como a cera da missa do galo — teria poder para ceifar a ave encantada, evidenciando a tensão entre o sagrado cristão e o mito indígena na constituição do sentido lendário. Desse modo, na perspectiva da terceiridade, as cores do Uirapuru configuram um sistema simbólico articulado por convenções culturais. Elas não apenas qualificam o pássaro, mas instituem sentidos que mediam vida e morte, desejo e perda, abundância e mistério. Assim, o cromatismo do Uirapuru integra a teia simbólica da lenda, organizando, por meio da lei cultural, os significados que sustentam o imaginário amazônico.

◇ Aspectos rítmicos e melódicos na composição da “Rapsódia Amazônica”

O termo rapsódia remete, na tradição grega, ao trecho do poema épico recitado pelo rapsodo, configurando-se como composição de caráter livre, tanto na poesia quanto na música. Nessa perspectiva, a ideia de uma “Rapsódia Amazônica” associada ao canto do Uirapuru não se limita a uma metáfora estética, mas pode ser compreendida, à luz da *terceiridade* em Charles Sanders Peirce, como uma construção *simbólica* instituída culturalmente. A profunda relação entre natureza e música na Amazônia, marcada pela tradição sonora dos povos indígenas, estabelece um horizonte interpretativo no qual os sons da floresta são investidos de significado. O canto do Uirapuru, nesse contexto, não é apenas fenômeno acústico (primeiridade), nem simples efeito de silenciamento da mata (secundidade), mas torna-se *símbolo da harmonia cósmica*, mediando a experiência sensível e o imaginário cultural. Quando a composição interpretada pelo grupo *Os Cantores de Ébano*, no final de 1950, afirma que “a mata inteira fica muda ao seu cantar, tudo se cala para ouvir sua canção”, evidencia-se a consolidação simbólica do pássaro como centro ordenador do espaço sonoro. A floresta silenciada não deve ser entendida literalmente, mas como signo cultural que atribui ao Uirapuru uma posição hierárquica na paisagem acústica amazônica. Conforme assinala João de Jesus Paes Loureiro (2015), o imaginário amazônico estrutura-se por meio de uma poética em que natureza e transcendência se interpenetram. Assim, o canto do Uirapuru opera como *símbolo rítmico e melódico da própria Amazônia*, condensando valores de encantamento, suspensão do tempo e comunhão entre os seres. Loureiro (2015) assinala:

A música joga na cultura amazônica um significativo papel. O pássaro Uirapuru, quando canta, silencia toda a floresta, imobiliza os animais, sob o prodígio desse canto. Das praias distantes clareadas pela lua à beira dos rios e lagos soam cânticos, que atraem as pessoas imantadas pelo seu fascínio e, nelas, se perdem. É a presença de uma espécie de música semelhante à que os harpistas célticos tocavam em seu instrumento: *le monde du sommeil* (acalanto). Esse modo corresponde ao que na música grega arcaica era denominado de litania dolente e fúnebre. *Le monde sommeil* é a música com que os deuses fazem dormir magicamente os seres (p. 273).

O canto do Uirapuru configura-se como uma verdadeira composição poética, rica e singular. Não apenas por sua reconhecida beleza e harmonia, mas também pela crença de que o pássaro não repete notas na tessitura de seus sons, o que lhe confere um caráter de originalidade quase mítica. Durante o canto, permanece no mesmo galho, movendo-se discretamente, enquanto numerosas aves se aproximam em bandos, formando uma multidão alada que se reúne ao seu redor. Quando o Uirapuru entoa sua melodia, os demais pássaros silenciam, como se reconhecessem sua primazia sonora, e muitos o seguem pela mata. O espetáculo, além disso, ocorre apenas por um curto período do ano — cerca de quinze a vinte dias —, o que intensifica sua raridade e amplia seu encantamento. Nesse contexto, o canto revela-se como via simbólica de acesso ao imaginário amazônico. Conforme descreve Oliveira (1951, p. 202-203), em *Folclore Amazônico – Lendas*⁷⁶, as notas emitidas pelo “solista” são puríssimas: inicia-se com um som agudo,

76 OLIVEIRA, J. C. *Folclore Amazônico – Lendas*. v. 1. Belém: Editora São José, 1951.

semelhante à vibração de um cristal, seguido por variações ora mais altas, ora mais baixas, compondo uma melodia suave, entremeada de trinados e silvos que criam uma atmosfera mágica e envolvente.

Sob a perspectiva da *terceiridade*, conforme formulada por Charles Sanders Peirce, esse canto ultrapassa sua materialidade sonora e consolida-se como *símbolo culturalmente instituído*. Não se trata apenas de um fenômeno acústico da floresta, mas de um signo que, pela tradição e pela crença coletiva, representa harmonia, transcendência e comunicação com o sagrado. A chamada “rapsódia do Uirapuru” torna-se, assim, uma construção simbólica que celebra a beleza e a potência da natureza amazônica. Na cultura indígena da região, a presença do Uirapuru é considerada sagrada, e seu canto é interpretado como mensagem divina, portadora de paz, amor e sabedoria. Utilizado em cerimônias e rituais, ele funciona como mediação entre o humano e o espiritual, invocando proteção e orientação dos espíritos. Na lógica da *terceiridade*, essa função não decorre de uma propriedade física do som, mas da lei cultural que o reconhece como veículo de sentido. O canto mágico do Uirapuru convida, portanto, à escuta da voz da natureza e à busca de harmonia entre ser humano e meio ambiente. Ao mesmo tempo, torna-se fonte de inspiração para a arte e a literatura, motivando poetas e escritores a celebrar, por meio de suas obras, a riqueza simbólica da Amazônia. Desse modo, o Uirapuru consolida-se como emblema sonoro do imaginário amazônico, mediando mito, música e identidade cultural.

◇ Imagem do pássaro como símbolo da felicidade e da sorte - de suas penas, pele seca e cinzas

Algumas versões da lenda do Uirapuru encontram-se profundamente enraizadas no imaginário coletivo, consolidando a ave como *símbolo de felicidade e fortuna*. À luz da terceiridade em Charles Sanders Peirce, tais atribuições não derivam de propriedades naturais do pássaro, mas de uma *lei cultural* que institui, por convenção e crença, seu valor como amuleto. O Uirapuru torna-se, assim, um signo simbólico cuja eficácia depende da tradição que o interpreta e legitima. Conforme registra Luís da Câmara Cascudo (1979), nos estados do Amazonas, Pará e Maranhão, comerciantes enterram o pássaro no limiar de seus estabelecimentos para atrair clientes ou o guardam em gavetas como talismã. Esse gesto ritualístico revela a dimensão simbólica da ave: não se trata de uma causalidade empírica, mas de uma mediação cultural que associa o Uirapuru à prosperidade nos negócios e no amor.

A dificuldade de capturá-lo — pois outras aves o alertariam do perigo — reforça sua aura mítica. Assim, possuir suas penas, pele seca ou cinzas torna-se raro e, por isso mesmo, carregado de valor simbólico. Esses elementos, quando preparados segundo práticas da pajelança, passam a integrar um sistema de crenças que os reconhece como portadores de poder. Vendidos empalhados, reduzidos a cinzas ou comercializados em partes, esses artefatos circulam como *símbolos materiais da fortuna*, cuja eficácia reside na crença coletiva que os sustenta. A associação do Uirapuru a divindades como Mercúrio — deus romano do comércio e da prosperidade — e Rudá, divindade amazônica ligada ao amor, aproxima-o ainda de Eros e Cupido. Essa rede intersimbólica

amplia sua função mediadora: o pássaro passa a representar tanto a fortuna material quanto o êxito amoroso. Na esfera da terceiridade, ele opera como signo que sintetiza valores econômicos, afetivos e espirituais. Cascudo (1979) observa ainda que a forma como o pássaro cai ao ser capturado indicaria a quem pertence seu poder talismânico: se de costas, favoreceria a mulher; se de bruços, beneficiaria o homem. Tal interpretação evidencia novamente a dimensão simbólica, pois o sentido atribuído ao gesto depende de uma regra cultural que organiza e estabiliza a crença.

Desse modo, as imagens das penas, da pele seca e das cinzas não são meros fragmentos materiais, mas *símbolos culturalmente investidos de significado*. Na lógica da terceiridade, o Uirapuru constitui-se como mediador entre o visível e o invisível, entre o natural e o sagrado, tornando-se elemento precioso no imaginário amazônico para todos aqueles que creem em seus poderes. Algumas versões da lenda do Uirapuru estão enraizadas no inconsciente do povo, desse modo, muitas pessoas acreditam que o pássaro desempenha um papel de amuleto. Como apresentou Cascudo (1979), que nos estados citados anteriormente, muitos comerciantes enterravam no limiar da porta de seus estabelecimentos para atrair clientes, outros apenas guardam em alguma gaveta. Em relação as suas penas e pele seca, é muito difícil capturar um Uirapuru, pois outras aves os avisam quando há um perigo por perto. Desse modo, ter o pássaro ou partes dele, como suas penas, só quando morrem ou deixam espalhadas suas penugens por onde passam. Desse ponto de vista, o Uirapuru talvez por delegação de Mercúrio⁷⁷

77 Chamado de Hermes pelos gregos, Mercúrio é filho do deus Zeus e da ninfa Maia e irmão de Apolo. Por ter gênio para a permuta desde o nascimento, Mercúrio é também o deus do Comércio (Brandão, 1991).

(deus romano, deus do comércio, propiciador da fortuna) e Rudá (deus amazônico do amor), o qual corresponde a Eros (deus grego) e Cupido (deus romano) é um grande protetor do comércio, de todo gênero de comércio, comércio de amor e comércio de secos e molhados. Tidos como amuletos naturais são vendidos empalhados, transformados em cinzas ou simplesmente vendem-se as penas e a pele seca. Dizem os entendidos que a pele depois de “temperada”, isto é, devidamente preparada nas artes da pajelança, é considerada um forte e poderoso amuleto. As vendedoras desses tipos de objetos e produtos da medicina folk, na feira do Ver-o-Peso acreditam que os melhores são os roubados.

Cascudo (1979) também aponta que a forma como o pássaro cai ao ser capturado, indica o gênero a quem deve se prevalecer como talismã: se cair de costas, pertence à mulher, que vai utilizar para atrair um bom parceiro, por exemplo; e, se cair de bruços, pertence a um homem, que atraíra fortuna. Dizem os que acreditam que a pele depois de ser preparada por um líder indígena se torna também um poderoso amuleto, além de poder usar suas cinzas para atrair coisas positivas. Assim, percebe-se a grandiosidade de simbolismos que essas imagens do pássaro representam, tornando-o um elemento precioso para todos aqueles que creem nos seus poderes.

◇ **Imagem do simbolismo de seu poder hipnótico**

As imagens que circundam a lenda do Uirapuru são densas em significados e representações simbólicas. O pássaro, além de reconhecido por seu canto singular, é concebido como amuleto de sorte para os negócios e para o amor, sendo-lhe atribuído também

um poder hipnótico. Tal poder pode ser compreendido como síntese dos valores culturais que a ave encarna no imaginário amazônico. Muitos acreditam que o Uirapuru possui dons mágicos, sendo o principal deles o canto encantatório. Conforme registra Pereira (1994, p. 55), “os sons melódicos produzidos por essa ave são dotados de poder hipnótico, como o canto da Iara e do Cauré”. Seu canto, frequentemente descrito como hipnótico, ultrapassa a dimensão sensível do som (primeiridade) ou o simples efeito de atração sobre outras aves (secundidade) e se consolida como símbolo de encantamento e transcendência. Quando a tradição afirma que o Uirapuru traz sorte aos negócios e ao amor, tal atribuição não decorre de uma propriedade física da ave, mas de uma *lei cultural* que institui esse significado e o perpetua na memória coletiva.

A comparação com a Iara reforça essa dimensão simbólica: assim como o canto da entidade mítica seduz e atrai, o canto do Uirapuru passa a representar, por convenção narrativa, o poder da sedução e do domínio espiritual. O mesmo ocorre na referência ao Cauré, cuja evocação amplia o campo simbólico do som como força de atração e encantamento. Desse modo, as imagens construídas em torno do pássaro e de sua narrativa integram o vasto imaginário amazônico. A comparação com a Iara evidencia a beleza e o fascínio de seu canto, aproximando-o de outras figuras míticas associadas ao poder de sedução sonora. Já a referência ao Cauré — ave conhecida por sobrevoar as copas das árvores e atrair outras aves com seus gritos — intensifica o aspecto hipnótico e dominador do som.

◇ **Relações intertextuais com o imaginário da cultura clássica**

Conceituando intertextualidade

A intertextualidade pode ser definida, em termos teóricos rigorosos, como o princípio segundo o qual todo texto se constitui a partir de relações de presença, transformação e reconfiguração de outros textos no interior de sua própria tessitura discursiva. O conceito foi formulado por Julia Kristeva, em 1969, a partir do diálogo com a teoria do dialogismo de Mikhail Bakhtin (2003). Ao reinterpretar Bakhtin, Kristeva propõe que todo texto se constitui como um espaço de cruzamento de vozes, afirmando que “todo texto se constrói como mosaico de citações; todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 1969, p. 146). Nessa perspectiva, a intertextualidade designa o processo pelo qual um texto se articula com outros textos, seja de modo consciente ou inconsciente, explícito ou implícito. O fundamento dessa concepção encontra respaldo na noção bakhtiniana de dialogismo, segundo a qual “todo enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva” (Bakhtin, 2003, p. 91), estando sempre em relação com enunciados anteriores e posteriores. Nesse enquadramento epistemológico, o texto deixa de ser compreendido como unidade autônoma e passa a ser concebido como espaço de convergência de múltiplas vozes, discursos e formações ideológicas. A intertextualidade, portanto, não se restringe à citação explícita ou à alusão reconhecível, mas constitui um mecanismo estruturante da produção de sentido, operando por processos de absorção, deslocamento,

atualização e ressignificação de matrizes discursivas anteriores. Conforme sistematizado por Koch, Bentes e Cavalcante (2008, p. 17-19), é possível distinguir uma acepção ampla — segundo a qual todo texto é constitutivamente intertextual — e uma acepção restrita, que se refere à identificação de traços textuais previamente estruturados e reconhecíveis no interior de outro texto. Toma-se aqui nesse estudo, a acepção ampla do termo. À luz dessa concepção, compreende-se que as imagens e os símbolos presentes no objeto em análise estabelecem um diálogo significativo com a mitologia clássica, configurando-se como reatualizações simbólicas que evidenciam a permanência e a ressignificação de matrizes míticas em novos contextos culturais.

◇ Imagem do canto das sereias

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 814), as sereias, na mitologia grega, eram seres com partes de animais e humanos semelhante as quimeras, como pode ser observado na Odisseia, do poeta grego Homero. As sereias são donzelas de voz encantadora e sedução perniciosa, pois destroem e devoram suas vítimas. As voláteis sereias seduzem e matam o peregrino que as encontra. Para atraí-lo, elas usam o encanto de sua voz e, nesse sentido, são como primas das Musas. Mas enquanto as Musas emitem um canto festivo e dançam alegremente ao serviço de Apolo, as sereias estão relacionadas com a Morte, e de forma especial com a deusa Perséfone (Brandão, 1991).

Para Kury (1990), as sereias além de cantar também tocavam a lira e a flauta, atraíam os navegantes que passavam por uma ilha do Mediterrâneo onde elas viviam. As criaturas provocavam

acidentes com as embarcações e em seguida consumiam os naufragos. O canto que é atribuído as sereias é um imã fatal de sedução, sendo necessário algum artifício para fugir dessa atração. Ainda de acordo com Kury (1990), em um dos mais expressivos episódios da Odisseia, Ulisses, de passagem pela região onde as sereias moravam, deu ordens a todos os seus companheiros para que obstruíssem os ouvidos com cera de abelhas e para o amarrarem no mastro da embarcação, fazendo com que eles não se soltassem apesar das súplicas.

Figura 3: Ulysses and the Sirens



Fonte: Herbert James Draper (1863-1920)⁷⁸

É inegável que devido ao seu canto de poder hipnótico, o canto do uirapuru pode ser associado às sereias, seres mitológicos que atraíam os humanos, especialmente homens, para o fundo do mar.

⁷⁸ Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Ulysses_and_the_Sirens_by_H.J._Draper.jpg.

◇ Imagem do canto de Orfeu

Outro caso em que o canto é retratado, é o mito de *Orfeu*, cuja música de sua cítara podia enfeitiçar até os deuses. Sua aproximação com a lenda foi retratada também através das obras do poeta maranhense Humberto de Campos (1982), que comparou o canto do uirapuru com a música de *Orfeu*. No soneto *O Irapuru [UIRAPURU]*, o eu lírico confere ao pássaro da Amazônia o epíteto de “Orfeu do seringal tranquilo”, pois o seu canto, assim como o do filho de Apolo e Calíope, faz com que todos parem para ouvi-lo:⁷⁹ “[...] Dizem que o uirapuru, quando desata / A voz – Orfeu do seringal tranquilo / – O passaredo, rápido, a segui-lo, / Em derredor agrupa-se na mata [...].” (1-4).

Orfeu é um herói localizado entre os domínios de Apolo e Dionísio, um gênio da música e da poesia. Ele encantava os humanos, os animais, as árvores e as pedras com sua voz. Como Apolo, Orfeu toca lira ou cítara e, como sua mãe, uma das nove Musas, sabe cantar com inspiração as façanhas dos deuses e dos heróis. Seu canto é mágico na canção: encantava os humanos, os animais, as árvores e as pedras com sua voz. As feras da floresta que viam em coro aos seus sons, os pássaros que esvoaçam sobre ele e até os peixes que punham a cabeça nas águas azuis para ouvi-lo melhor. Até as próprias árvores se preparavam para ouvi-lo e as pedras duras se moviam ao som de suas melodias (Brandão, 1991). O canto de Orfeu era tão melodioso que os homens mais cruéis ficavam afáveis ao ouvir tal canto. E durante a expedição dos Argonautas, participou apenas para livrar os navegantes do canto das sereias, pois seu canto era mais agradável e fascinante que o delas (Kury, 1990).

79 CAMPOS, H. *Poesias Completas*. São Paulo: Opus Editora, 1982.

Figura 4: Orfeu diante de Plutão e Perséfone



Fonte: Gravura de François Perrier (1594–1649)⁸⁰

Orfeu seduziu as divindades com seu canto que o divinizava. Nada podia resistir ao encanto de sua música. Em consequência da morte de sua amada Eurídice, Orfeu teve de descer ao inferno a fim de resgatá-la. Eurídice era uma ninfa (uma Dríade), ou uma filha de Apolo. Um dia quando passeava na margem de uma ribeira da Trácia, foi perseguida por Aristeu, que a pretendia violentar. Na fuga, pisou uma serpente escondida na erva, que a mordeu, causando-lhe a morte. Orfeu ficou inconsolável, desceu aos Infernos, a fim de procurá-la. Passando através de multidões de fantasmas, apresentou-se diante do trono de Hades e Perséfone e acompanhado pela lira, cantou. E cantando e tocando a cítara, comoveu os deuses da morte. Enquanto cantava em ternas palavras, os próprios fantasmas derramavam lágrimas. Perséfone não pode resistir, e o próprio Hades cedeu. Segundo Grimal (2009, p. 340-341), os poetas rivalizam em imaginação para descrever

80 Disponível em: https://pt.wikisource.org/wiki/Hist%C3%B3ria_da_Mitologia/XXIV

os efeitos de sua música divina; a roda de Ixíon deixa de girar, a pedra de Sísifo equilibra-se por si própria, imobilizando-se. Tântalo esquece a fome e a sede, as Danaides já não tentam encher de água o tonel perfurado. Hades e Perséfone consentem em devolver Eurídice a um esposo que dá tal prova de amor.

A condição que lhe foi imposta foi a de caminhar à frente dela, sem se voltar para trás, sem olhá-la e sem dirigir-lhe a palavra, sob o preço de um penoso silêncio, antes de ter deixado o reino das trevas. Esse foi o sacrifício exigido a Orfeu para reconduzir Eurídice à vida. Deveria percorrer um caminho sem palavras, sem canto e sem o amoroso olhar, no espaço intermediário entre a eternidade e o tempo.

Orfeu aceita e põe-se a caminhar. Estava quase a ver a luz do dia, quando uma dúvida terrível lhe veio ao espírito: Perséfone não o teria enganado? Logo se volta para trás, vendo Eurídice desaparecer e morrer pela segunda vez. Em vão tenta voltar aos Infernos para a procurar, mas Caronte está agora inflexível e é-lhe recusada a entrada no mundo subterrâneo. É então obrigado a voltar para junto dos humanos, desconsolado (Grimal, 2009, p. 341).

Segundo Grimal (2009), a morte de Orfeu deu origem a um grande número de tradições. Conta-se geralmente que foi morto pelas mulheres da Trácia. Mas os motivos pelos quais teria ocorrido na sua ira variam: ora se diz que elas o odiavam pela sua fidelidade à memória de Eurídice, que interpretavam como um insulto que lhes era dirigido; ora se diz que Orfeu passou a menosprezar o sexo feminino e a preferir a companhia de mancebos, inventando a

pederastia, o filho de Bóreas, Cálais, teria sido o seu amigo dilecto. Depois da morte de Orfeu, a sua lira foi levada para o céu, onde se transformou numa constelação. A alma do poeta passou a habitar os Campos Elísios, onde envergando uma longa túnica branca, continua a alegrar com os seus cantos os Bem-Aventurados. Esse dom da música órfica tem um halo mágico, assim como o canto de tom melódico do Uirapuru. Não sabemos se a índia Anahí descobriu que o pássaro uirapuru era um indígena que a amava e se algum dia o encanto foi desfeito, mas Orfeu só pôde encontrar sua amada novamente após a morte.

◇ Imagem do deus Pã e sua flauta

A flauta de Pã, ou sírinx (siringe), era um instrumento musical de sopro utilizado pela primeira vez pelos antigos gregos. Também conhecida como siringe, é constituída de uma série de tubos fixos juntos, de comprimentos diferentes, através dos quais o ar era soprado pela extremidade superior. Mais comumente tocada por pastores, o uso mais antigo foi nas ilhas Cíclades, no terceiro milênio a.C., e representações do instrumento aparecem frequentemente na história da arte grega. E embora a invenção do instrumento seja atribuída a Cibele ou Hermes, a deidade mais intimamente associada à flauta em questão e amplamente creditada como seu inventor era o deus pastoral Pã.

Na mitologia grega, Pã, o patrono dos pastores e dos rebanhos é representado como uma divindade semi-humana, semianimal.⁸¹

81 O rosto barbudo e enrugado, de queixo saliente, tem uma expressão animalesca de manhã, a testa é ornamentada por dois cornos. O corpo é peludo, os membros inferiores são de bode, os pés apresentam um casco fendido, a pata é magra e nervosa. É dotado

Pã, caiu de amores pela ninfa Sírinx, filha do deus-rio Ladão (Brandão, 1991). Fugindo de suas investidas, Sírinx implorou para a Zeus que a salvasse, e, no exato momento em que Pã capturou a ninfa, Zeus a transformou em um caniço. Cheio de raiva, Pã quebrou o caniço em muitos pedaços, mas, depois de refletir, ele foi acometido por remorso e chorou e beijou o caniço quebrado, tudo o que restava de sua amada. Ao beijar o caniço, ele descobriu que sua respiração criava sons neles. Cheio de dor e melancolia, o sátiro recolheu alguns dos pedaços de junco, uniu-os com cera e fios e construiu uma flauta, conhecida daquele dia em diante como flauta de Sírinx ou flauta de Pã, instrumento musical que levaria o nome da ninfa perdida. De acordo com a mitologia, ele nunca mais se separou do instrumento, que representava o seu amor perdido.

Figura 5: Pã e Sírinx



Fonte: Nicola Poussin (1637)⁸²

de uma prodigiosa agilidade. Os atributos tradicionais de Pã são uma siringe, um cajado de pastor, uma coroa de pinheiro na mão (Grimal, 2009, p. 345).

82 Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%A3#/media/Ficheiro:Nicolas_Poussin_-_Pan_et_Syrinx.pg.

As flautas de Pã eram produzidas com quatro a dezoito varas, sem qualquer abertura nas laterais, como citado acima, essas eram coladas com junco, linho ou cera. Assim, o instrumento pode ser segurado com as duas mãos e quando soprados, cada tubo produzia diferentes notas. Os sons reproduzidos nessa flauta são ricos e profundos, com grande beleza melodiosa, assim como o poder encantatório do canto do Uirapuru. As reproduções desse instrumento poderiam, em certo momento, atrair outras ninfas para e apesar de seu rosto grotesco, os sons fariam com que elas ficassem estarecidas e esquecessem sua aparência. Porém, seu destino era viver sem alcançar seus objetivos amorosos.

◇ **Considerações finais**

À luz da semiótica peirceana e partindo do pressuposto de que o ícone representa um objeto pela similaridade, o índice se refere ao objeto, pois é afetado por ele, e o símbolo é tudo o que faz menção ao objeto em virtude de uma convenção, buscou-se destacar as algumas imagens e símbolos presentes na lenda do uirapuru e suas representações a partir do imaginário amazônico e de sua intertextualidade com a mitologia grega. A análise demonstra que as imagens referem-se a uma rede de significados entrelaçados pela cultura indígena e a cultura dos colonizadores ibéricos (portugueses e espanhóis), resultante do processo de colonização. Isso porque as práticas culturais redefinem-se na dinâmica do cotidiano, nas experiências de integração, conflitos e contradições ocorridas entre elas na organização social e em seus contatos com culturas externas (Funari, 1989). Logo,

pretende-se com este estudo mostrar as contribuições que a teoria semiótica tem a oferecer à literatura e, conseqüentemente, à prática educacional. Essa teoria se mostra produtiva uma vez que apresenta recursos efetivos e cientes para o exame dos variados tipos de textos, sejam verbais, não verbais, sincréticos.

Referências

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BRANDÃO, J. S. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991. v. 2.
- BRITTO, A. S. *Lendário Amazônico*. Manaus: Norte Editorial, 2007.
- CAMPOS, H. *Poesias Completas*. São Paulo: Opus Editora, 1982.
- CASCUDO, L. C. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Melhoramentos, 1983.
- CASCUDO, L. C. *Literatura oral no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.
- CASCUDO, L. C. *Dicionário do folclore brasileiro*. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1979.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- ELIADE, M. *Imagens e Símbolos* (Images et Symboles Lssais sur le symbolisme magico-religieux). Lisboa: Editora Arcádia, S.A.R.L., 1952.
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. Editora Perspectiva S.A, 1972.
- FUNARI, P. P. A. *Cultura popular na antiguidade clássica*. São Paulo: Contexto, 1989.
- GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Editora DIFEL, 2009.
- JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Tradução: José Eduardo Rodil. Lisboa: 70. ed., 2015.
- KOCH, I. G. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2008.
- KRISTEVA, J. *Introdução à Seminálise*. São Paulo: Debate, 1969.
- KRÜGER, M. F. *Amazônia: mito e literatura*. 3. ed. Manaus: Editora Valer, 2010.
- KURY, M. G. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. 8. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

- LOUREIRO, J. J. P. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. Manaus: Editora Valer, 2015.
- OLIVEIRA, J. C. *Folclore Amazônico – Lendas*. Belém: Editora São José, 1951. v. 1.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica e Filosofia*. Introdução, seleção e tradução de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. Ed.Cultrix: São Paulo. 1972.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. Coleção estudos- Dirigida por J. Guinsburg. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1998.
- SANTAELLA, L. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Engajem Learning, 2008.
- SANTAELLA, L. *A teoria geral dos Signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Editora Pioneira, 2005.
- SANTAELLA, L.; NÖTH, W. *Imagem: cognição, semiótica. mídia*. 1 ed. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- VERNANT, J. P.; NAQUET, P.V *Mito e tragédia na Grécia*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

A BOIÚNA E A LUZ DA COBRA-BARCO: SIMBOLISMOS DOMINANTES NA NARRATIVA MÍTICA AMAZÔNICA



◇ **Considerações iniciais**

Este trabalho desenvolve uma análise semiótica dos simbolismos que estruturam o encantamento luminoso da Cobra-barco,⁸³ figura central da lenda amazônica da Boiúna ou Cobra-Grande. A investigação ancora-se na teoria de Charles Sanders Peirce (1972, 1998, 2010), especialmente em suas categorias fenomenológicas – Primeiridade, Secundidade e Terceiridade – com o propósito de compreender o processo de produção de sentidos da narrativa mítica. A originalidade do estudo reside na identificação de imagens transsignificativas resultantes da articulação entre signos verbais e signos extraverbais ou culturais; na descrição dos símbolos inscritos tanto na superfície linguística quanto no espaço representativo do mito; e na análise dos núcleos simbólicos fundamentais — rio, água, luz, noite, barco, serpente e metamorfose — compreendendo o barco como imagem da travessia e do destino. Examina-se ainda a presença de matrizes da mitologia grega que ecoam na tessitura simbólica da lenda. O enfoque da pesquisa é o fenomenológico, e a metodologia caracteriza-se como exploratória, qualitativa e bibliográfica. Além da semiótica peirceana (1972, 1998, 2010) e das contribuições de Santaella (2008), dialoga com Loureiro (2015), Brandão (1991), Cascudo (1983, 1984, 2012), Lexikon (1978) e Joly (1996).

83 Pelo contexto amazônico, denominamos aqui a Boiúna de Cobra-barco, e não Cobra-navio.

Os resultados evidenciam a densidade simbólica da lenda analisada. A Cobra-barco não se reduz a um ente fantástico, mas configura-se como signo complexo, cuja semiose articula experiência sensível, conflito existencial e laboração cultural, revelando o mito como espaço de mediação entre o humano, o natural e o transcendente.

Nessa lenda, a água — matriz da vida — converte-se paradoxalmente em anúncio de morte, tornando-se temida no imaginário ribeirinho. O caboclo imerso na rotina das margens, avista ao longe uma luz intensa que lhe fere os olhos e a toma por embarcação; no entanto, não é barco algum que se aproxima, mas a própria Boiúna, deslizando silenciosa sob a superfície escura. A luz, por exemplo, demarca os limites das trevas, que são quase sempre um símbolo do não-conhecimento, da morte, da desgraça ou então do “mistério” (Lexikon, 1978, p. 129). A claridade que seduz é, ao mesmo tempo, engano e presságio. Se toda embarcação conduz o viajante a um destino, na narrativa da Boiúna, o barco assume um sentido simbólico particular: transforma-se em imagem do destino fatal, metáfora da travessia que conduz à morte.

A Amazônia é misteriosa e lendária. Nela a natureza envolve o homem. A grandiosidade da selva e o domínio das águas, das chuvas, das enchentes, predispõe o homem a acreditar nos mitos e nas lendas. Surgem as boiúnas, as iaras, os mapinguaris, os curupiras, os caboclos d’água. A mente do homem se povoa de panema (medo). Há uma realidade mágica que emerge do fundo das águas e do tempo para a superfície dos rios. Corresponde ao Olimpo grego, habitada por divindades encantadas que compõem a teogonia amazônica. E, assim, ao jeito de Orfeu que

mergulha na profundidade das coisas, para resgatar a mulher amada, mergulharemos na linguagem da lenda da Boiúna — a Cobra-Grande, para desencantar sua dimensão simbólica contida em potência submersa na poética do mito. É em redor dessa ideia que ocupar-nos-emos de um estudo sobre o simbolismo dominante do encantamento da luz da Cobra-barco na cultura amazônica. Com base na semiótica de Charles Sanders Peirce (1972, 1998, 2010) estudar-se-á as imagens através das relações entre os signos verbais e os signos extraverbais ou culturais; os símbolos presentes na superfície linguística do texto e no seu espaço simbólico ou representativo; o simbolismo manifesto: no rio, na água, na luz, na noite, no barco, na serpente, na transfiguração da Boiúna em barco iluminado e no barco como imagem do destino, bem como, a forte presença da mitologia grega na lenda.

A *Lenda da Boiúna*, também conhecida como *Cobra-Grande* ou *Cobra-barco* — mãe primordial das águas é uma das criações do fabulário indígena povoador das encantarias do fundo dos rios da Amazônia. Boiúna: *mboi*, cobra, *uma*, preta. A lenda da Boiúna, a Cobra-Grande transformando-se em barco iluminado a percorrer os rios da Amazônia nas densas noites escuras, é uma das mais belas e significativas lendas amazônicas. A Boiúna espanta, aterroriza e fascina o caboclo, convertida em barco iluminado que aparece, inesperadamente, pelas noites escuras, na curva de algum rio, desaparecendo da mesma forma misteriosa momentos após. Há inúmeras concretizações narrativas do mito da Boiúna nos rios da Amazônia, seja como mãe de todas as águas, seja como recriação das mouras portuguesas, seja como a encarnação de um rapaz de nome Norato. A ruína de barrancos das margens dos rios e a destruição

do cais ou trapiches de muitas cidades ribeirinhas são atribuídas aos movimentos bruscos e irados da Boiúna que está alojada sob as águas. Também ela pode ser um tronco de miritizeiro boiando nas águas. À semelhança do rio — figura arquetípica que absorve e oculta em seu leito aquilo que devora — a Cobra Grande constitui sua projeção simbólica. Sua configuração mítica organiza-se em um ciclo permanente de transfiguração, no qual destruição e renovação se articulam. Ela não apenas representa o furor das águas, ela o atualiza simbolicamente, convertendo o fluxo natural em narrativa mítica e a correnteza em linguagem de mistério. Sob essa perspectiva, o que nos interessa neste momento é o relato do mito como habitante das encantarias dos rios e o seu simbolismo como barco iluminado.

◇ Teoria Geral dos Signos ou Gramática especulativa

É uma distinção clássica nas obras de Semiótica apresentar Peirce, juntamente com Saussure, como o fundador da moderna semiótica ou doutrina dos signos; sendo que Saussure esteve na origem de uma linha de estudos mais afins da linguística, e que se convencionou chamar semiologia, distinguindo-a assim do ramo de estudos peirceanos, que toma o nome de semiótica e se insere numa vasta e rica tradição lógica e filosófica. Esses dois programas fundadores da semiótica como disciplina autónoma são mais ou menos coexistentes no tempo, estando bem estabelecido que nem Peirce tinha conhecimento dos trabalhos do linguista suíço, nem o inverso. A semiótica saussureana está mais orientada para o estudo dos signos linguísticos, ao passo que em Peirce, como veremos, há

uma semiotização geral da existência e a sua semiótica, entendida como lógica, abarca tudo o que há.

A semiótica de Peirce embasada na fenomenologia investiga os modos como apreendemos os fenômenos que se apresentam à percepção e à nossa mente. De acordo com Santaella (2008), entende-se por fenômeno (do grego *phaneron*), tudo aquilo, qualquer coisa, que aparece à percepção e à mente. Para Peirce (1972), todo fenômeno pode ser classificado em três categorias, denominadas primeiridade, secundidade e terceiridade. Essas três categorias referem-se às três fases operativas do processo de percepção de todo e qualquer signo: (I) primeiridade: o sentir, percepção primária — o signo é percebido pelos elementos que mais suscitam a emoção, sensação e sentimentos como as cores, as formas e as texturas; (II) secundidade: o reagir, percepção secundária — o signo é decomposto em relações/associações e percebido como mensagem; (III) terceiridade: o pensar, a percepção final – em que a leitura é simbólica, num contexto amplo de significação.

O questionamento sobre as formas de significar e representar sempre esteve presente na vida do ser humano. A linguagem foi a criação mais importante dele, pois, por intermédio dela, tudo no mundo ganha sentido. A semiótica, portanto, também tem um papel fundamental nesse processo, porque é a ciência que se ocupa de todos os signos, as relações sígnicas e as operações sígnicas, que são utilizadas implícita, intuitiva ou automaticamente. Peirce (1972), em sua teoria, afirma que um signo “é algo que está no lugar de uma coisa para alguém, em alguma relação ou alguma qualidade” (p. 46). Para ele, o signo mantém três relações solidárias e não duas, como Saussure havia proposto: (I) a face

perceptível do signo - representamên ou significante; (II) o que ele representa - objeto ou referente; e, (III) o que significa - interpretante ou significado. Na teoria de Peirce, o signo é um ser social, determinado por suas experiências em um mundo historicamente dado. Todos os elementos são inseridos em um contexto. Para ele, um signo é uma relação triádica em que o representamên e o objeto estão na base do triângulo e, no topo, encontra-se o interpretante. Sendo assim, a semiótica de peirceana visa, em síntese, a produção de significados através do processo de semiose que se dá pela dinâmica entre os três componentes de um signo: o *representamen*, o *objeto* e o *interpretante*. Para cada um dos três conceitos referenciados, por sua vez, há uma tricotomia. Para fins dessa análise, nos aprofundaremos no *objeto*. O objeto do signo é aquele ao qual o signo se refere.

◇ O signo em relação ao seu objeto: ícone, índice e símbolo

Assim como são três tipos de propriedades, também são três os tipos de relação que o signo pode ter com seu objeto. O signo em relação ao objeto é composto das categorias *ícone*, *índice* e *símbolo*. Representamos, no quadro (1), a forma como essas três categorias se apresentam quanto ao seu fundamento e à natureza mesma do objeto significado.

Quadro 1: Categorias que distinguem ícone, índice e símbolo

Categorias do Signo	Signo em relação ao Objeto	Fundamento	Natureza do Objeto	Significado
Primeiridade	1. Ícone (qualissigno)	Qualidade pura, semelhança.	Virtual (semelhança)	Particular
Secundidade	2. Índice (sinsigno)	Existência, traço, atualização.	Conexão Física (existência)	Particular
Terceiridade	3. Símbolo (legissigno)	Lei, hábito, mediação, evolução, semiose.	Mental (relação arbitrária)	Universal

Fonte: Adaptado de Nöth, 2003, p. 90

O ícone é um signo que renuncia à existência de um objeto, pois pode significar o objeto. O signo referenciado tem alguma semelhança com o objeto representado. O índice é um signo que se aproxima através de alguma ligação com a existência. Tem relação direta com o objeto e nos mostra algo que aconteceu ou vai acontecer. Ao contrário do ícone, necessita de algo para existir. O símbolo é um signo que existe através de uma regra, convencional ou não. Refere-se ao que possa concretizar a ideia ligada à palavra, é um produto cultural criado, a relação é convencionalizada e arbitrária. A significação está inteiramente dependente dessa cadeia de pensamento, em que interpretantes se vão continuamente traduzindo uns aos outros, permitindo a formação de uma ideia cada vez mais apurada do seu objeto. Peirce (1972) distingue dois tipos de objetos: imediato e dinâmico. O Objeto Imediato é o objeto tal como o signo representa. É o que resulta da significação protagonizada pelo signo, reporta-se ao objeto dinâmico sob um determinado aspecto, o seu fundamento; e é no decurso do processo de semiose virtualmente ilimitada que vão sendo produzidos sempre novos objetos imediatos, novas significações, que buscam uma aproximação cada vez mais precisa

ao objeto dinâmico, que é dinâmico precisamente por alimentar e potencializar essa indefinida cadeia de significações.

◇ **Concepção de imagem e símbolo na perspectiva peirceana**

No que diz respeito à imagem, Peirce vai fazê-la entrar efetivamente em sua classificação como uma subcategoria do ícone ou hipoícone. O filósofo avançou na especialização da classificação dos signos e, centrado no ícone, buscou examinar a produção sógnica apoiada em formulações de semelhança. Na análise das formas da iconicidade dos signos, Peirce aplicou novamente as três categorias fundamentais para distinguir três modos de primeiridade com base nos ícones. Essa dimensão é desdobrável em três modalidades: imagética, diagramática e metafórica. As imagens são imediatamente icônicas, mas, uma vez que significam sem passar pela secundidade e terceiridade, são também signos degenerados. De igual modo, as metáforas são signos genuínos, mas, por se referirem indiretamente ao objeto, possuem menor grau de iconicidade. Escreve Peirce (2010):

As imagens participam de simples qualidades ou Primeiras Primeiridades. Os Diagramas representam as relações principalmente relações diádicas ou relações assim consideradas – das partes de uma coisa, utilizando-se de relações análogas em suas próprias partes. As metáforas representam o caráter representativo de um signo, traçando-lhe um paralelismo com algo diverso (CP: 2.277).⁸⁴

No primeiro caso, o representamen do ícone é signo por mera qualidade e tem o nome de imagem. No segundo caso, o representamen é ícone devido às relações diádicas existentes entre suas próprias partes, como acontece num diagrama. No terceiro caso, o representamen é signo porque mantém relação triádica na forma de paralelismo entre dois elementos constitutivos, paralelismo este que se resolve com uma terceira relação. Um ícone dessa categoria é a metáfora. Na teoria da iconicidade, Peirce busca interpretar o processo de raciocínio provocado pela interação, consciência e fenômeno, considerados os valores e funções que impregnam a experiência e, por isso, influenciam a produção sígnica, a faculdade de um signo evocar outro signo

84 Conforme tradição firmada no mundo da cultura inglesa, as citações da obra de Peirce são codificadas por volume e parágrafo referentes à já mencionada edição dos *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge, Harvard University Press, 1931-1958. 8 vols (vol. I, 1931, 1959; vol. II, 1932, 1960; vol. V, 1934, 1962, e vol. VIII, 1958). Os seis primeiros volumes (1931-1935) foram organizados por Charles Hartshorne e Paul Weiss; os dois últimos (1958), por Arthur W. Burks. No código, a primeira cifra reporta-se ao volume e a segunda ao parágrafo. Assim, as notas referentes a esta obra de Peirce devem ser lidas do seguinte modo: volume 5, parágrafo 488.

que se traduz em outro que evoca outro (até o infinito), partindo de relações de semelhança fundadas na qualidade da impressão originária do processo semiótico.

O símbolo, categoria peirceana aplicada predominantemente na análise do objeto em estudo, corresponde à classe dos signos que mantém uma relação de convenção com seu objeto. Conectado a seu objeto por força da ideia da mente que usa o símbolo, sem o qual essa conexão não existiria. Santaella (2008, p. 20) cita exemplos como a bandeira para o país e a pomba para a paz. Segundo a autora, convenções sociais agem aí no papel de leis que fazem com que esses signos devam representar seus objetos. Para Peirce, um signo é simbólico quando sua relação com o objeto é abstraída da realidade e não é natural. Portanto, o símbolo só pode significar se for interpretado de acordo com uma regra convencional e arbitrária. Assim, entre o produtor e o intérprete do signo simbólico, deve haver acordo de opiniões sobre o assunto; se não, nenhuma comunicação é possível. O fato de que, em certas circunstâncias, uma pomba pode significar paz (e, outro exemplo, uma bandeira, a pátria), pressupõe um conhecimento comum, culturalmente determinado. Referindo-se a essa questão, Chevalier e Gheerbrant (2023, p. 21) afirmam que a história do símbolo comprova que qualquer objeto pode adquirir valores simbólicos, seja ele natural (pedras, metais, animais, árvores, frutos, flores, fontes, fogo, rios e oceanos, montes e vales, planetas, raios, etc.) ou abstrato (número, ideia, ritmo, forma geométrica, etc). Assim, através dos símbolos, objetos comuns adquirem um sem fim de novos significados. Um simples pedaço de pano, por exemplo, ao ser erguido no topo de um mastro, refere-se à ideia de pátria.

Da mesma forma, dois simples segmentos de reta concorrentes e perpendiculares fazem alusão ao sacrifício espontâneo de Cristo, ou seja, a cruz cujo significado icônico primeiro (instrumento de tortura) se superpõe um referente simbólico dominante (símbolo do cristianismo); uma impressão digital é um signo de tipo indicial-icônico, mas participa também do símbolo quando utilizada, por exemplo, como marca de uma empresa gráfica.

Consequentemente, o símbolo só pode funcionar se os membros da comunidade cultural aprenderem a usá-lo como tal. Isso também significa que os símbolos, ao contrário dos signos “naturais”, significam pertencer (ou não) a um determinado grupo social. A linguagem serve como um exemplo típico. Os signos linguísticos, tanto escritos quanto falados, são principalmente signos simbólicos arbitrários adotados por acordo social; eles só têm significado para o leitor, ouvinte, etc. para dominar o complexo sistema de regras que governa uma determinada linguagem. A semiose ocorre de acordo com três graus interpretativos nos quais as crenças são sucessivamente “fortalecidas”. Esses graus correspondem ao primeiro, segundo e terceiro. Primeiro vem a hipótese, o que “pode ser” (ou “pode não ser”); segundo, o experimento, o que “realmente é”; e terceiro, hábito, o que “deve ser”. Peirce (2010) explica que os símbolos podem ser genuínos e degenerados. Dessa maneira, os primeiros se classificam porquanto, mesmo possuindo a natureza de lei, denotam um individual e um caráter. Peirce os classifica em dois tipos: o símbolo singular, cujo objeto é um existente individual e que significa apenas aqueles caracteres que esse individual pode conceber, e o símbolo abstrato, cujo objeto único é um caráter (CP: 3.293).

◇ **A poética dos encantados na cultura amazônica: lenda da Boiúna ou Cobra-Grande**

A semiótica aplicada ao objeto de estudo visa compreender como ocorrem as dinâmicas nas inter-relações das imagens verbais e extraverbais culturais que se estabelecem no tecido da narrativa mitológica. Daremos destaque aqui, a segunda tricotomia peirceana, a relação do signo com seu objeto, com predominância na análise simbólica. A cobra é um animal mítico que está presente nas diversas mitologias e cosmologias das culturas antigas pelo mundo. No entanto, nosso interesse está voltado para o simbolismo do encantamento pelo caboclo da Cobra-barco. Compreende-se que as categorias ícone, índice e símbolo, oportunizam um balizamento teórico-metodológico para a leitura das imagens e do simbolismo manifesto. Pois, na história da cultura amazônica, a explicação dos eventos cotidianos se faz por meio de uma forma poética de imensa riqueza, inserido na relação do homem com a vida um elemento de poesia. E não é de se estranhar que nas águas desses rios, do abrigo profundo de suas encantarias, ela faça emergir em meio a um repertório simbólico e lendário a lenda da Boiúna. Presente no imaginário de muitas pessoas, essa lenda inspirou a criação de diversas músicas, poemas e filmes. Dependendo da localidade (Amazônia, Pará, Tocantins, Roraima etc.), existem diversas versões dessa lenda, as quais foram passadas de geração em geração.

Segundo Alves, na obra *Lendas e Mitos do Brasil* (1999), a Lenda da Cobra-Grande é uma das criações do fabulário indígena povoador das encantarias do fundo dos rios da Amazônia, que fascina e amedronta gerações. Boiaçu – etimologia do Tupi *mboyu'su* (cobra grande), mãe d'água (mito ofídico das águas).

A lenda da cobra grande na versão tratada pela autora, apresenta uma das versões conhecidas entre a região do Pará e Amazonas.

Numa tribo indígena da Amazônia, uma indígena, grávida da Boiúna (cobra-grande, sucuri), deu à luz duas crianças gêmeas que na verdade eram cobras. Um menino, que recebeu o nome de Honorato ou Nonato, e uma menina chamada Maria. Para ficar livre dos filhos, a mãe jogou as duas crianças no rio. Lá no rio eles, como cobras, se criaram. Honorato era bom, mas sua irmã era muito perversa. Prejudicava os outros animais e também as pessoas. Eram tantas as maldades praticadas por ela que Honorato acabou por matá-la. Honorato, em algumas noites de luar, perdia seu encanto e adquiria forma humana, se transformando em um belo rapaz, deixava as águas para viver a vida normal em terra. Para que se quebrasse o encanto de Honorato era preciso que alguém tivesse coragem para derramar leite na boca da cobra enorme, e fazer um ferimento em sua cabeça até sair sangue. Até que um dia um soldado conseguiu quebrar a maldição libertando Honorato que deixou de ser cobra d'água para viver em terra (p. 60-61).

No verbete *Boiúna*, do *Dicionário do folclore brasileiro* (2012), de Cascudo, a lenda é narrada da seguinte forma:

A Boiúna é uma cobra gigantesca que vive no fundo dos rios, lagos e igarapés da Amazônia, num lugar chamado “boiaçuquara” ou “morada da cobra grande”. Essa cobra tem um corpo tão brilhante que é capaz de refletir o luar. Seus olhos irradiam uma luz poderosa a qual atrai os

pescadores que se aproximam pensando se tratar de um barco grande. Mas quando eles chegam perto dela, viram seu alimento. Ao ficar velha, a cobra vem para a terra. Como é muito grande e desajeitada fora d'água, para conseguir alimento, ela conta com a ajuda da centopeia de 5 metros. A Boiúna pode se transformar nas mais disparatadas figuras: barcos, vapores, canoas... para enganar e engolir as pessoas. Tal é o rebojo e as cachoeiras que faz, quando atravessa o rio, que o ruído produzido recorda o efeito da hélice de um vapor. Os olhos, quando fora d'água, assemelham-se a dois grandes archotes, a desnortear os navegantes. Sua lenda faz parte do ciclo mítico de “como surgiu a noite”, segundo a qual a Cobra Grande casa a filha e manda-lhe a noite presa dentro de um caroço de tucumã. Mas os portadores, curiosos, abrem o caroço, libertam a noite e por isso são punidos (p. 120-123).

Há inúmeras concretizações narrativas da Boiúna, responsável por tantas façanhas desde à ruína de barrancos das margens dos rios e a destruição do cais ou trapiches de muitas cidades ribeirinha são atribuídas aos movimentos bruscos e irados da Boiúna que está alojada sob as águas. Também ela pode ser um tronco de miritizeiro boiando nas águas. Assim como o rio — essa serpente líquida — conserva em suas profundezas aquilo que engole, a Cobra-Grande, o “rio de escamas”, também corporifica essa força destrutiva. Ela figura como imagem simbólica de evidência das águas, representando um movimento contínuo e inesgotável de metamorfoses. Sob essa perspectiva, interessa-nos aqui o mito enquanto entidade que habita as encantarias fluviais e seu valor simbólico como embarcação

luminosa, cuja claridade emanada dos olhos exerce um poder de fascinação e encantamento. Segundo Moraes (1938), ela aparece como um barco iluminado, prende a atenção do caboclo na forma visual e provoca uma espécie de êxtase à sua contemplação: “Por madrugadas fechadas e tormentosas avistam-se duas tochas fosforescentes vagando ao largo. São os olhos da cobra” (p. 77).

Figura 1: Boiúna ou Cobra-Grande



Fonte: Design gráfico de Jasmina Costa⁸⁵

◇ Elementos simbólicos no encanto da Cobra-barco

A Cobra-barco é uma criatura mítica, com seus olhos hipnóticos e corpo serpenteante inspira tanto admiração quanto medo. Símbolo de mistério e magia no imaginário popular amazônico, é descrita como uma serpente gigante que habita os rios e mares e possui um olhar hipnótico capaz de cativar e até

⁸⁵ Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/104487693/Ilustracao-capa-single>

paralisar suas vítimas. A lenda narra que a Cobra-barco emerge das profundezas, com um corpo brilhante e escamas reluzentes, e seu olhos, como duas esferas de luz intensas, representam perigo e poder, encantam e atraem os viajantes incautos. Na sua forma e características, evoca uma dualidade intrigante: ela é ao mesmo tempo bela e perigosa, fascinante e assustadora. Seu olhos são um elemento essencial na lenda, brilham como estrelas no céu noturno, são considerados uma representação da beleza e mistério da natureza. É através desses olhos que a Cobra-barco exerce seu poder sobre os caboclos. Segundo a lenda todos aqueles que cruzam o olhar da Cobra-barco ficam presos em um estado de transe, incapazes de resistir ao seu fascínio. O simbolismo dos olhos da Cobra-barco remete à ideia do poder do olhar, à capacidade de influenciar e dominar através da visão. Isso nos remete à mitologia clássica, em que figuras como Medusa, uma górgona com olhos hipnóticos, representam o poder do olhar e o domínio sobre os humanos. A Cobra-barco é uma figura que transcende o mundo material e se torna um símbolo da magia e do sobrenatural.

Ao analisarmos a estrutura do mito sob a lógica triádica peirceana, verificou-se que o mito opera simultaneamente nos três níveis semióticos: (I) Ícone — a Cobra Grande é iconicamente associada ao rio pela semelhança formal — corpo alongado, movimento silencioso, escamas que evocam o brilho da água; (II) Índice — ela funciona como índice das forças naturais (enchentes, redemoinhos, destruição ribeirinha). Sua presença aponta para algo real e fictício: o poder imprevisível das águas; (III) Símbolo — no plano cultural, torna-se signo convencionalizado do sagrado fluvial da ancestralidade e da potência cosmogônica. A imagem do barco

luminoso é símbolo de travessia e iniciação, inscrito no imaginário coletivo. Buscou-se, pois, analisar cada um dos signos que há na lenda para compreender o que a lenda representa nesse imaginário amazônico. Assim, no objeto de nossa investigação as palavras iconizam-se e incorporam-se a imagem. Essas imagens despontam como senha para o desnudar de suas representações simbólicas. Adentraremos nesse tecido sógnico da narrativa mitológica da Boiúna em busca de deslindarmos a relação que o símbolo mantém, com o objeto. Essas imagens introduzem-nos no universo simbólico e ocupam a terceira posição na cadeia lógica peirceana, a da terceiridade. São formas de denotar seu objeto em virtude de uma convenção ou lei, a partir de regras sociais. Os resultados finais apontam que há ricas nuances simbólicas na lenda: no rio, na água, na luz, na noite, no barco, na serpente, na transfiguração da Boiúna em barco iluminado e no barco como imagem do destino.

◇ Representações simbólicas do rio e da água

Rio: Em todas as culturas o simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da possibilidade universal (Chevalier; Gheerbrant, 2023, verbete: *rio*, p. 858). O curso do rio pode se considerar, a descida da corrente em direção ao oceano, o remontar do curso das águas, ou a travessia de uma margem à outra. Em relação a outras culturas, como, por exemplo, a judaica (O rio do Alto é o rio do mundo de cima), o rio das graças e das influências celestes que desce na vertical conforme o eixo do mundo e depois expandem-se horizontalmente, a partir do centro, no sentido das quatro direções cardeais até as extremidades do mundo, são os rios

do Paraíso terrestre. Na Índia, Ganga ou Ganges, o rio purificador, que liberta e que flui da cabeleira de Xiva. Ele é símbolo das águas superiores. Poucas regiões do mundo guardam uma relação com seus rios e uma dependência tão grande deles como a Amazônia. É nas águas dos rios que o caboclo faz emergir, em meio a tantas lendas, a prodigiosa lenda da Cobra-Grande. A Boiúna ou Cobra-Grande habita as encantarias dos rios, onde o mundo visível se entrelaça ao mistério das águas. Nessa narrativa mítica, a água associada à morte surge como elemento temido e indesejado. O caboclo, em seu cotidiano ribeirinho, costuma avistar ao longe uma intensa luminosidade que lhe ofusca a visão; acredita tratar-se de um barco que se aproxima lentamente, mas, na verdade, é a própria Boiúna que emerge silenciosamente para devorá-lo. Na escuridão do rio noturno, a entidade assume uma nova configuração: transforma-se em presença encantatória, irradiando um brilho singular que, diante dos olhos fascinados do caboclo, toma a forma de um barco de luz. Consoante Chevalier e Gueerbrant (2023, verbete: *rio*, p. 858), o simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da possibilidade universal, o da fertilidade, da morte e da renovação. Para Loureiro (2015), os rios da Amazônia são relógios e calendários da vida cotidiana na região. “É no ritmo das vazantes e das enchentes, das marés diárias ou fenômenos semestrais – como no alto e médio Amazonas – que os rios se constituem no relógio e no calendário regional. A vida olha o rio” (p. 222).

Nesse horizonte mítico, os relatos a apresentam como senhora das encantarias fluviais, entidade liminar que habita a fronteira entre mundos. Seu simbolismo culmina na imagem do barco iluminado – epifania líquida que corta a noite dos rios.

A luz que irrompe de seus olhos não é simples claridade, mas fulgor iniciático: chama hipnótica que trai, consagra e submete, conduzindo aqueles que a contemplam ao território do mistério e do sagrado. Segundo Loureiro (2015), “Não há somente uma cobra grande habitando os quatro mil rios da amazônia. E nem são imortais, enquanto répteis. Mas todos se referem a Boiúna como coisa única” (p. 223). Para Silva e Martins (2021), no dicionário de palavras de origem indígena, os rios carregam formas como o Andirá (morcego); Araguaia (rio das araras ou papagaios); Caiari, Içana, Uaupés, Xié – Rios da região do alto rio negro (cabeça do cachorro), dentre outros (p. 132-134). Para Chevalier e Gueerbrant (2023, verbete: *rio*, p. 15), na concepção grega, os rios eram objetos de culto; eram quase divinizados, como filhos do Oceano e pais das Ninfas. Costumavam-se oferecer-lhes sacrifícios, afogando, em suas águas touros e cavalos vivos. Não se podia atravessá-los senão após ter cumprido os ritos da purificação e da prece. Como toda divindade fertilizante, tinham o poder de submergir, irrigar ou inundar, e de transportar os barcos em suas águas ou de afundá-los: suas decisões eram sempre misteriosas, inspiravam veneração e temor. Ainda, em Chevalier e Gueerbrant (2023, verbete: *água*):

Não deveis atravessar jamais, diz Hesíodo, as águas dos rios de eterno curso, antes de ter pronunciado uma prece, com os olhos fixos em suas correntes magníficas, e antes de ter mergulhado vossas mãos nas águas agradáveis e límpidas. Aquele que atravessar um rio sem purificar as mãos do mal que as macula, atrairá sobre si a cólera dos deuses, que lhe enviarão, depois, castigos terríveis (p. 59).

Os nomes dos rios dos Infernos indicam quais são os tormentos reservados aos condenados: Aqueronte (dores), Flegetonte (queimaduras), Cocito (lamentações), Estige (horrores), Lete (esquecimento).

Água: Tal como o rio, a serpente de água se impõe como figura da voragem e do assombro. Ela é a própria encarnação do ímpeto das águas, corpo mítico que pulsa no ritmo das cheias e das profundezas. Como chama líquida, enfeitiça, atrai e submete ao fascínio hipnótico das águas. A água simboliza a purificação física, psíquica e espiritual, mas também pode ter como poder destruidor um caráter simbólico negativo: por exemplo, um dilúvio (Lexikon, 1978, p. 13). Chevalier e Gueerbrant (2023, verbete: *água*, p. 59) explicam também que as significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. Esses três temas se encontram nas mais antigas tradições e formam as mais variadas combinações imaginárias – e as mais coerentes também. Todavia, a água como, aliás, todos os símbolos, pode ser encarada em dois planos rigorosamente opostos, embora de nenhum modo irredutíveis, e essa ambivalência se situa em todos os níveis. A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora. Na lenda, objeto de estudo, a água se apresenta como símbolo cosmogônico que simboliza ao mesmo tempo morte e vida: a água viva, a água da vida e da morte. Recobre dois complexos simbólicos antitéticos. Para Silva e Martins (2021), no dicionário palavras de origem indígena, a temática fenômenos naturais, a pororoca é definida como,

[...] uma grande onda de alguns metros de alturas que ocorre, em certas épocas, em águas muito volumosos”. Destroí tudo que encontra em sua passagem, causando grande estrondo, cita ainda nas referências das músicas do boi caprichoso (2010) o seguinte trecho “Vem nos sonhos das caboclas dos beirais/ em como pororoca/ vem como cobra grande (p. 140).

O elemento água se apresenta como cruzamento do visível e do invisível em suas formas e fenômenos aguça o imaginário do homem que contempla a paisagem, pois se vê nela inserido. O mundo das águas ganha sentido, se humaniza nessa relação entre homem e mundo. É nela que a Boiúna desliza numa epifania, iluminada na contemplação noturna. Na mitologia grega, Poseidon era o deus dos mares, dos rios, e das águas, tendo como símbolo um tridente (símbolo de seu domínio). Brandão (1991), no verbete Posídon, pontua:

Posídon, o deus-cavalo, reinou primeiro sobre as águas do mundo ctônio, mas após a vitória de Zeus sobre os Titãs e a divisão do governo do mundo ele passou a ser o senhor do mar, com seu tridente domina, encrespa as ondas, provoca borrascas, sacode os rochedos, mas também faz brotar nascentes, o que dá a impressão de que, exceto os rios, ele tem o governo das águas correntes, fontes, nascentes, ribeiros (p. 530-531).

Ainda, cita que Posídon casou com Anfitrite, que foi mãe do terrível Tritão. Estes habitavam nas profundezas dos mares em seu palácio de ouro: “Percorria as ondas sobre uma carruagem arrastada por seres monstruosos, meio cavalos, meio serpentes” (p. 530).

◇ Simbolismo do barco e da noite

Desde as epopeias dos tempos homéricos e míticos, as embarcações como ainda acontece na vida e na visualidade amazônica, têm um papel essencial na vida dos homens. O barco é um signo antiquíssimo e plurivalente. Há belas passagens da *Odisseia* – poema homérico da Grécia antiga narrando a viagem de retorno de Ulisses ao reino de Ítaca, após sua participação na Guerra de Troia – em que o barco é a dominante articuladora da ação, como em todo o itinerário do poema. Ao longo de toda a narrativa, as embarcações vão conduzindo o destino de Ulisses, com palavra significativa navegando no mar desse poema. Virgílio, também, na epopeia *Eneida*, na qual se narram as aventuras míticas que resultaram na fundação de Roma por parte de Eneias, confere às embarcações um papel fundamental. Nela, homens simples, heróis e deuses têm nos barcos seu ponto de referência. Dante também, na *Divina Comédia*, não ficou imune à sedução da imagem do barco. Podemos verificar no início do Canto I, do Purgatório. Camões, na sonora épica da expressão marítima *Os Lusíadas*, inicia a ação dentro de um barco. Por fim, foi num barco que navegaram para o reino da alegoria, o europeu e índia, no romance *Iracema*, de José de Alencar. Na Amazônia, os barcos constituem-se em elementos de grande força na visualidade, têm caráter de signo-objeto à flor das águas, admirados nos portos e ao longo dos navegáveis rios. São verdadeiros centros de convivência cultural flutuantes, servindo de espaço denso de trocas simbólicas durante as viagens diárias, instrumentos de ligação entre as cidades e as comunidades isoladas, elo com a capital do Estado. É um conectivo, entre o homem e a vida amazônica (Loureiro, 2015, p. 190) e, na lenda

em estudo, a embarcação tem rico significado. Pois, os barcos na Amazônia são como verdadeiras “telas”, suportes pictóricos moventes boiando ao longo dos rios, são verdadeiros centros de convivência cultural flutuantes.

Simbolismo do barco: Na cultura dos povos antigos era comum a imagem de travessia seja pelo mar, ou rios em barcos, ou barcas. Esses povos assimilavam que após a vida terrena era um barco que os conduzia ao mundo dos mortos (Lurker, 2003, p. 478). Para os egípcios, o deus sol atravessava o oceano celeste diariamente num barco; para os germanos, escravos, o funeral se dava em um barco; também o barco pode ser símbolo de uma comunidade política ou religiosa.

Na Amazônia, as embarcações constituem suportes móveis de expressão visual, transformando-se em espaços onde cores, imagens e símbolos se inscrevem e circulam pelos rios. Elas levam a marca da região mais do que do pintor, e reforçam a recepção do barco como objeto estético, signo-objeto à flor das águas, admirado nos portos e ao longo dos navegáveis rios. São verdadeiros centros de convivência cultural flutuantes, servindo de espaço denso de trocas simbólicas durante as viagens diárias, instrumentos de ligação entre as cidades e as comunidades isoladas, elo com a capital do Estado. É um conectivo entre o homem e a vida amazônica (Loureiro, 2015, p. 190) e nessa lenda a embarcação tem rico significado, pois possui o poder de transformar-se em cobra para levar sua vítima para o fundo do rio. “Mas todos se referem à Boiúna e suas transfigurações em barco iluminado [...]” (p. 223). A cobra grande transformada em barco iluminado é a transmissão visível do esplendor

invisível do rio. Um momento que se assemelha ao processo de ajuste do foco, como uma lente fotográfica de uma câmera, revelando, iluminando, captando o mistério contemplativo da paisagem. Loureiro ainda cita “O invisível apresenta a aderência real, configurada do mito [...] o barco iluminado e assustador, escondido sob a pele da cobra, adquire visualidade e se faz ação. O homem passa a ver o não visto” (2015, p. 224). Na mitologia temos a canoa, bote, barco; simboliza frequentemente a travessia do reino dos vivos para o reino dos mortos ou vice-versa; É encontrada nas concepções míticas de muitos povos. Na mitologia grega, por exemplo, o barqueiro Caronte coloca as almas em uma barca sobre o rio que forma a fronteira com o Reino dos mortos (Lexikon, 1978, p. 33). A viagem ao mundo dos mortos é inevitável para qualquer mortal, para uns possa ser uma “alegre e feliz viagem” para outros “tristeza e saudades” (Brandão, 1991, p. 118). O autor como o gênio do mundo infernal, cuja função é de transportar as almas para além do rio Hades, mediante o pagamento de um óbulo. Ninguém em vida entrava em sua barca, a não ser se fizesse como Eneias, um ramo de ouro, colhido na árvore sagrada de Perséfone. Caronte não rema apenas dirige. Iconograficamente, ele é representado como velho, feio, magro, mas extremamente vigoroso, outras vezes ele é representado como um demônio alado, a cabeleira eriçada de serpentes.

Simbolismo da noite: A noite, ao contrário do dia, simboliza a escuridão misteriosa, o irracional, o inconstante, a morte, mas também o seio materno, fecundo e acolhedor. Meio dia. (Lexikon, 1978, p. 145). É no rio noturno que a Boiúna liberta uma nova forma, que assume uma força de encantamento, um especial brilho

diante dos olhos admirados do caboclo, como um barco de luz. É um brilho que ofusca e atrai o olhar sobre a forma dessa claridade, levando sua vítima ao fundo do rio.

Segundo Loureiro (2015),

No rio noturno, diante da contemplação do caboclo, a Boiúna liberta uma nova forma, que assume a força de encantamento, que se dirige aos sentidos, que não tem outra finalidade a não ser de ser contemplada, que assume um especial brilho diante dos olhos admirados, que passa errante à superfície das encantarias do rio, como um barco de luz (p. 225).

Na mitologia grega a noite é uma deusa. Para Brandão (2014, verbete: *Nix*, p. 452), ela é a personificação da deusa da noite. Filha de Caos na Teogonia de Hesíodo, gerou sozinha Éter e Hêméra (Dia). *Nix* personifica as trevas superiores, de cima percorre o céu, coberta com um manto sombrio, sobre um carro veloz. É símbolo do inconsciente, é no sono da noite que aquele se libera. Assim como na lenda da Boiúna, à noite se apresenta: em noites calmas, quando a abóbada celeste apresenta soturna e côncava lousa preta, sem estrelas que pisquem para a terra, e a natureza parece dormir exausta, rompe a solidão o ruído de um vapor que vem. Percebe-se ao longe a mancha escura precedida pelo marulho cachoante no corta-mar (Loureiro, 2015, p. 225).

◇ **Simbolismo da serpente**

A serpente, frequentemente associada a uma condição rasteira ou inferior, adquire outra estatura quando se converte em cobra-barco: transfigura-se em claridade e fascínio, revelando uma beleza ambígua. Contudo, permanece igualmente signo de morte e perdição. É talvez o animal mítico que mais intensamente corporifica a ideia de polaridade, reunindo em si forças opostas: criação e destruição, sedução e ameaça, luz e trevas. Essa tensão imagética pode ser aproximada da oposição formulada por Friedrich Nietzsche (1992) entre o apolíneo e o dionisíaco, de um lado, a forma luminosa e sedutora (dimensão apolínea), de outro, o impulso obscuro, instintivo e dissolvente (dimensão dionisíaca). Na lenda em análise, a imagem final – o barco surge como destino que condensa essas forças em um símbolo de passagem para a morte, entendida não apenas como fim biológico, mas como rito de transição.

Sob a perspectiva da mitocrítica, tal ambiguidade inscreve-se no que Durand (2002) identifica como regimes de imaginário, a serpente oscila entre o regime noturno — ligado à dissolução, à queda e ao abismo — e o regime diurno- associado à elevação, à luz e a forma. A própria tradição mítica ocidental oferece paralelo significativo. Em uma das versões do nascimento de Dionísio, relata-se que Perséfone foi seduzida por Zeus, sob a forma de serpente, enquanto tecia numa gruta sob a proteção de Atena. A metamorfose serpentina, portanto, atravessa diferentes tradições como imagem de sedução, potência e ruptura, reafirmando seu caráter ambivalente e profundamente simbólico.

Na teogonia de Hesíodo de onde tudo provem e aonde tudo volta a regenerar-se, os infernos e os oceanos, a água primordial e a terra profunda formam apenas uma *prima matéria*, uma substância primordial- a da serpente. Enquanto espírito de águas, as que correm debaixo ou na superfície da terra, e as que vem de cima. Inúmeros rios na Grécia e da Ásia Menor, enfatiza Krappe trazem o nome de Ofis ou Draco (Chevalier; Gheerbrant, 2023, verbete: *serpente*, p. 893).

Da mesma forma, o Achelôo, o maior rio da Grécia antiga, toma alternadamente a forma da serpente e do touro para enfrentar Héracles. A serpente assume a divindade das nuvens e das chuvas fertilizadoras. Também pode ser verificado o papel inspirador da serpente nos mitos e ritos relativos à história e ao culto das duas grandes divindades da poesia, da música, da medicina e da adivinhação — Apolo e Dionísio. Apolo, o mais solar, o mais olímpiano inaugura sua carreira libertando o oráculo de Delfos que é a força da serpente Píton. Um poder que liberta a alma, e a inteligência profunda e inspiradora que devem fecundar o espírito e assim assegurar a ordem que ele se propõe a estabelecer.

A Cobra-barco é um ser que habita as águas, simbolizando a conexão com a natureza, a capacidade de transformação e renascimento, algo presente em muitas culturas e religiões. Representa a magia, o mistério e a força do desconhecido e a capacidade da mente humana de criar e perpetuar histórias e crenças. Seu simbolismo é essencial para a compreensão da cultura e do folclore brasileiro. Ela nos ajuda a entender as crenças e as tradições que moldaram a identidade nacional, notadamente a amazônica.

◇ O poder simbólico da luz

Em diferentes culturas, a luz estabelece uma relação constitutiva com a obscuridade, formando um par simbólico que expressa valores complementares e alternantes no processo de existência. Associada ao conhecimento, à revelação e à consciência, a luz se inscreve no que Durand (2002) denomina regime diurno do imaginário, vinculado às imagens de elevação, claridade e distinção (p. 58). Em contraste, a obscuridade remete ao regime noturno, relacionado à profundidade, à fusão e ao retorno ao indiferenciado (p. 60). A tensão entre luz e trevas, portanto, não é mera oposição, mas estrutura simbólica que organiza a experiência humana do mundo.

Além de signo de conhecimento, a luz é também imagem de potência fecundante. Em diversas cosmologias, ela assume um caráter uraniano, princípio celeste que desce e penetra, gerando vida, desempenhando função análoga da água como matriz originária. Segundo Eliade (1992), as manifestações luminosas frequentemente configuram hierofanias, isto é, irrompimento do sagrado que rompem a homogeneidade do espaço profano e instauram um centro de sentido (p. 25-29). A luz neste contexto, não apenas ilumina, mas funda ontologicamente uma nova realidade. Na tradição cristã, a Anunciação — quando o Espírito Santo, figurado sob a forma de pomba, visita Maria — pode ser compreendido como manifestação luminosa e epifania de uma potência masculina e criadora, cuja irradiação anuncia a concepção e a encarnação do Verbo.

A luz constitui elemento central na lenda da Boiúna — mãe primordial das águas. Sua manifestação assume múltiplas configurações: pode surgir como entidade maléfica, dotada do poder de imobilizar os animais; percorrer os rios devorando

tudo o que encontra; submergir embarcações que cruzam seu trajeto; ou ainda cegar, ensurdecer ou conduzir à loucura aqueles que ousam interceptar-lhe o caminho. Em outras versões, sua presença se revela sob a forma de um barco iluminado, imagem que condensa, em chave, simbólica, sua potência de fascínio e destruição (Loureiro, 2015, p. 236). A claridade ora cintila em seus olhos, como duas labaredas verdejantes que enfeitiçam a noite, ora se dilata sobre as águas e desenha, no escuro do rio, a forma espectral de um barco iluminado. A luz demarca com frequência os limites das trevas, que são por sua vez quase sempre um símbolo do não-conhecimento, do embotamento espiritual, das esferas e estados moralmente subdesenvolvidos ou inferiores, da morte, da desgraça ou então do “mistério” (Lexikon, 1978, p. 129). Ainda em Loureiro (2015):

A luz brilha sempre em todas as culturas com transcendência, reflexo da divindade, sinal de saber, manifestação da beleza. É com esta última acepção que ilumina os relatos sobre a Boiúna. A luz, no escuro dos rios e na escuridão da floresta, é uma hipnótica e brusca revelação do oculto velado nas coisas (p. 227).

Ela resplandece na sua forma organizada e ao mesmo tempo se torna um mito de fascínio e terror, capaz de atrair as pessoas para a morte, quando mergulham em seu breve clarão nas águas, e penetram no outro lado desse mistério envolto em trevas. O caboclo é atraído para sua contemplação fatal.

◇ Imagem dos olhos da cobra como luzes que encantam

A Boiúna pode metamorfosear-se em embarcação para atrair, confundir e desorientar as suas vítimas. Tem um corpo tão brilhante que é capaz de refletir o luar. Os olhos irradiam uma luz poderosa que atrai os pescadores que se aproximam pensando se tratar de um barco grande e viram alimento da Boiúna. A luz é um componente essencial da lenda da Boiúna — mãe de todas as águas. No conjunto de elementos que compõem seus relatos, há numerosas variantes narrativas desse mito que percorre os rios da Amazônia; seja como gênio do mal com poder de paralisar os outros animais; seja vagando e devorando o que encontra no caminho; seja alagando as embarcações que atravessam o seu itinerário; seja sorvendo a vida dos velhos; seja na forma fantasmagórica e fúnebre de uma galera encantada; seja cegando, ensurdecendo ou enlouquecendo as pessoas que interceptam seu caminho; seja na forma de um barco iluminado (Loureiro, 2015, p. 236). A luz, manifesta-se, em certos momentos, como duas tochas fosforescentes, emissão direta do olhar da entidade- foco hipnótico que concentra e dirige a atenção — em outros, projeta-se no espaço e assume a configuração simbólica de uma embarcação iluminada, convertendo-se em um signo visual de travessia e destino. Os olhos da Cobra-barco, que brilham como estrelas no céu noturno, são considerados um portal para o outro lado, um elo entre o mundo terreno e o mundo espiritual. Ou seja, representam a capacidade de enxergar além do mundo material, acessando o conhecimento interior.

◇ O barco como imagem do destino, “sono da morte; imagem de Caronte, o barqueiro da morte

A lenda da Boiúna ao representar sua metamorfose em barco iluminado, constitui uma elaboração simbólica da paisagem amazônica, na qual o homem se inscreve como parte do drama mítico. A embarcação luminosa, que emerge da própria corporalidade da Cobra-Grande, não é figura autônoma, mas atualização imagética de uma mesma potência ancestral. Trata-se de um processo de conversão semiótica em que o mito reorganiza seus signos sem romper com sua unidade estrutural. O barco iluminado e assustador, escondido sob a pele da cobra, adquire visualidade e se faz ação, imagem concreta da passagem entre mundos. A luz que brilha sobre as águas ultrapassa o fenômeno natural e torna-se signo do destino, evocando, em chave arquetípica, a figura de Caronte, o condutor das almas ao reino de Averno. Desse modo, a transfiguração da Boiúna reafirma o rio como espaço simbólico por excelência-fronteira entre a vida e a morte e eixo estruturante do imaginário amazônico.

Figura 2: Caronte carregando almas através do rio Estige



Fonte: Alexandre Litovchenko (1835-1890)⁸⁶

⁸⁶ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lytovchenko_Olexandr_Kharon.jpg

A Boiúna ou Cobra-Grande pode ser aproximada, em chave comparativa, às grandes figuras metamórficas do imaginário ocidental: entre os gregos, lembraria as transformações de Zeus; no universo cristão, evocaria a serpente associada a Satã e à queda primordial. Em ambos os casos, trata-se de uma entidade capaz de seduzir e conduzir à ruptura de ordem estabelecida. No contexto amazônico, a visão que o caboclo tem da Boiúna manifesta-se sob a forma de um barco iluminado, cuja luz intensa provoca êxtase e encantamento, ao mesmo tempo em que anuncia perigo. Se toda embarcação simboliza travessia rumo a um destino, na lenda da Boiúna - o barco assume um significado mais sombrio: torna-se a imagem da morte, metáfora da passagem para o “sono derradeiro” — estado que remete à digestão paralisadora das serpentes, intervalo silencioso entre uma presa e outra. A cobra-barco, dotada da capacidade de metamorfosear-se e mover-se com rapidez e astúcia, concentra o respeito e o temor que os povos indígenas nutrem pelos animais investidos de poder natural. Seu surgimento súbito, camuflada na aparência de embarcação luminosa, perturba o olhar do homem amazônico que, hipnotizado pelo fulgor de seus olhos, é tragado e conduzido à dimensão obscura de “sono da morte.”

◇ Considerações finais

A Cobra-Grande na lenda amazônica da Boiúna constitui um signo complexo que carrega múltiplos significados, símbolo do mistério, da magia e do poder da natureza. Sua representação simbólica ultrapassa seus sentidos referenciais, não se mostrando de forma direta em suas significações em um primeiro contato.

O desvelamento de sentidos se faz à medida que se analisam e interpretam seus elementos visuais. Quando assume a forma de barco iluminado, produz-se uma operação semiótica de alta densidade: o objeto empírico “barco” é resignificado e levado à condição de símbolo de travessia e liminaridade. No rio noturno, a Boiúna liberta uma nova forma, que assume uma força de encantamento, um especial brilho diante dos olhos admirados do caboclo, como um barco de luz. É um brilho que ofusca e atrai o olhar sobre a forma dessa claridade. Desse modo, a “lente” da semiótica permitiu a descoberta de indícios, detalhes e nuances para a legibilidade das imagens através de relações entre os signos verbais e os signos extraverbais ou culturais que há na Lenda da Boiúna, revelando uma complexa cosmovisão indígena. A narrativa dessa figura mitológica atravessa os tempos e continua a fascinar e amedrontar os caboclos. Ela representa a força da tradição oral, sendo uma prova da riqueza e da diversidade do imaginário popular amazônico e, de sua conexão com a tradição clássica.

Referências

- ALVES, M. J. *Lendas e mitos do Brasil*: FTD, 1999.
- BRANDÃO, J. S. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991. v. 2.
- CASCUDO, L. C. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Melhoramentos, 1983.
- CASCUDO, L. C. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo; Editora da Universidade de São Paulo, 1984.
- CASCUDO, L. C. *Dicionário do folclore brasileiro*. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CILOT, J-E. *Dicionário de símbolos*. Tradução: Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins fontes, 1992.
- FERREIRA, A. R. *Viagem filosófica*. Estudo histórico: Adelino Brandão; Tenório Telles. Manaus: Editora Valer, 2008.
- FONTES, J. B. *Eros - Tecelão de Mitos*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.
- JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- LEXIKON. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Erlon José Paschoal: Cultrix, 1978.
- LOUREIRO, J. J. P. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. Manaus: Editora Valer, 2015.
- LURKER, M. *Dicionário de simbologia*. Tradução de Mário Krausz. São Paulo: Martins Fonte, 2003.
- MORAES, P. *Os intérpretes da Amazônia*. Manaus: Editora Valer; Governo do Estado do Amazonas, 2001.

- MUKAROWOSKY, J. *Estudos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1981. p. 89.
- NARBY, J. *A serpente cósmica, o DNA e a origem do Saber*. Rio de Janeiro: Dantes, 2018.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NÖTH, W. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2003.
- PEIRCE, C. S. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, Estudos 46, 2010.
- PEIRCE, C. S. The Seven Systems, of Metaphysics. In: PEIRCE, C. S. *Essential Peirce: Selected Philosophical Writings (1893-1913)*. Edição: Peirce Edition Project. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press, 1998. v. 2.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica e Filosofia*. Introdução, seleção e tradução: Octanny Silveira da Mota; Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1972.
- SANTAELLA, L. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Cengage Learning, 2008.
- SILVA, F. C.; MARTINS, M. H. *Dicionário de palavras brasileiras de origem indígena*. São Paulo: Contexto, 2021.
- VERNANT, J. P.; NAQUET, P. V. *Mito e tragédia na Grécia*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- VIDAL, L. *A Cobra Grande: uma introdução à cosmologia dos povos indígenas do Uaçá e Baixo Oiapoque - Amapá*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2007.

DO HIPÓLITO GREGO À MARÍLIA DE DIRCEU: O AMOR EM CENA ENTRE MITO E LITERATURA



◇ Considerações iniciais

A poesia e a tradição da Antiguidade abundam em relatos de paixões arrebatadoras; contudo, é em *Hipólito* de Eurípides (480 a 406 a.C.), que o amor, pela primeira vez, assume centralidade dramática no palco. A paixão que se inflama no coração de Fedra transforma-se em chama trágica que, atravessando os séculos, continua a arder nos teatros do mundo. Os padecimentos amorosos de Dirceu e Marília, evocam, em certa medida, as figuras trágicas de Hipólito e Fedra. Em *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, publicado em *A poesia dos incondentes* (1996), o poeta percorre referências da mitologia grega, cuja presença decisiva para a interpretação da obra. A beleza de Marília é exaltada em termos quase divinos, sendo comparada e até superior às três deusas olímpicas — Hera, Afrodite e Palas Atena. Ao traçar múltiplos retratos da amada, Dirceu também constrói a própria imagem, em gesto que remete ao mito de Narciso, enaltecendo sua juventude, autoridade, posses e talentos públicos. Este estudo fundamenta-se nas contribuições de Brandão (2007), Lesky (1996), Romilly (1997), Saint-Victor (2003), Aristóteles (2001, 2011) e Calvino (1993).

Sendo assim, este trabalho se propõe a analisar sob quais perspectivas a paixão se reflete em *Hipólito* de Eurípides (2005) e no poema lírico *Marília de Dirceu* (2008), bem como trazer à tona a forte presença mitológica no poema. Intensamente estudada pela crítica, devido ao valor de suas peças e como registros históricos sobre o momento nas quais foram escritas, as obras do grande

dramaturgo Eurípides (480 a 406 a.C.), fornece-nos caminhos do pensamento humano ao abordar em suas obras temas como os fatores individuais dos seres humanos, até assuntos de cunho social e coletivo. Entretanto, no mundo contemporâneo, imediato e conectado que vivemos, desenvolver atividades voltadas aos estudos clássicos é dito por muitos hoje em dia, como tarefa impossível de cumpri-la. Isso talvez ocorra devido à ausência de mudanças das aulas ministradas em classe, se tornando cada vez mais algo monótono, sem perspectivas de algo novo, capaz de levar os discentes à reflexão e interesse. Como observa Calvino em *Por que ler os clássicos* (1993), “os clássicos não são lidos por dever ou por respeito, mas só por amor” (p. 14). Os clássicos não se leem por obrigação ou reverência, mas por amor – ainda que a escola tenha o papel de apresentar aos alunos um repertório fundamental de obras, a partir do qual o leitor poderá, mais tarde, reconhecer os seus próprios clássicos.

Nesse sentido, os estudos clássicos revelam-se essenciais para a formação educacional, pois permitem compreender as bases de nossa tradição cultural e as formas como elas se atualizam no presente. Além disso, constituem instrumento valioso para o despertar do interesse da leitura- prática que, em muitas escolas brasileiras, encontra-se fragilizada. Reintegrados de maneira crítica e criativa ao currículo, os clássicos podem contribuir significativamente para transformar esse cenário.

◇ Contextualizando as origens do teatro grego

A tragédia grega originou-se na Grécia Antiga, em tradições poética e religiosa atuantes nessa cultura. Essas tragédias eram inventadas para as celebrações em honra a Dionísio, o Baco grego. O filósofo *Aristóteles* (2001, p. 36) esclarece que “a tragédia teve sua origem nos cantores de ditirambo, e após isso surgiu mediante processos de transformação de peças satíricas começando por assuntos menores e depois se expandindo e deixando de lado o cômico na questão da linguagem”. Tais comédias tratavam de assuntos do cotidiano. A sátira era uma linha também da tragédia que utilizava a ironia e o cômico. A tragédia foi importante e fundamental ferramenta para surgirem outras classificações desse gênero, que sempre buscaram referências e influências na tragédia para se desenvolverem. Conforme Romilly (1997), muitos são os nomes que se destacaram após o surgimento da *tragédia*, dentre eles podemos dispor merecida atenção a Ésquilo, Sófocles e Eurípides, grandes precursores do gênero trágico. A começar por Ésquilo, que foi poeta e dramaturgo da Grécia Antiga. Teve merecido destaque devido suas produções trágicas e considerado o criador desse estilo poético. Segundo Lesky (1996, p. 16), a tragédia esquiliana pressupõe a fé numa ordem justa e grandiosa do mundo e sem esta ordem resulta inconcebível. Pode-se notar então que suas obras são de caráter religioso e o trágico de suas peças está intercalado com essa extrema fé a qual Ésquilo professa. Contribuiu ricamente para entendermos na atualidade o gênero tragédia a partir de suas obras, dentre elas tem-se *Os persas* (472 a.C.); *Sete contra Tebas* (467 a.C.); *As suplicantes* (463 a.C.); *Prometeu acorrentado* (462-459 a.C.), entre outras, foram capazes de suscitar muitas pessoas através do amor pela arte.

Outro grande dramaturgo que compõe a tríade trágica foi Sófocles. O mais afamado dos dramaturgos nos concursos dramáticos de Atenas, que aconteciam durante as festas religiosas dionisiacas. De acordo com historiadores, em torno de 123 peças foram escritas por ele, no entanto, somente sete peças resistiram ao tempo e chegaram aos dias atuais, nos permitindo conhecê-las. São elas: Ajax (450 a.C.); Antígona (442 a.C.); As Traquíneas (entre 420 a.C. e 410 a.C.); Édipo Rei (430 a.C.); Electra (425 a.C.); Filoctetese (409 a.C.) e Édipo em Colono (401 a.C.). Lesky (1996, p. 78) observa que Sófocles têm suas raízes na tradição. Todavia, é indicação do espírito de uma nova época vê-lo preocupado com questões teóricas, relativas à sua criação literária. A partir dele a alma concorrente da poesia cresceu significativamente, e neste momento a busca pelo reconhecimento de muitos poetas nas celebrações dionisiacas eram constantes, pois a arte estava presente no cotidiano dos gregos. Foi um valoroso dramaturgo da Grécia Antiga, que viu o grande interesse das pessoas da época pelas peças trágicas, e com isso presenciou o mais significativo desenvolvimento cultural da época. Temos também outro poeta que completa este ciclo, Eurípides. Ainda, Lesky (1996, p. 163) afirma que a autonomia do pensar e sentir humanos leva à moldação de personagens para as quais uma nova concepção do homem é mais decisiva que sua pré-formação pelo mito. Ou seja, as obras de Eurípides são as que mais se aproximam da realidade, tratando de assuntos como a paixão exacerbada e como consequência disso leva as personagens a cometerem loucuras pela pessoa amada. Em meio às peças que resistiram ao tempo, estão *Medéia* (431 a.C.); *As Troianas* (415 a.C.); *Electra* (418 a.C.) e *As Bacantes* (406 a.C.).

O teatro de Eurípides levou muitas pessoas à plateia para prestigiarem suas excelentes peças. Em seus trabalhos abordava os conflitos internos do ser humano, característica bem presente em muitos personagens de suas muitas peças trágicas. Muitas pessoas gostavam, pois mostrava explicitamente o grito de socorro de uma sociedade deprimida. Os acontecimentos políticos de sua época, como a luta de Esparta não eram de grande significação para Eurípides como eram para os seus dois antecessores Ésquilo e Sófocles, mesmo algumas de suas peças se tratando de aspectos sociais como a guerra do Peloponeso, Eurípides se dedicava aos fatores individuais do ser humano, assuntos relacionados ao íntimo, as inquietações. E ele desenvolvia-os muito bem, sendo eles capazes de serem sentidos profundamente pelos leitores de suas obras. Suas peças, *Medeia* (431, a.C), *As Bacantes*, *Hipólito* (428 a.C), *As Troianas*, *Hécuba* (424 A.C), *As Fenícias*, *Electra*, *O Ciclope*, *Andrômaca* (425 a.C), *Héracles* (416 a.C.) e *Os Heráclidas* (430 a.C), são caracterizadas por questionamentos que confrontam a religião e a moral do ser humano, evidenciando uma potente independência mental e escandalizando seus contemporâneos. Não se tratava apenas de problemas internos, mas também alguns de seus trabalhos tratavam de amor, com personagens abdicados desse sentimento e capazes de cometer loucuras por esse sentimento.

◇ Conceitos de tragédia e trágico

Muito já se escreveu sobre os conceitos de tragédia e trágico, mas o grande filósofo Aristóteles foi o primeiro a defini-la. Para o estagirista, tragédia é “A representação de uma ação nobre e

completa, com uma certa extensão, em linguagem poetizada, cujos componentes poéticos se alternam nas partes da peça, com o concurso de atores e não por narrativa, que pela piedade e pelo terror opera a catarse desse gênero de emoções (Aristóteles, 2011, p. 24). Em sua concepção a tragédia precisa ser uma contemplação bela e grandiosa que esteja em conjunto o canto, a harmonia e o ritmo. Trata-se do tipo de obra dramática com atuações fatais que acarretam assombro e compaixão. Essas tragédias são compostas por personagens que se tocam com deuses ou com situações da vida que os leva à fatalidade. É interessante refletir que a tragédia, como gênero, não foi idealizada e estruturada involuntariamente de todas as suas instâncias privadas. O gênero deu brado a uma astúcia trágica ou ciência do ambiente do homem no mundo. O trágico é, segundo Aristóteles,

[...] expressão mais comum no nosso tempo, alude ao que causa a morte, a desgraça, o nefasto ou espantoso. No sentido literário significa admirável, grandioso e é geralmente negativo. O seu modo coloquial moderno e corriqueiro, está em contraste ao conceito desenvolvido entre filósofos e intelectuais dos dois últimos tempos, que o atrelam à tragédia, um gênero que abrange um conjunto de textos particulares, um entrosamento cotidiano e outro filosófico. Pode-se dizer que o trágico apresenta certos tipos de conhecimentos ou de descrições que servem de bases para a existência humana. O trágico almeja definir a condição do homem no seu modo constante e inalterável (2011, p. 42).

Há uma relação irrefletida do homem com o trágico e a tragédia. Parece-nos que o evento da tragédia provém da possibilidade de ser um caminho que transporta este homem ao trágico íntimo e individual, embora dividido com o outro ou até com toda a humanidade. O filósofo Aristóteles (2011, p. 24) institui a tragédia em diversos elementos com o intuito à purgação de anseios como a piedade e o terror.

Primeiramente expõe a personagem (ethos) com noções esdrúxulas e indesejáveis, para que no transcorrer da exposição ele venha gradativamente passando por condições desastrosas, não alcançando seus objetivos, causando no público uma identificação e por fim o efeito de catarse, a situação de libertação que o ser humano vivencia quando consegue superar algum trauma como medo, opressão ou outra perturbação, ou seja, uma purificação pessoal. Muitos são os elementos que compõem o gênero tragédia, que obedecem a uma sequência para que se realizem, fazem com que as peças se desenvolvam com sentido e ordem.

A *hýbris* é um sentimento que leva os heróis da tragédia a descumprirem a ordem estabelecida por meio de uma ação ou comportamento que se estabelece como um desafio aos poderes instituídos (leis dos deuses, leis da cidade, leis da família, leis da natureza). *Pathos*, sofrimento constante do protagonista da tragédia, estabelecido pelo destino. *Ágon* vem ser um conflito (a alma da tragédia) que advém da *hýbris* desencadeada pelo(s) protagonista(s) e que se apresenta na luta contra os que zelam pela ordem estabelecida. *Anankê* é o destino. Preside às Parcas e encontra-se acima dos

próprios deuses, aos quais não é permitido violar suas regras. *Peripécia* é um acontecimento imprevisível que modifica o rumo dos acontecimentos da ação dramática, ao contrário do que se poderia esperar do desenrolar da história. *Anagnórise*, reconhecimento é a comprovação de acontecimentos acidentais, trágicos, mas, quase sempre, se é a identificação de uma nova personagem. A *catástrofe* é o desfecho trágico, que deve ser implicado desde o início, uma vez que resulta do conflito entre a *hybris* (desafio da personagem) e a *anankê* (destino), conflito que se desenvolve num crescendo de sofrimento (*pathos*) até ao *clímax* (ponto culminante). A *Katharsis* (*Catarse*) é a purificação das emoções e paixões. Aristóteles acreditava que a tragédia precisava ser um espetáculo nobre, digno e belo em que se encontre o canto, a harmonia e o ritmo. Junto com a tragédia surge também a comédia, no teatro grego, que buscava a essência humana e a sua relação com os sentimentos.

◇ Tomás Antônio Gonzaga e o poema lírico *Marília de Dirceu*

O mais popular dentre os poetas do Arcadismo, Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810) nasceu no Porto, em Portugal. Ainda menino veio para o Brasil com a família, estabelecendo-se na Bahia, onde passou a juventude. Cursou Direito em Coimbra e, ao, retornar ao país, passou a residir em Vila Rica, ocupando a função de ouvidor da cidade, então um dos principais centros de exploração de ouro no Brasil. Por ter tomado parte na Inconfidência Mineira, foi preso e degredado para Moçambique. É autor da obra mais representativa do Arcadismo brasileiro – *Marília de Dirceu* –, inspirada no seu

relacionamento amoroso com Maria Joaquina de Seixas, retratada, como era comum na época, com um pseudônimo; no caso, Marília.

Considerada uma das mais importantes obras da literatura brasileira, por sua beleza poética e pela riqueza de temas que aborda, como a natureza, o amor, a saudade e a crítica social, *Marília de Dirceu* (2008) é um conjunto de liras e sonetos escritos em forma de cartas, com quase 5000 versos, dividido e publicado em três partes, nos anos 1792, 1799 e 1812, retrata o intenso amor e sentimentos que Dirceu dedica à jovem amada pastora Marília, cuja beleza é ressaltada e enaltecida. Uma mulher idealizada que representa o amor puro e ideal. De beleza divinizada, ela chega a ser louvada como a mais bela do que as três deusas olímpicas, padrões de beleza clássica: Hera (Juno), Afrodite (Vênus) e Palas Atenas (Minerva). Dirceu faz vários retratos de sua amada, mas não deixa de fazer um retrato de si próprio, podendo ser possível uma breve comparação com um mito que já conhecemos, o de Narciso.

O livro está estruturado em dois momentos ou partes: a primeira gira em torno da iniciação amorosa, o enleio e a paixão, a felicidade e o sonho familiar, retratados de forma patriarcal. A segunda retrata os infortúnios decorrentes da prisão, marcada por profunda reflexão sobre a justiça, o destino e o consolo no amor que sente por Marília. A obra é tida como *árcade*, pois o eu-lírico é profundamente aproximado com o autor e toma para si um papel de pastor de ovelhas, assim como Marília. O texto aparenta ter uma preocupação formal e que venham ser citados elementos da cultura clássica. No entanto, possui uma linguagem simples, que por vezes se aproxima do tom coloquial. Em *Marília de Dirceu*, Tomás Antônio Gonzaga passeia pela antiguidade Greco-romana

de Homero a Horácio, passando por Virgílio e pelos ciclos da mitologia grega (mito de Narciso – o narcisismo de Dirceu).

Os mitos possuem um importante lugar devido à abrangência com que trabalham no grande e difícil processo de formação da consciência. Para Brandão (2007):

Os pais ensinam aos filhos como é a vida, relatando-lhes as experiências pelas quais passaram. Os mitos fazem a mesma coisa num sentido muito mais amplo, pois delineiam padrões para a caminhada existencial através da dimensão imaginária. Com o recurso da imagem e da fantasia, os mitos abrem para a Consciência o acesso direto ao Inconsciente Coletivo. Até mesmo os mitos hediondos e cruéis são da maior utilidade, pois nos ensinam através da tragédia os grandes perigos do processo existencial (p. 09).

Ademais, os mitos, além de suscitarem padrões de comportamento humano, para vivermos, duram através da história como modelos através dos quais a consciência pode voltar às suas raízes para se restaurar. Exemplarmente, temos o mito de Narciso que conta a história de um moço de total formosura, mas que apresentava indiferença diante do amor. Com o seu nascimento, seus pais consultaram o adivinho Tirésias para saberem sobre o futuro do rapaz, já que ele apresentava uma beleza rara, que os assustava. Ele disse que Narciso teria vida longa somente se ele não visse a sua própria face, e assim se sucedera durante algum tempo. Muitas moças ninfas se apaixonaram pelo rapaz belo, que desprezava todas, e elas pediam vingança por serem desprezadas por Narciso. O jovem, após uma caçada num dia muito quente

se debruçou numa fonte para beber água, e pelo reflexo viu sua imagem e se apaixonou por ela. O rapaz permaneceu imóvel na contemplação de sua imagem e dessa forma ele morreu.

Esse mito retrata singularmente a solidão e o aprisionamento em seu mundo, sem poder conhecer-se, sem nenhuma interação social. Podendo levar o ser humano a refletir sobre o quão importante é compreender a si mesmo, seus desejos, instintos, medos, levar a dedicar-se ao outro e não somente a si. O mito de Narciso pode apresentar várias interpretações cabendo ao leitor tal tarefa, porém a principal delas é reconhecer que cada um de nós carregamos um Narciso dentro de si, em busca do seu caminho e da sua autorrealização. Afrodite era a deusa do amor e da beleza. Ela possuía um cinturão de grande poder que seduzia a quem se aproximava trazendo efeitos irresistíveis. Ela sempre viveu intensamente, correndo riscos, infringindo as leis, não deixando ninguém tomar o seu trono de glória infinita.

◇ **Chegada do amor ao teatro com *Hipólito*, de Eurípides**

A tragédia grega *Hipólito* (428 a.C.), escrita por Eurípides (480 a 406 a.C.), narra a história do jovem Hipólito, filho do rei Teseu, e sua trágica paixão por Ártemis, a deusa da caça. A peça explora temas como amor, desejo, vingança, e a fúria dos deuses. Hipólito, um homem devoto à deusa Ártemis e que rejeita o amor feminino, é vítima de vingança de Afrodite, que o condena à morte após a intriga de sua madrasta, Fedra, que o ama apaixonadamente e é rejeitada por ele. Hipólito se depara com a

necessidade de defender sua honra e a virtude em face da paixão obsessiva de Fedra. Ele se recusa a ceder aos avanços dela, ciente das consequências que sua recusa pode trazer, e se mantém firme em seus princípios. O conflito entre paixão e dever é intensificado pela interferência divina de Afrodite, que manipula Fedra para que ela se apaixone por Hipólito. A deusa vingativa e manipuladora, alimenta o conflito, exacerbando a paixão de Fedra e cegando-a para a realidade. As consequências desse conflito são devastadoras levando a morte de Fedra e à ruína de Hipólito. A peça termina com a morte de Hipólito, uma vítima do amor não correspondido e da fúria dos deuses. A estrutura da peça, como é comum nas tragédias gregas, é dividida em três partes: prólogo, episódio e êxodo. O prólogo, em que Afrodite narra sua vingança contra Hipólito, estabelece o conflito central da peça. O episódio, dividido em cenas, apresenta o desenvolvimento da trama e as interações entre as personagens. O êxodo, o desfecho da peça, mostra a resolução do conflito e as consequências trágicas. A estrutura da peça também destaca a importância do coro, formado por um grupo de anciãos que comentam a ação e expressam a moral da história. As falas do coro servem para enfatizar os temas principais da peça, como a força do destino e a fragilidade humana.

É com *Hipólito* (428 a.C), de Eurípides, que pela primeira vez o amor sobe ao palco antigo. Pelo que se sabe, Ésquilo e Sófocles haviam-no proscrito de seus dramas, temendo a poderosa influência sobre a virtude dos heróis. Eurípides, porém, ousa mostrá-lo em todo o seu ardor. Do amor ardente que ele suscitou em *Fedra* ergueu-se a chama que, ao longo dos séculos, segue consumindo e iluminando os teatros do mundo. As palavras ardentes de Fedra,

fatalmente apaixonada pelo filho de Teseu, revelam uma mulher enfeitiçada. Afrodite a domina, possuindo-a num sentido sombrio e avassalador — significado que, mais tarde, a tradição cristã atribuiria ao próprio termo “possessão”.

À semelhança de um espírito que se apodera dos possessos, as deusas, ofendidas pelo casto desdém de Hipólito, instalaram -se com o propósito de punir aquele que rejeitava o seu culto. O amor em que estava envolvida Fedra faz com que a personagem pareça enferma de amor pelo seu enteado, e faz com que esse sentimento arrebatador seja um espetáculo nobre, mas nem sempre bem-sucedido quando não pode mais ser controlado ou até mesmo dissipado devido a intensidade em que se encontra. É, sob a forma de um mal supremo, de um flagelo divino que o amor muitas vezes se manifesta no mundo antigo. Segundo Saint-Victor (2003), os modernos combinam o amor de decência e reticência, disfarçaram seus traços físicos com matizes ideais, no entanto, ao vermos em sua nudez primitiva, tal qual os antigos o imaginavam, temos:

[...] um jovem deus violento e perverso, cego, da cor de fogo, munido de asas de ave de rapina, saído de um ovo chocado pela noite, aleitado por uma pantera, déspota terminável dos deuses e dos homens. Suas flechas eram de madeira de cipreste, a árvore dos funerais; ele as temperava em chumbo fundido e arremessava-as ao acaso, quer na terra, quer no céu. Os que eram alcançados pelos danos incandescentes tombaram feridos de morte: sua vida era cortada pela raiz e consumida na fonte (p. 550).

As tradições poéticas e históricas da Antiguidade estão marcadas por narrativas em que o amor surge como força arrebatadora e, muitas vezes, devastadora. É sob esse influxo quase fatal que Fedra, na tragédia *Hipólito*, de Eurípides, é tomada por uma paixão que, segundo sua ama, a consome “até as entranhas da alma”. Alvo do poder de Afrodite, ela se torna instrumento involuntário da vingança da deusa contra o filho de Teseu, enredando-se em um destino trágico que ultrapassa sua própria vontade. Ao explorar o amor em sua dimensão trágica e ambivalente, Eurípides aprofunda a representação dos conflitos interiores e contribui para conferir mais densidade psicológica ao teatro grego. Por isso, *Hipólito* permanece atual, ao encenar tensões universais entre desejo, culpa e destino.

◇ O mal de amor em *Hipólito* de Eurípides e em *Marília de Dirceu*

O Amor inspirava à tragédia grega um terror religioso. Na obra de Ésquilo, o amor é praticamente nenhum. Em Sófocles, ele geralmente fica em segundo plano. É com Hémão, filho mais jovem de Creonte e noivo de *Antígona*, que o Amor se insinua pela primeira vez, no palco antigo. Mas Sófocles selou-lhe o coração. Os dois amantes não chegam mesmo a se encontrarem em cena. Cumpre, sem dúvida, atribuir esse morno pudor, em parte, à lei de separação vigente em Atenas entre os dois sexos e, em parte à exclusão do amor das festas religiosas do teatro grego. É um deus celeste ao mesmo tempo que funesto, é visto como um flagelo sagrado, um agitador infrene de criaturas. Esse medo do amor

que o fez banir por tanto tempo do teatro grego, Sófocles parece tê-lo experimentado ele próprio. Segundo Saint-Victor (2003, p. 486), conta Cícero que Sócrates perguntou ao poeta, já em idade avançada, se ainda amava; “Os deuses me livrem!”, respondeu o ancião. “Felizmente escapei a um senhor furioso e selvagem”: *A Domino agresti ac furioso profugi*.

Em Eurípides, o amor é essencial e chega às últimas consequências, ou seja, a vingança e a morte. Fedra, a nobre esposa de seu pai Teseu, viu-o e apaixonou-se violentamente por ele com um amor que Afrodite lhe acendeu no peito. Fedra geme, picada pelas setas de Eros, consome-se em silêncio. Ultrajada pela recusa virtuosa de Hipólito, Afrodite, deusa dos deleitos amorosos, fez de Fedra o meio para executar sua vingança contra aquele que rejeitou sua adoração. É Ártemis, irmã de Apolo, que o jovem adora como a maior das divindades. Quando Fedra entra em cena no primeiro episódio, já está há três dias sem comer, dessa maneira, a abstinência da rainha resulta em sintoma de doença devido à sua decisão de se deixar morrer, como único remédio para a paixão avassaladora que não consegue deixar de sentir por Hipólito. Nos versos 198-202, Fedra se expressa verbalmente, e é neste momento que os delírios tomam conta do seu estado emocional e físico.

*Levantai o meu corpo, endireitai a minha cabeça
Está desfeita a união dos meus amados membros.*

*Pegai as minhas belas mãos, servas.
O adorno está pesado sobre a minha cabeça,
Tirai-o espalha o cabelo pelos ombros.*
(Hipólito, 2005).

Esses desvios de pensamentos revelam a personagem se deslocando para fora da realidade, espaço em que sua paixão é frustrada, caminhando para o universo da fantasia onde o desejo pode ser garantido. Segundo Silva (2007), todos os delírios da personagem compreendem um grande estrato de objetos com conotações sexuais, sendo esses uma expressão simbólica do desejo de ter o homem para a realização do sexo. Sob o domínio de Afrodite, Fedra é arrastada para um jogo maior que ela, tornando-se cúmplice involuntária do ressentimento da deusa contra Hipólito. Nada ambiciosa, nada espera; ao contrário, repele a paixão que a devora e reconhece na morte a única possibilidade de libertar-se do mal que a consome. É contra a sua vontade e ludibriando-a que a ama revela a *Hipólito* o amor funesto de Fedra. Dissera a Fedra que sairia em busca de um filtro capaz de aquietar seus sentidos inflamados e a infeliz acreditara nela. A ama traiu, pois, o segredo de Fedra. Hipólito repudia a alcoviteira com arroubos de cólera. Fedra percebe-se perdida. Contudo, é inocente: foi vítima desse amor nefasto, que procurou sufocar a todo custo. Diante da revelação, Fedra se sente ameaçada pelo filho de Teseu, pois se propõe a divulgar a todos o que sabe a seu respeito, conforme os versos 689-692,

*Ele, pois, com a mente excitada pela cólera.
dirá o teu erro contra mim ao seu pai,
[dirá ao velho Piteu as minhas desgraças,]
Encherá toda a terra com as palavras mais vergonhosas.*
(Hipólito, 2005).

A violência do personagem vai além das palavras que impedem o relacionamento humano entre homem e mulher. Para Fedra, agir é a melhor solução. Hipólito prefere agir no silêncio, não denuncia Fedra, porém, ele é uma constante ameaça a ela e a todas as outras mulheres devido às palavras proferidas diante da nutriz, o desejo de que não existissem mulheres, notados nos versos 616-619:

*Ó Zeus, por que estabeleceste um flagelo terrível
Aos homens como as mulheres à luz do sol?
Se desejavas propagar a raça humana,
Não devias procurar isso nas mulheres.*
(Hipólito, 2005).

Segundo Silva (2007), o fato de o jovem ter o desejo de morte em relação às mulheres deve ter contribuído com a decisão final de Fedra (o suicídio). Isso pode ter feito ela acreditar que era um ser monstruoso. Acredita que Hipólito vai acusá-la, que ela será desonrada perante o esposo e que sua vergonha recairá sobre seus dois filhos. Inspirada pelo desespero e a fim de salvar a reputação, mata-se caluniando Hipólito: tabuinha presas às suas mãos darão tento a Teseu de que o rapaz violou o leito do casal. O erro trágico de Hipólito está em sua postura, na ausência de sensibilidade e de compreensão do jovem em relação à paixão da rainha por ele. Antes ele desprezou Afrodite, e fez o mesmo com Fedra se mantendo desinteressado daquilo que para ele era impuro, o que se pode constatar no v. 102 “*de longe a saúdo, porque sou puro*”. Fedra, ao ser desprezada pelo ser que ela ama ou ao perder o controle da situação amorosa, busca a morte ou procura trazer dor ao pretendido parceiro. Nesse sentido, a rainha é uma mulher desamparada que buscará exílio na violência do seu

discurso (a carta) para suportar a paixão. O crime de Fedra é sem dúvida terrível, porém, no momento em que o comete, expia-o votando-se à morte. Ele se explica assim pela cólera engendrada por essas paixões funestas. Quer o homem amado resista ou se sacie, à amante destemperada transforma-se em fúria. *Medeia*, traída por Jasão, degolará os próprios filhos e queimará viva sua rival (Sant-Victor, 2003). Hipólito padecerá cruéis sofrimentos e vai morrer; mas, antes de expirar, terá tempo de absolver o pai e justificar-se. Ártemis vem consolar a agonia de seu casto amante. Promete-lhe honras sagradas e glória imperecível.

Embora não faça referência direta à tragédia de *Hipólito*, a obra de Gonzaga, objeto também de estudo neste trabalho, apresenta elementos intertextuais que ecoam a história do jovem príncipe. A paixão do poeta por Marília, o sentimento de abandono, o medo da morte e a temática da vingança, presentes nas cartas do poeta, refletem a temática central da tragédia grega, a paixão e seus desdobramentos.

Marília de Dirceu, depois de *Os Lusíadas*, é uma das obras poéticas mais lidas em língua portuguesa. O lirismo está patente em todos os versos. São cartas-lira surgidas de um amor maduro para uma jovem. São poéticas, cheias de ternuras do coração. Fruto da resistência de Doroteia, que crucificava o peito de Dirceu e aguçava-lhe o talento, é sem dúvida uma das obras primas da lírica em nossa língua. O certo é que suas liras de amor e de encarcerado lhe fazem um bom poeta de nossa literatura e o *primeiro a cantar no Brasil, com ternura e circunstância, o amor*.

Marília bela, a jovem vila-riquenha, órfã do Capitão Mairink, morava com os tios na “Casa Grande” e lá foi conhecida e amada pelo poeta quarentão. De início talvez tenha renunciado ao Ouvidor, mas pelas liras e pela história está comprovado que ela aceitou e permaneceu fiel mesmo depois de o seu noivo ser deportado. Dirceu é o nome arcádico do poeta e magistrado Gonzaga. Sob esse pseudônimo, ele foi o pastor e o cantor de sua Marília, nas paisagens mineiras que muitas vezes foram europeizadas. O amor de Dirceu por Marília incendeia sua alma como uma doença inflamada. Assim como Fedra, Dirceu é um enfeitiçado. Na *I Parte*, inicia-se cantando a Marília bela, acentua-se esse adjetivo por ser o mais empregado ao lado do pseudônimo de Doroteia. Sucedem-se comparações de Marília com os deuses e é constante a intervenção de Cupido entre os dois amantes. Dirceu relembra sempre para a sua amada os amores dos deuses. Tudo a ela promete e quando deseja pintá-la, pinta-a com as cores do céu.

Figura 1: Marília de Dirceu - Pintura de Alberto da Veiga Guignard (1957)



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes-Rio de Janeiro, Brasil

Na *segunda lira* da *I Parte*, Gonzaga compara-a ao retrato de Cupido:

*Tu, Marília, agora vendo
De Amor o lindo retrato,
Contigo estará dizendo
Que este é o retrato teu.
Sim, Marília, a cópia é a tua,
Que Cupido é deus suposto:
Se há Cupido, é só teu rosto,
Que ele foi quem me venceu* (p. 36).

É marcante a presença de personagens mitológicos e reais da cultura greco-romana. Vários são os exemplos. Vejamos a *lira II, I Parte*:

*Pintam, Marília, os Poetas
A um menino vendado
Com aljava de setas,
Arco empunhado na mão;
Ligeiras asas nos ombros,
O tenro corpo despido,
E de Amor ou de Cupido
São os nomes, que lhes dão.*

Na VIII lira, o eu lírico dirige-se a Marília, convidando-a a compartilhar o amor, sob o argumento de que amar é condição universal. Nas composições seguintes, delineia-se o ideal burguês de Gonzaga: o desejo de uma vida serena na velhice ao lado da jovem esposa, que lhe ofereça companhia e cuidados. Continua com louvações à jovem, colocando-a acima de Cupido, pois até este a reverencia. Na XXVII, Gonzaga nos aponta o seu tipo de herói, que é o predominante na época, *ser justo antes de ser forte*. Nas últimas, o poeta relembra as antigas musas, todas agora

desaparecidas, diante da beleza de Marília e compara esta à deusa Vênus. Na *II Parte*, Gonzaga é preso, na prisão protesta contra as injustiças e vive de cantar a sua Marília. O seu canto é uma contínua recordação e um pedir constante aos deuses para que levem mensagens para a amada ou o façam sonhar com ela. Na lira XXXVII, descreve-lhe as linhas físicas, nas nona e oitava estrofes:

*O seu semblante é redondo,
Sobranceiras arqueadas,
negros e finos cabelos
carnes de neve formadas.
A boca risonha e breve,
Suas faces cor de rosa,
Numa palavra mais formosa (p. 186)*

Na prisão, sofre a ausência de Marília e suporta a injustiça dos que o condenaram ao cárcere. Assim, finaliza a lira XXXII:

*Vê, Marília, o quanto pode
Contra os meus males o teu rosto!*

A única alegria experimentada na prisão — ou ao menos a mais significativa — parece ter ocorrido quando recebeu uma carta de Doroteia, episódio que o comoveu profundamente, como ele próprio confessa entre lágrimas:

*De novo a carta ao coração aperta,
De novo a molha o pranto,
Que de ternura verto (p. 172)*

Na *III Parte*, temos oito liras e “A uma despedida”. Segundo alguns críticos, esta parte é a mais irregular da obra, considerada inclusive como falsa. Dentre as liras destaca-se a nona, na qual Dirceu despede-se de Marília, cujo refrão é:

*Ah! Não posso, não. Não posso
Dizer-te, meu bem, adeus! (p. 219)*

Verifica-se que o autor não segue à risca os postulados racionalistas do arcadismo, notadamente no que tange à contenção sentimental. Pelo contrário, nota-se em seus versos intensa subjetividade e emotividade, elementos que caracterizarão a estética romântica. A amada do poeta deixa de ser associada à figura convencional da pastora.

A mitologia grega teve uma influência significativa na construção das personagens da obra *Marília de Dirceu*. As personagens criadas por Gonzaga, sobretudo Marília e o próprio Dirceu, apresentam-se idealizadas, modeladas a partir de arquétipos da mitologia grega que encarnam valores como beleza, amor e virtude. Marília, como ideal feminino, evoca a figura de Afrodite, a deusa do amor e da beleza, pureza e virtude a colocam como objeto de desejo e admiração para o poeta, que a descreve como uma deusa, uma musa inspiradora. O poeta, por sua vez, se coloca como um herói romântico, inspirado em figuras como Apolo, o deus da música, da poesia e da luz.

A figura de Hipólito, que rejeita o amor feminino e é vítima da vingança de Afrodite, pode ser vista como um paralelo à figura do poeta, que se sente rejeitado por Marília e que teme a vingança de um poder superior. A fúria de Afrodite, que condena Hipólito à morte, se assemelha à fúria do destino, que parece assombrar o poeta e ameaçar seu amor. Ou seja, a ideia do destino, presente na tragédia grega, também está presente na obra de Gonzaga. O poeta se sente preso ao seu destino, a sua paixão por Marília, que parece se esvaír diante de seus olhos. A impossibilidade do amor é um dos

temas centrais da obra, refletindo a própria história do poeta, que teve que se exilar por defender ideias liberais e nunca pôde se casar com a mulher que amava. A tragédia grega de *Hipólito* é um retrato poderoso da natureza humana, explorando os conflitos internos entre razão e paixão, devoção e desejo, e os perigos do ciúme e da vingança. Serve como um espelho para a obra de Gonzaga, revelando a complexidade do amor e as consequências trágicas da paixão não correspondida, o medo da morte e a sensação de abandono que perpassam a obra do poeta.

Indo além, Dirceu, como uma figura emblemática da frustração e do amor impossível leva-nos aos mitos de Orfeu, Eurídice e Narciso. A história de amor trágica de Orfeu, o músico que viaja ao submundo para buscar sua amada Eurídice, serve como uma metáfora para a busca incondicional de Dirceu por Marília. Orfeu assim como Dirceu tem a chance de recuperar sua amada, mas falha em cumprir as condições. A história de Narciso, que se apaixona por sua própria imagem refletida na água, simboliza a autolatria e a incapacidade de amar verdadeiramente. O amor de Narciso por si mesmo, ao invés de por outra pessoa, o leva a um fim trágico. A história de Narciso reflete a incapacidade de Dirceu de superar sua própria dor e encontrar o amor em outra pessoa. Dirceu preso a sua própria tristeza, não consegue ver a beleza da vida e se perde na dor da perda.

Em sua amplitude e força arrebatadora, o amor sempre exerceu profundo fascínio sobre a humanidade; por isso, o teatro grego, empenhado na investigação das verdades universais, não deixou de eleger esse sentimento como um de seus temas centrais. Nos objetos de estudo em análise, o amor é retratado

como uma força poderosa e imprevisível, capaz de levar à loucura, à destruição e à redenção. São diferentes nuances do amor, da devoção incondicional à paixão avassaladora. Os personagens, presos a dilemas éticos e morais e impulsionados por seus desejos e paixões, enfrentam consequências trágicas. O amor constitui um elemento central na estrutura da narrativa, determinando o destino dos personagens e revelando os conflitos que os atormentam.

◇ **Considerações finais**

Concluindo a reflexão proposta, observa-se que, nas obras analisadas, a paixão configura-se como força arrebatadora, capaz de deslocar os sujeitos de seus percursos habituais e conduzi-los a experiência limite. Tomadas por esse afeto intenso, as personagens buscam compreender, dominar ou resistir ao movimento que as atravessa; contudo, em vez de realização amorosa, o que frequentemente se impõe é a frustração, a perda e, por vezes, a própria ruína. No paralelo estabelecido entre *Hipólito*, de Eurípides, e *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, evidencia-se que tanto o amor de Hipólito quanto o amor do eu lírico por Marília se constroem sob o signo da impossibilidade. Em ambos os casos, o sentimento não se concretiza plenamente, gerando sofrimento e instaurando uma dor que se prolonga para além do instante da experiência amorosa. Ainda que escritas em contextos históricos distintos, as duas obras convergem ao representar o amor como experiência marcada pela tensão entre desejo, interdição, plenitude e ausência. Além disso, a presença da mitologia grega na lírica de Gonzaga ultrapassa o mero ornamento estético. Trata-se de

um recurso simbólico que amplia o alcance expressivo do texto, permitindo traduzir as complexidades das paixões, a consciência da efemeridade da vida e a força inescapável do destino. Desse modo, confirma-se a vitalidade dos mitos clássicos, cuja capacidade de travessar culturas e épocas reafirma a importância da tradição antiga na constituição e no amadurecimento da literatura brasileira.

Referências

- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Prefácio: Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria, 2011.
- BRANDÃO, J. S. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. Tradução, O Nilson Moulin: São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- EURÍPEDES. *Hipólito*. Tradução: Frederico Lourenço. Coimbra: Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 2005.
- GONZAGA, T. A. *Marília de Dirceu*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2008.
- GONZAGA, T. A. *Marília de Dirceu*. In: COSTA, C. M.; GONZAGA, T. A.; PEIXOTO, I. J. A. *A poesia dos inconfidentes*. Organização de Domício Proença Filho. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1996.
- LESKY, A. *A tragédia grega*. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1996.
- ROMILLY, J. *A tragédia grega*. Tradução de Leonor Santa Bárbara. Edições 70 Ltda: Lisboa, 1997.
- SAINT-VICTOR, P. *As duas máscaras. Tragédia e comédia*. Tradução: Gilson César Cardozo de Sousa. São Paulo: Editora Germade LTDA, 2003.
- SILVA, F. C. Z. *Os caminhos da paixão em Hipólito de Eurípedes*. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2007.

FATALIDADE E TRAGÉDIA:
APROXIMAÇÕES ENTRE
AGAMÉMNON E A OBRA DE
MANUEL BANDEIRA



◇ Considerações iniciais

Este estudo propõe uma análise da representação da fatalidade presente em duas obras canônicas da literatura: *Agamémnon*, integrante da *Oréstia*, de Ésquilo (2008), e o poema *Tragédia brasileira*, de Manuel Bandeira, presente em *Estrela da Manhã* (1936). Por meio de uma abordagem comparativa, examina-se como a fatalidade — entendida como força inexorável que conduz as personagens a um desfecho trágico — se configura em cada texto. De modo mais específico, o trabalho busca conduzir o leitor à compreensão dos elementos e circunstâncias que revestem a tragédia da morte de Agamémnon, na *Oréstia*, relacionando-os ao fim igualmente trágico da personagem Maria Elvira, em *Tragédia brasileira*. Como aporte teórico, fundamenta-se nas reflexões de Aristóteles (1999), Malhadas (2003), Lesky (2003), Vernant e Vidal-Naquet (1991) e Calvino (2007). Ao refletir sobre essa problemática, procura-se compreender como os elementos estruturantes dessas obras, ainda que pertencentes a contextos históricos distintos, dialogam com a contemporaneidade.

O resgate dessas leituras revela-se fundamental, pois os clássicos, ao retratarem o convívio de povos antigos, suas culturas densas e seus costumes singulares, instigam a reflexão, ampliam o conhecimento e despertam o prazer da descoberta. São obras que, como observa Calvino, costumam ser evocadas com a expressão: “Estou relendo...” e raramente “Estou lendo...” (2007, p. 9), o que evidencia sua permanência e sua capacidade de acompanhar o leitor

ao longo da vida. Os clássicos transcendem o tempo e a cultura, permanecem como uma fonte inesgotável de inspiração para escritores e artistas de diferentes épocas. Permitem a criação de um diálogo instigante entre o passado e o presente, entre a tradição clássica e a realidade brasileira, a exemplo dos objetos em estudo. A fatalidade é um tema que permanece presente na obra de Manuel Bandeira, refletindo a fragilidade e a inevitabilidade do destino humano, convida-nos a uma reflexão profunda sobre a vida e a morte e sobre o papel do acaso na nossa existência. Nesse contexto, a fatalidade surge na poesia de Manuel Bandeira como expressão da fragilidade da inevitabilidade do destino humano, convidando à reflexão sobre a vida, a morte e os limites da existência.

No âmbito das obras clássicas, compreendemos que se tornam necessárias ações concretas para que essa leitura- tão fundamental – permaneça presente no cotidiano dos estudantes de escolas públicas. Afinal, onde encontrar tempo e disposição intelectual para a leitura dos textos impressos, quando somos constantemente atravessados por uma avalanche de informações imateriais provenientes da internet, das redes sociais e da própria inteligência artificial? Foi diante desse cenário que se pensou na urgência de resgatar a leitura literária clássica, promovendo uma reflexão sobre os elementos do mundo antigo que continuam vivos em nossa cultura e em nossa época. Um dos maiores desafios enfrentados hoje pelos docentes é justamente como trabalhar os clássicos em sala de aula. Há espaço para eles nas escolas? A resposta é afirmativa. Basta observar as tragédias gregas, cujas temáticas permanecem inquietamente atuais. A internet seduz pela rapidez da informação instantânea; contudo, ao lermos o início de

Agamémnon, da *Oréstia*, de Ésquilo (século V a.C.), percebemos que o sistema de fogueiras acessas para anunciar a Clitemnestra o retorno do rei após a guerra de Tróia antecipa, simbolicamente, em cerca de 2.500 anos, a lógica das redes de comunicação contemporâneas. Há, portanto, lugar para os clássicos, pois para onde quer que nos voltemos, encontramos marcas vivas do passado: em nossos nomes, em nossos costumes, nas formas de organização social e até na maneira como escrevemos e pensamos o mundo.

◇ As origens da Tragédia

A apresentação teatral e literária da tragédia grega teve sua origem nos cultos a Dionísio, que é o deus do vinho, da alegria, do êxtase e do entusiasmo. Esse gênero artístico literário teve seu ápice no século V a.C., nesse momento a tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social do mesmo patamar dos órgãos políticos e judiciários, todos da cidade participavam dessa manifestação cultural (Vernant; Naquet, 1991) . Além das oferendas e agradecimentos durante o culto à divindade dionisíaca, seus adoradores não dispensavam o uso de máscaras. Elas, tanto na comédia quanto na tragédia, são peças fundamentais para a transformação da representação dramática. Entretanto, os sátiros são os que mais contribuem para tal função, pois, após o culto de adoração, eles levavam suas máscaras até seus santuários como forma de oferendas. Segundo Aristóteles (*apud* Lesky, 2003):

A tragédia teve sua origem nos cantores do ditirambo e, a seguir, ficamos sabendo que surgiu, mediante um processo de transformação, de peças satíricas,

[...] em cujo transcurso passou de assuntos menores aos maiores e foi abandonado o tom jocoso da linguagem (p. 161).

É compreensível que essas afirmações sejam acertadas, pois para Aristóteles as tragédias têm sua origem nos ditirambos, que por sua vez são formas primitivas da tragédia. Logo, julga que a tragédia se transforma através dos sátiros que se relacionam com as formas primitivas da poesia trágica. Embora se contradissesse e não tenha feito nenhuma menção entre os dois, tem a plena convicção de que uma forma se relaciona com a outra. Após muitos improvisos, a tragédia desenvolveu-se e modificou-se até estabilizar-se em sua própria natureza. Autores como Ésquilo e Sófocles contribuíram para essa evolução. Além da entrada de um terceiro ator na peça e de um cenário, o coro teve seu papel diminuído, oferecendo maior atenção ao diálogo. Somente mais tarde, é que a tragédia tornou-se mais extensa, abandonando então, seu lado satírico, grotesco e a linguagem curta, tornando-se, portanto, mais nobre.

As notícias dos Antigos colocam os três grandes trágicos numa relação particular com a batalha decisiva das guerras contra os *Persas*: **Ésquilo** participou na luta, **Sófocles**, dirigiu a dança triunfal e **Eurípides** nasceu precisamente no dia da vitória de Salamina. O primeiro poeta a compor a tríade dos grandes trágicos da Grécia foi Ésquilo, filho de Eufóron, que nasceu em 525, no povoado ático de Elêusis, em Atenas. Pertencia a uma família nobre, cuja nobreza lhe foi concedida por conta do seu estilo de vida e teatro. “Rege a lenda, que Dionísio, deus do vinho, apareceu-lhe em sonho quando criança e revelou-lhe sua vocação poética” (Saint-Victor, 2003, p. 61). Suas aparições

iniciaram-se aos 25 anos em concursos trágicos na Grécia, foi o primeiro a aumentar o número de atores, diminuir o papel do coro e conceber maior importância ao diálogo. Alcançou seu primeiro prêmio em 484, conhecido em várias cidades da Grécia, foi convidado por Híeron, o tirano de Siracusa, a compor uma tragédia e a frequentar poetas líricos como Píndaro, Simônides e Epicarmo. Seu último trabalho, em 458, se deu com a Oréstia. Após seu retorno para Sicília, o trágico permanece na cidade até o dia de sua morte, no ano de 456.

Por conseguinte, Sófocles, foi o trágico que introduziu um terceiro ator em cena e a quebrar a tradição das trilogias. Nasceu entre 497/496, em Colono, Atenas. Seu pai chamava-se Sófilos, era rico e fabricante de armas. O poeta recebeu uma educação aos moldes de Atenas, bem tradicional. Possuía vários talentos, entre eles o de dançarino, conduziu um coral infantil, por conta da vitória de Atenas na batalha de Salamina. Sófocles era um colecionador de vitórias, nunca foi classificado em terceiro lugar e durante a sua vida, ganhou vários concursos, como também era reconhecido por suas peças satíricas e trágicas. Em 468/469, participou de peças teatrais, em que venceu Ésquilo, seu mestre, e só em 441 a.C. sofreu uma derrota por outro trágico importantíssimo para a tragédia grega, Eurípides. Seu acervo tem entre 115 e 130 peças, sobre as tragédias, apenas 7 são completas. Ocupou vários cargos elevados, bem como funções religiosas. Essa vitoriosa carreira, marcada pelo sucesso, foi interrompida aos anos de 405, pouco antes da derrota de Atenas.

Por fim, o terceiro tragediógrafo a compor a tríade grega foi Eurípides, nascido em Salamina, no ano de 480, foi educado por uma família bem estabelecida quatro anos mais tarde. Eurípides foi

o primeiro a possuir uma biblioteca e a transparecer um gosto pela retórica, que mais tarde, fez-se presente em suas obras. Pouco se sabe sobre sua vida, mas suas obras são as mais conservadas entre os três, 92 peças escritas e apenas 19 completas. Em 455, participou de concursos em Atenas, onde ganhou o terceiro lugar e somente treze anos mais tarde classificou-se em primeiro. Pouco sucedido em sua vida, o trágico refugiava-se numa gruta, de frente para o mar, para compor suas obras. Ao final da Guerra de Peloponeso, em 408, Eurípides deixa Atenas e parte para Macedônia, onde morre em 406, atacado por uma matilha de cães. No entanto, esse tragediógrafo é muito surpreendente, pois além de desconcertar seus contemporâneos por meio da sua originalidade musical, ele também apresentava situações complexas nas suas criações, além de modificações feitas nos mitos. Um trágico que abriu caminhos para a evolução da tragédia e deixou discípulos.

◇ Os pressupostos teóricos da tragédia

Os gêneros têm a intenção de agrupar e qualificar obras literárias. Entretanto, novas modalidades veem sendo consolidadas, pois a questão da divisão dessas classes pode ser apresentada em diferentes combinações e características dos diversos gêneros. Partindo de Platão, Soares (2006) afirma que “a primeira referência, no pensamento ocidental, aos gêneros literários: a comédia e a tragédia se constroem inteiramente por imitação, os ditirambos apenas pela exposição do poeta e a epopeia pela combinação dos dois processos” (p. 9). O pensamento de Platão sobre o gênero enfoca o poeta como apenas um imitador, não havendo função

moralizante, para ele os poetas não colaboravam em nada para a edificação da polis. Em contrapartida, Aristóteles, “recusa a hierarquia platônica, apresentando na Poética uma nova percepção do processo da mimesis artística” (Soares, 2006, p. 9). E afirma: “a tragédia, entretanto, não é apenas a imitação de uma ação completa; também relata casos que inspiram horror e pena, emoções que surgem, em especial, quando as ações são inesperadas” (Soares, 2006, p. 48). Ou seja, para Aristóteles, a tragédia precisa causar espanto, surpreender de forma inesperada, pois quando se apresenta na cena algo pelo acaso e pela fortuna, para ele, não surte efeito, parecem acontecer de propósito, seria necessário a causa de grande susto. Assim, relaciona a tragédia ao trágico, segundo a estudiosa Malhadas (2003, p. 36), que afirma em duas considerações:

1. O trágico está condicionado ao despertar das emoções próprias da tragédia, ou seja, do terror e da piedade e, por conseguinte, do patético, principalmente nos finais catastróficos;

2. Aristóteles, apesar das restrições que faz ao espetáculo, reconhece o papel da encenação para avaliar o efeito trágico da peça: mais ainda, valoriza a recepção da representação da tragédia pelo público.

Percebeu-se que, Aristóteles, ressalta a importância do trágico nas peças pelo fato das mudanças, ou seja, da felicidade ao infortúnio, como também pelos finais felizes. Para ele, Eurípides é considerado o melhor poeta, pois é proeminente a sua forma de compor, quanto às mudanças e aos finais felizes de uma cena. Aristóteles é o primeiro a realizar um estudo sobre a tragédia. Em sua obra *A Poética* (IV

a.C.), o sexto capítulo é dedicado para definir a narrativa trágica. Segundo o filósofo, a tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; deve ser composta num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas. Para o estagir, o mais instigante na tragédia é que ela é um reflexo das ações humanas. Ele defendia o pensamento que mesmo preso ao destino, são as ações do homem que determinam sua felicidade ou desgraça. Para o autor, a tragédia completa é aquela que envolve horror, pena, emoção e, principalmente, quando as ações são inesperadas. Pois, sendo assim, o espanto é maior e a emoção também.

De acordo com Soares (2006, p. 48), “Aristóteles distinguiu seis partes na tragédia: a fábula, os caracteres, a evolução, o pensamento, o espetáculo e o canto”. A fábula ou o mito cabe à ação desenvolvida entre a relação dos personagens como um todo, ou seja, a unidade da ação. A evolução é a desenvoltura da peça quanto ao seu início, meio e fim. Os caracteres é a problemática lançada pelo autor do início até o desfecho da tragédia. O reconhecimento se dá ao conhecimento do ato pelo personagem, antes ou na hora do ato trágico. A peripécia compete na mudança de ação conforme o verossímil ou necessário. A catástrofe é o ato em que se desenvolve o conflito, o ápice da tragédia. Segundo Aristóteles (1999, p. 59):

Toda tragédia se compõe de um enredo e de um desfecho. Todos os acontecimentos passados fora da peça e alguns que se encontram dentro dela formam o enredo; o resto é o desfecho. Digo então que o enredo é tudo aquilo que vai do início da tragédia até o ponto em que se dá a mudança que leva à felicidade ou ao infortúnio; quanto ao desfecho, vai do começo da mudança ao final da peça.

Portanto, os poetas, de acordo com os conceitos aristotélicos, devem seguir todos os passos possíveis, já mencionados, para que as peças trágicas sejam elaboradas bem, tanto no enredo quanto no desfecho.

◇ O teatro de Ésquilo

Ésquilo vivenciou a fase de transição de Atenas à democracia. Participou de grandes combates, principalmente as Maratonas. Seu primeiro prêmio como ator se deu quando Atenas foi invadida e incendiada pelo exército de Xerxes e a sua batalha foi contada mais tarde em *Os Persas*. Lesky (2003, p. 96) confirma: “sabemos que a tragédia chegou à completude quando coincidiram o gênio de Ésquilo e a grande época de Atenas”. Suas obras são de cunho religioso e entrelaçam-se entre o homem e o divino. Esse fato torna-se significativo por conta de Ésquilo originar-se em Elêusis, cidade dos famosos Mistérios, onde seu aprendizado se deu em meio às influências de ritos místicos e pela inspiração nos deuses. Essas marcas foram representadas em suas tragédias como *Fineu* e *Glauco de Potniei* e nas trilogias *Os Sete contra Tebas*, *As suplicantes*, *As Danaides* e sua última, *A Oréstia*. Ainda em Lesky (2003):

Assim, também, só podemos compreender o poeta por inteiro em sua *Oréstia*, composta das tragédias de Agamenon, *As Coéforas* e *As Eumênides*, que se conservaram, e do *Proteu*, drama satírico perdido, e que em 458 obteve a vitória, que lhe continuará a pertencer na literatura universal, enquanto existirem seres humanos cujas mentes e corações estejam abertos à sua grandeza (p. 115).

Essa trilogia foi escrita para representar a maldição dentre os membros de uma família, a relação com o divino e a absolvição. Ésquilo, como Pai da tragédia, inovou no teatro grego, incluindo um segundo ator e a presença humana em cena, além do mais, modificou o ritual em drama. Um tragediógrafo completo, dominava todas as dimensões do fazer teatral. Criava seus próprios personagens, atribuía-lhes figurinos, sapatos de salto alto — como o coturno — máscaras coloridas, uma para cada personagem, além de representar, treinava seu próprio coro e cuidava das danças, o poeta mostrava-se assim, um excelente diretor e artista cênico. Mesmo em meio às guerras que marcaram sua época, sua obra mantinha estreita ligação com a ideia de proteção divina sobre a cidade, refletindo a profunda conexão entre teatro, religiosidade e vida política.

Como era entusiasmado pela sua criação mística, acredita-se que ele emergiu como homem para combater e profanar o entrelaçamento do divino no mundo. Não obstante, sua criação literária é extremamente rica. Ultrapassa as barreiras da mente humana, se fazendo pertencer à literatura universal, em que o homem para entendê-lo, precisa estar de mente e coração abertos.

◇ O conceito helênico de fatalidade

O pensamento grego ou a convicção fundamental dos Helenos se prende à fé na *fatalidade*, na *Moiras*. As Moiras são a personificação do destino individual, da parcela que toca a cada um neste mundo. Originalmente, cada humano tem a sua moira, a saber, sua parte, seu quinhão de vida, de felicidade, de

desgraça. Impessoal e inflexível, a moira é a projeção de uma lei que nem mesmo os deuses podem transgredir, sem colocar em perigo a ordem universal. A ideia de uma moira universal, senhora incontestada do destino de todos os homens, se projetou em três deusas: Cloto, a fiandeira; Láquesis, a sorteadora; e Átropos, a inflexível; tendo cada, uma função específica, conforme a mitologia (Brandão, 1997). Nessa perspectiva, a questão da fatalidade se mostra obsessionada pelo drama do destino. Ou seja, quando um mortal destinado pela fatalidade a ser um criminoso, luta ele mesmo contra a fatalidade é, contudo, terrivelmente castigado pelo crime. Sucumbe à potência superior do destino.

Fatalidade, destino ou cadeia de causas, também personificada como Moira, figura na épica e na tragédia. Os deuses, principalmente Zeus, são com frequência, distribuidores do destino, ora superior a ele, ora coagidos por ele. Zeus e destino determinam de algum modo, os eventos, mas os homens possuem livre-arbítrio: o destino utiliza o caráter dos homens para manter a ordem cósmica (Inwood, 1992, p. 136-137). A fatalidade, segundo Inwood, envolve quatro elementos:

- I. Os indivíduos a quem as coisas acontecem;
- II. Os eventos que não são planejados ou pretendidos pelos indivíduos a quem as coisas acontecem, e que não são facilmente evitados.
Assim eles requerem:
- III. Um PODER, externo aos indivíduos, que é (tido por) responsável pela ocorrência desses eventos;
- IV. A relação entre 1 e 3, que ocasiona 2.

A definição de *fatalidade* proposta por Inwood evidencia que o destino não é uma sucessão aleatória de acontecimentos, mas se configura como uma estrutura relacional que articula sujeito, evento e transcendência. Ao destacar que os fatos não são planejados nem facilmente evitados pelos indivíduos, o autor sublinha a limitação da vontade humana diante de forças que a excedem. A introdução de um poder externo, considerado responsável pela ocorrência desses eventos, desloca a causalidade para além da esfera individual, instaurando uma tensão entre liberdade e determinação. Assim, a fatalidade emerge precisamente da relação entre o sujeito e esse poder que o ultrapassa: é desse vínculo — muitas vezes invisível ou incompreendido — que decorrem acontecimentos que marcam e redefinem a trajetória humana, revelando a fragilidade do controle que supomos exercer sobre o próprio destino.

Ainda que a fatalidade possa ser confrontada, ela não pode ser anulada, pois se inscreve como dimensão constitutiva da condição humana. É nesse ponto que o pensamento de Arendt (2010) ilumina a reflexão: agir é afirmar a própria humanidade, pois “a ação é a única atividade que se exerce diretamente entre os homens” (p. 31). Ao homem cabe percorrer seu processo de individuação, independentemente da natureza — boa ou má — de suas ações. Assim, encarar a própria sina demanda coragem, firmeza de caráter e fidelidade aos próprios princípios. Os destinos desses indivíduos eram traçados por deusas que determinavam e encadeavam a vida através do ciclo mais adequado como o nascimento, o casamento e a morte. Fio a fio vinham sendo tecidos para que a trajetória de vida fosse cumprida, sem que houvesse planejamento ou pretensão por eles desejado. Porém, conscientes e obedientes do poder

externo exercido sobre eles. Portanto, os destinos dos homens eram conduzidos pelas deusas que, ordenavam e entrelaçavam suas existências segundo um ciclo adequado: nascimento, matrimônio e morte. Fio a fio, suas vidas eram tecidas para que o percurso previamente estabelecido se cumprisse, independentemente de qualquer plano ou desejo próprio.

◇ A tragédia da fatalidade: *Agamémnon*

Oréstia: *Agamémnon*, filho de Atreu e soberano de Micenas e Argo, reúne os chefes outrora dispersos da Hélade para marchar contra Tróia, decidido a vingar a afronta sofrida por seu irmão Menelau. Todos lhe reconhecem a supremacia, ele os domina pela autoridade e pelo poder. “Reis dos reis”, “Príncipe dos povos”, eis alguns dos títulos que o coroam. Entretanto, o gênio funesto da linhagem reclamou seu mais ilustre descendente. O infanticídio figurava como marca trágica e hereditária na casa de Tântalo. Confiante na palavra de um oráculo sombrio, *Agamémnon entregou Ifigênia ao sacrifício, submetendo-a ao cutelo de Calcas*. Assim, um novo crime deu sequência, graças a ele, aos crimes precedentes: — e novos crimes, saídos do seu, prolongaram a cadeia de horrores que parecia quebrada. O pai assassino armou a esposa adúltera, a mãe facinorosa suscitou o filho parricida. Foi para vingar a filha, tanto quanto para associar ao trono Egisto, seu sedutor, que Clitemnestra matou *Agamémnon* quando ele reentrava em Argos.

Ao retornar de Tróia, *Agamémnon* depara-se com uma sucessão de desventuras já consumadas. A maldição que pesava sobre ele se cumpre, e a tragédia que envolve seu destino é evocada

por Ésquilo ao longo da peça, seja pela voz dos personagens, seja pelo canto do coro, que rememora e anuncia a força inexorável dessa herança funesta. Agamémnon muitas vezes cometeu faltas gravíssimas que contribuíram para o seu infortúnio destino, sendo ele responsável em atrair e agravar as consequências da maldição. Devido aos fatores que colaboraram para tal adversidade, o príncipe dos povos — pela sua arrogância, desde sua trágica decisão, ao audacioso atento de caminhar sobre o tapete de púrpura — sofreu e corroborou para a maldição de sua família. Em várias passagens, evidencia-se a inventividade que Ésquilo imprimiu a peça. Como artífice de um novo modelo trágico, o dramaturgo constrói, ao longo da ação, uma rede de implicações que envolve homens e seu descendentes, além de mulher que, mesmo sem laços consanguíneos com a casa de Atreu, protagonizam atos de extrema violência, ampliando o alcance da culpa e da tragédia. Desse modo, a *Oréstia* constitui a única trilogia integralmente preservada do teatro grego. Depois da *Ilíada* e da *Odisséia*, figura entre os mais grandiosos legados poéticos da Antiguidade. Representa o ponto culminante da obra de Ésquilo, que a compôs ao setenta anos. Mesmo após séculos de transformações e inovações cênicas, a *Oréstia* mantém-se como um drama singular, cuja força e complexidade permanecem incomparáveis.

◇ **Manuel Bandeira e o poema *Tragédia brasileira***

Manuel Bandeira (Manuel Carneiro de Souza Bandeira Filho) nasceu em 1886 e faleceu em 1968, sendo reconhecido como um dos principais nomes do Modernismo brasileiro. Sua poesia,

marcada por linguagem clara, concisa e despojada, aborda temas universais como o amor e a morte, ao mesmo tempo em que retrata cenas do cotidiano com a simplicidade expressiva, ora permeadas de humor, ora de melancolia. O poema *Tragédia brasileira* integra a obra *Estrela da Manhã*, publicada em 1936.

Tragédia brasileira, de Manuel Bandeira, narra a história de Misael, funcionário da fazenda que, aos 63 anos, conhece Maria Elvira, então entregue à prostituição e vivendo em extrema miséria. Comovido, ele transforma sua condição: cuida de sua saúde, melhora sua aparência e lhe oferece sustento. Contudo, Maria Elvira passa a envolver-se sucessivamente com outros homens. O casal muda-se diversas vezes, acompanhando cada novo relacionamento, mas a infidelidade persiste. Até que, dominado por um impulso violento e *desprovido de razão*, Misael assassina a companheira na Rua da Constituição.

Tragédia brasileira

Misael, funcionário da Fazenda, com 63 anos de idade
conheceu Maria Elvira na Lapa – prostituída, com sífilis, dermite
nos dedos, uma aliança empenhada e os dentes em petição de miséria.
Misael tirou Maria Elvira da vida, instalou-a num sobrado no Estácio,
pagou médico, dentista, manicura... Dava tudo quanto ela queria.
Quando Maria Elvira se apanhou de boca bonita, arranhou logo um
namorado. Misael não queria escândalo. Podia dar uma surra, um
tiro, uma facada. Não fez nada disso: mudou de casa.

Viveram três anos assim.

Toda vez que Maria Elvira arranjava namorado, Misael mudava de casa.

Os amantes moravam no Estácio, Rocha, Catete, Rua
General Pedra, Olaria, Ramos, Bonsucesso, Vila Isabel, Rua
Marquês de Sapucaí, Niterói, Encantado, Rua Clapp, outra vez no
Estácio, Todos os Santos, Catumbi, Lavradio, Boca do Mato, Inválidos..

*Por fim na Rua da Constituição, onde Misael, privado
de sentidos e de inteligência, matou-a com seis tiros, e a polícia
foi encontrá-la caída em decúbito dorsal, vestida de orquídea azul.*

O poema configura-se como uma espécie de tragédia em miniatura, pois incorpora traços característicos da tradição trágica, ainda que inserido em um contexto literário brasileiro distante historicamente da Antiguidade. Destaca-se, sobretudo, o desfecho, no qual o autor constrói um fim poeticamente marcado pela inevitabilidade e pela ruína. Tal composição estabelece um diálogo expressivo com a estética clássica, deixando entrever ecos da tragédia grega na trajetória de Misael. Sua condição sugere uma espécie de predestinação ao ato extremo — o assassinato de Maria Elvira — como se estivesse enredado em uma força que o conduz inexoravelmente ao cumprimento de uma sina da qual não consegue se desvencilhar.

◇ **Agamémnon e Bandeira: fatalidade em duas vozes**

A fatalidade encontra-se presente nas duas obras. Uma escrita dentro dos padrões clássicos, outra nos padrões modernos. Em *Agamémnon*, o Destino cria gerações de crimes, estirpe de monstros, posteridades homicidas. O filho de um homem que matou, matará por seu turno, o neto recomeçará o pai e o avô. O mal perpetrado pelo ancestral passará assim de mão em mão, numa dinastia ou numa família, retorna no descendente, hereditário como um cetro, como a semente de uma planta venenosa recompõe e reproduz sua peçonha. Essa vasta e obscura lenda concentra em

um punhado de homens, catástrofes coletivas, todo um passado imemorial de destruição e barbárie. Mas no fim da *Oréstia*, Ésquilo contra a fatalidade, apresta a equidade, contra o terror ele opõe a misericórdia. Novos deuses intervêm para desarmar deuses antigos. Uma nova ordem começa: a Justiça é fundada.

O poema *Tragédia brasileira*, de Manuel Bandeira (1990), pode ser compreendido como uma espécie de tragédia grega transposta ao contexto brasileiro, pois nele se reconhecem traços fundamentais do gênero trágico que, na Antiguidade, consagrou os palcos helênicos. Em sua configuração dramática, delineia-se um conflito insolúvel, no qual limites impostos à condição humana conduzem o personagem à transgressão do que é considerado justo e moralmente aceitável. A tragédia fundamenta-se em conflitos humanos universais que inquietaram os homens do passado e continuam a inquietar os homens do presente. Sob a voragem de um olhar que enxerga longe, Manuel Bandeira vai buscar suporte lá na tradição clássica. Misael simboliza uma ampla parcela de funcionários públicos que, já envelhecidos e socialmente esvaziados de função, veem-se inclinados a trilhar os caminhos da *hybris*, da obstinação excessiva e do desmedido, como se o avanço da idade intensificasse tais disposições. Maria Elvira, por sua vez, representa tantas mulheres marginalizadas, marcadas pela doença, pela miséria e por existências dramáticas e instáveis. Bandeira recolhe suas personagens dos espaços ordinários — das ruas, das repartições, dos prostíbulos, do cotidiano urbano — e revela como o destino as conduz, elevando-as à dimensão do trágico. Em contraste, os heróis da tradição grega descem dos palácios e até do Olimpo para enfrentar as desventuras impostas pela moira, isto é, pela força inabalável do destino.

O herói trágico, tal como Misael, entra em luta veemente contra o destino: *Misael não queria escândalo. Podia dar uma surra, um tiro uma facada. Não fez nada disso: mudou de casa.* Primeiramente, temos que Misael é aquele tipo bem comportado, que se encaixa bem nos padrões morais e sociais. Com a virilidade já enfraquecida pelo peso da idade — aos 63 anos —, Misael incorre em sua falha trágica (*hamartia*) ao envolver-se com Maria Elvira, uma prostituta. Diante da traição, teria a possibilidade de romper o vínculo; contudo, dominado pela paixão, insiste em ultrapassar os limites da própria condição, entregando-se à *hybris*. Muda-se repetidamente, atravessa diversos bairros, numa tentativa inútil de contornar a situação. Poder-se-ia adverti-lo quanto ao desejo que o prende a Maria Elvira, mas a lógica do destino, revela-se implacável. Nesse sentido, observa-se que a tendência ao descomedimento e ao consequente encontro com as fatalidades do destino não é exclusividade dos heróis olímpicos. Ela também habita o mundo dos homens.

Percebe-se, assim, que a literatura grega permanece viva no cotidiano dos escritores brasileiros, pois, a cada representação, os elementos dramáticos estabelecem um diálogo com a tradição trágica, suscitando no público espanto, horror e profunda reflexão diante das catástrofes encenadas. O teatro brasileiro teve seu início no período do romantismo, como afirma Passos (1999, p. 33). Logo, a literatura era retratada e encenada pelo seu modo de fazer poético. No entanto, o grande sucesso de muitos escritores se deve às fatalidades que, posteriormente, transformaram-se em narrativas cheias de prosa e verso. À semelhança do que ocorria na Antiguidade — ainda que em outro contexto histórico — o Brasil também se vê marcado por barbaridades, injustiças e acontecimentos

de natureza trágica. Seria uma representação ou uma maldição? O que se sabe é que algumas fatalidades, ou melhor, a maioria delas viraram peças teatrais. São muitas as apresentações que relatam casos de infortúnio familiar, satirizando em outras vezes o drama vivido pelos personagens da vida real. Constata-se a presença de ressonâncias dos tragediógrafos gregos nas encenações nacionais. A dramaturgia brasileira recorre a múltiplas intertextualidades para compor suas criações, como observa Andrade (2008):

Na “tragédia brasileira”, o insolúvel é a fragmentação da consciência, imposta por um poder que se exerce coagindo, mas também incitando, cooptando, produzindo. Se o cidadão grego é levado ao terror (e à catarse) como espectador de sua absoluta liberdade, o “povo”, do qual falam Chico Buarque e Paulo Pontes, não mais vê liberdade alguma; percebe fragmentos, junta-os e com eles “se vira” (p. 176).

Mas é importante ressaltar que, tanto nas peças teatrais quanto na poesia, no que se refere ao “sentido do ‘trágico’ na tragédia moderna”, este “não parece chegar a todos com a mesma força, ou ao menos com a força desejada e imputada na peça pelos seus autores” (Andrade, 2008, p. 177). Assim, a articulação entre os recursos cênicos e a linguagem empregada é que possibilita ao público experimentar o impacto e desenvolver uma percepção reflexiva sobre o episódio representado, deslocando a crítica para segundo plano e privilegiando, sobretudo, a intenção estética e expressiva do autor.

A fatalidade presente tanto na peça *Agamémnon* quanto no poema *Tragédia brasileira*, é um tema universal, explora as nuances

da vida e da morte, revelando a fragilidade e a inevitabilidade do destino humano. Em a *Tragédia brasileira*, Manuel Bandeira (1990) aborda a fatalidade de forma mais sutil, mais igualmente profunda, sendo mais introspectiva e existencial. Através da tragédia individual de Misael, Manuel Bandeira (1990) aborda temas universais como a fragilidade da vida, a força do destino e a luta pela sobrevivência. Ou seja, o autor questiona a inevitabilidade do destino e a angústia diante do poder incontrollável do acaso. O poema reflete um pessimismo existencial, permeado pela consciência da finitude humana e da presença constante da morte. A fatalidade é representada de forma contundente e realista. Pois, a narrativa se concentra em um homem simples, um trabalhador humilde, que se torna vítima de um destino cruel e impiedoso. A tragédia de Ésquilo, *Agamémnon* retrata a fatalidade como uma força externa que controla o destino dos personagens, tornando-os vítimas de um ciclo de vingança e morte. O rei Agamémnon, ao retornar da Guerra de Troia, é assassinado pela própria esposa, Clitemnestra, em vingança pela morte de sua filha Ifigênia. A fatalidade se manifesta através da profecia de Cassandra, que prevê o assassinato de Agamémnon e o futuro trágico de sua família. A tragédia é desencadeada por uma série de eventos inevitáveis, desde o sacrifício de Ifigênia até a vingança de Clitemnestra, culminando em um ciclo de violência sem fim.

◇ Considerações finais

Verifica-se que a fatalidade, na literatura trágica, constitui um conceito denso e multifacetado. Ela pode ser compreendida como a crença de que o destino é preordenado e inevitável, e que

os personagens são impotentes para mudar o curso dos eventos. A fatalidade também pode ser vista como uma força interna, um conjunto de escolhas e ações que levam os personagens a um final trágico. Em ambos os casos, a fatalidade representa uma força que controla o destino humano, levando-os a um final trágico. A tragédia grega proporcionou uma linguagem e um repertório de temas que permitiram aos poetas brasileiros expressarem a complexidade da experiência humana. O poema *Tragédia brasileira*, é um exemplo de como a tragédia grega influenciou a poesia brasileira, adaptando os temas e a linguagem clássica a uma realidade brasileira.

A Grécia nos legou um vasto patrimônio cultural, cuja influência permanece viva até hoje. A leitura de suas obras, além de dialogar com inúmeros outros textos e tradições, proporciona ao leitor um horizonte ampliado de interpretações, permitindo-lhe compreender de modo mais profundo o seu próprio tempo. Como afirma Calvino: “Um clássico é um livro que vem antes de outros clássicos; mas quem leu antes os outros e depois lê aquele reconhece logo o seu lugar na genealogia” (Calvino, 2007, p. 14), evidenciando que os textos fundadores estabelecem diálogos contínuos e estruturam a tradição literária que os sucede. Assim, cabe ao leitor reservar algum tempo para dedicar-se a esse material tão valioso, ainda pouco explorado nas escolas, mas absolutamente essencial. Seu estudo amplia o conhecimento, favorecendo a compreensão de uma civilização e de suas permanências na contemporaneidade. Além disso, essa leitura estimula a imaginação e proporciona o prazer de descobrir e aprender novas perspectivas.

Por que afinal, ler os clássicos? A discussão sobre essa questão atravessa tempos e fronteiras, mas converge na percepção de que essas obras nos conduzem a um universo de experiências que desafiam aquilo que supomos saber. Ao revisitá-las, desvelam camadas inesperadas de sentido. Mais do que revelar a organização do pensamento e seus autores ou os traços de seu estilo, os clássicos iluminam, de modo surpreendente, os conflitos essenciais da existência humana, aproximando-nos do que há de mais profundo e, muitas vezes, desconhecido em nós mesmos.

Referências

- ANDRADE, M. M. A “*cidade das mulheres*”: cidadania e alteridade feminina na Atenas Clássica. Rio de Janeiro: LHIA, 2008.
- ARENDT, H. *A condição humana*. Tradução: Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução por Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores).
- BANDEIRA, M. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.
- BANDEIRA, M. *Estrela da manhã*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.
- BRANDÃO, J. S. *Mitologia grega*. Petrópolis, Vozes, 1997. v. 1.
- CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ÉSQUILO. *Agamémnon*. Tradução: Manuel de Oliveira Pulquério. 2. ed. Coimbra: Festeia - Tema Clássico: 2008.
- INWOOD, M. *Dicionário Hegel*. Tradução: Álvaro de Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1992.
- LESKY, A. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MALHADAS, D. *Tragédia Grega: O mito em cena*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- PASSOS, F. *Teatro em Pedacos*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- SAINT-VICTOR, P. *As duas máscaras. Tragédia e comédia*. Tradução: Gilson César Cardozo de Sousa. São Paulo: Livraria Editora Germade LTDA, 2003.
- SOARES, J. G. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 2006. v. 2.
- VERNANT, J. P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1991. v. 2.

DE COÉFORAS À SENHORA DOS
AFOGADOS: RELAÇÕES
INTERTEXTUAIS ENTRE A GRÉCIA
ANTIGA E NÉLSON RODRIGUES



◇ Considerações iniciais

Este estudo toma como ponto de partida a peça *Senhora dos Afogados* (2012), de Nelson Rodrigues, inicialmente publicada em 1978, cuja tessitura dramática revela diálogo significativo com *Oréstia* (458 a.C.), de Ésquilo (524-456 a.C.). Composta pelas peças *Agamémnon*, *Coéforas* e *Eumênides*, a trilogia narra a cadeia de crimes e vinganças na casa dos Atridas, iniciando com o assassinato de Agamémnon por Clitemnestra, passando pela vingança de Orestes e, culminando na criação do tribunal de Atenas, que marca simbolicamente a transição da justiça privada para a justiça institucional. As análises concentram-se na construção ambivalente de Moema que, sob a maestria de Nelson Rodrigues, remete ora a *Electra*, ora a *Clitemnestra*. Essa duplicidade evidencia traços marcantes da personagem, em particular sua dimensão monstruosa, inscrita numa “superposição de máscaras míticas” que a tornam híbrida — ao mesmo tempo mulher e monstro. A investigação, pautada na intertextualidade entre essas figuras icônicas, será desenvolvida à luz dos referenciais teóricos de Romilly (1998), Aristóteles (1999), Lesky (2003), Pate-Nuñez (2000, 2008), Magaldi (2004), Kristeva (1969), Samoyault (2008), Cunha (2012), Über (2012) e outros.

Em *Senhora dos Afogados* (2012), os conflitos dentro das relações familiares são abordados de forma recorrentes, com sentimentos exacerbados, levando a personagem a praticar atos extremos. Temas como paixão, incesto e morte — tanto a morte

ocorrida no passado, quanto àquelas ocorridas no presente —, rondam a família Drummond, percebe-se, assim, a retomada de mitos gregos e uma transformação e reconstrução de tais mitos. A obra é um espelho da realidade brasileira e marcada por uma rica intertextualidade mitológica, pois, além das misturas de características entre *Moema*, *Electra* e *Clitemnestra*, em *Senhora dos Afogados*, temos uma trama repleta de outras referências mitológicas, principalmente à figura de *Medeia*, a feiticeira que mata os próprios filhos para se vingar do marido, Jasão, e a *Fedra*, a mulher apaixonada pelo enteado, Hipólito, que se entrega à loucura. *Moema* é uma figura romântica e trágica, representada por um amor obsessivo que a leva à autodestruição. É uma mulher poderosa manipulativa e vingativa que representa uma mistura de características que se entrelaçam, criando uma teia de relações com figuras míticas. Tanto *Moema* quanto *Electra* e *Clitemnestra* são mulheres fortes, e a intensidade dos sentimentos é um ponto comum entre elas, levando-as a agir de forma impulsiva e irreversível. Elas são porta-vozes das contradições e dos conflitos que moldam a vida humana.

◇ As origens da tragédia

O trágico teve sua origem nos cantores de ditirambo e do processo de transformação, de peças satíricas. O ditirambo é um canto religioso dionisíaco (Aristóteles, 1999). De acordo com Lesky (2003), O trágico considerado como mais antigo, é Téspis, o ático de Icária, ele representou pela primeira vez uma tragédia no culto oficial a Dionísio, onde se teve os eruditos alexandrinos que quiseram derivar a tragédia das festas campestres da região,

o amigo de Téspis, Frínico introduziu em 476, acontecimentos históricos no teatro com sua obra *As Fenícias* (p. 84-88). Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, são os autores mais citados da tragédia grega. Ésquilo e Sófocles escreveram um total de sete peças cada um, já Eurípedes dezoito (Romily, 1998).

Ésquilo nasceu na grande época de Atenas, em 525/4 em Elêusis, fora filho de um nobre proprietário de terras Euforion. As guerras pérsicas constituem o capítulo decisivo na biografia de Ésquilo, sua primeira apresentação foi em 468, saíra vitorioso, era comum ter um festival, onde os tragediógrafos concorriam a um prêmio. Morreram em Gela em 456 a.C. (Lesky, 2003). Sófocles nascera em 497/6, não foi mais que um quarto de século mais jovem do que Ésquilo. Escreveu 120 peças no total, só que apenas sete tragédias e uma sátira sobreviveram com o passar do tempo. Das sete tragédias que resistiram com o tempo, *Ajax* é a mais antiga e anterior a *Antígona*, de 442. Sófocles têm suas raízes na tradição, e também alcançou posição bastante destacada na vida política da cidade em 443/2. Morreu em 406. Nas tragédias de Sófocles já existe uma arte bem definida, que consiste em cultivar o interesse e despertá-lo sempre de novo (Romily, 1998). Sua obra considerada a “mais importante” é *Édipo Rei*. Cunha afirma que:

[...] a obra *Édipo Rei* de 420 a.C. é a obra de Sófocles mais conhecida. A estrutura das cenas com a implicação da culpa de Édipo e a caracterização das personagens principais faz da peça um triunfo de suspense”. A história de Édipo tem acontecimentos decisivos: a morte de Laio que é seu pai pelas mãos do seu próprio filho Édipo, o casamento de Édipo com a mãe. A cidade de

Tebas estava sofrendo com a epidemia da peste depois do assassinato de Laio. Foi Édipo que matou seu pai numa encruzilhada, num ato de fúria, golpeara com seu bastão e assim causou a morte do próprio. A Esfinge dizimava a cidade, Édipo decifrou o enigma da Esfinge e livrou a cidade da maldição da Esfinge. Édipo se tornou o rei de Tebas e casou com sua própria mãe Jocasta, depois vem as terríveis revelações pelo adivinho Tirésias, de que ele próprio, o rei, é o assassino, que agora vive incestuosamente (2012, p. 184).

Sófocles vê o homem numa irremediável oposição com os poderes que regem o mundo, que também para ele, são divinos, porém o homem luta contra as potências da vida e só pode assumi-la com base nas forças que tem em seu próprio íntimo. Sófocles criou inovações na técnica dramática, e dessas técnicas podemos citar: a técnica de introduzir um terceiro personagem na cena e o rompimento com a tradição das trilogias. Ele aborda em suas obras teatrais: a religião e a ética. Eurípedes nasceu em Atenas em 484, morrendo ali também em 406 a.C., não teve atividades políticas, mas via com preocupação o declínio da cidade e, de um modo geral, da sua pátria. De cultura sólida, Eurípedes foi influenciado pelos princípios de Anaxágoros, dos sofistas e de Sócrates. São atribuídas a ele quarenta e duas peças, restando dezoito e mais de mil fragmentos. *Alceste* é a sua primeira obra, foi produzida em 438. Em 431 e 438 a.C., apresentou *Medeia*, que é a história de uma bruxa que ajudou Jasão a ganhar o velo de ouro. O impulso para o realismo de Eurípedes poderá explicar a sua psicologia inquisidora que o separa dos outros trágicos gregos, e

que o torna como modelo para os dramaturgos modernos. As suas personagens representam seres destroçados, patológicos quase, deformados pela dor da realidade (Lesky, 2003). Lesky (2003) reforça essa ideia quando relata que, “Aristóteles afirma na *Poética* que Eurípides foi qualificado de o ‘mais trágico’ dos áticos isso porque ele tem nas suas peças fins catastróficos” (p. 29-36).

◇ **Concepção de trágico e os elementos que compõem a tragédia**

Quando nos deparamos com a palavra “tragédia”, associamos como algo ruim e doloroso, catastrófico, mas para Aristóteles, a tragédia é a imitação de uma ação importante, não imitar em si homens e sim suas ações, essas ações podem ser boas ou ruins.

A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; deve ser composta num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas; na tragédia, a ação é apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores. Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções (1999, p. 43).

Para Romily (1998), a tragédia significa “o canto do bode”, pois se dizia que as apresentações elitizadas foram criadas pelos sátiros, que eram seres meio bodes que cercavam Dionísio. Cunha esclarece que, “para Eurípides, a tragédia não era a construção de alguma lei divina, mas sim a tormenta e a luta da simples alma humana” (2012, p. 186-187). Quanto ao trágico, muito se tem

escrito sobre sua caracterização e essência, mas fica sempre a sensação de que essa essência não pode ser reduzida a simples formulações. Pereira (2006) explica que aquilo que nunca deveria acontecer, mas continuamente ameaça; aquele poder e ventura que, enquanto eleva, expõe ao perigo; a queda que vem do próprio esforço que ele faz para evitá-la; a indistinção entre deus e demônio, entre perda e salvação, entre prêmio e castigo; o mal sem razão, a desgraça sem lógica, a culpa sem crime; as causalidades absurdas, as verdades não explicadas, a carência de certeza. Domínio do ambíguo, do indefinido, do contraditório, universo do engano — por sua própria essência, pois, indefinível —, eis o trágico.

Aristóteles, em seu livro *Poética* (1999), que é importantíssimo e fundamental para o entendimento dos elementos que compõem a tragédia, divide a tragédia em *prólogo*, *episódio* *epílogo*, *êxodo* (saída), *canto coral* e por fim o *párodo* e o *estásimo*. *Prólogo* antecede o párodo; *Episódio* é uma parte completa da tragédia colocada entre cantos corais completos; *Êxodo* é uma parte completa da tragédia, após a qual já não há canto coral; *Párodo* é a primeira entrada do coro, no elemento musical, o párodo é a primeira intervenção completa do coro; *Estásimo* é o canto coral em que são excluídos os versos anapésticos e os versos trocaicos. Em todas as tragédias há o nó que vai desde o início até o ponto a partir do qual se produz a mudança para uma sorte abençoada e ou não, já o desenlace a parte que vai desde o princípio desta mudança até o final da peça (Aristóteles, 1999, p. 49-50).

Em seu livro *Tragédia Grega*, Romilly (1998) mostra-nos que “a tragédia está geralmente ligada aos mesmos mitos da epopéia: a guerra de Tróia, as explorações de Héracles, as desgraças de Édipo

e sua família. A estrutura da tragédia se funde em dois elementos de natureza distinta, o coro e os personagens” (p. 20-21). Dessa forma, a tragédia se compõe de seis partes: *fábula* (mito), os *caracteres* (costumes), *elocução*, *pensamento*, o *espetáculo apresentado* e o *canto* (melopéia). A *fábula* (mito) é a combinação dos atos; o que dá unidade a fábula e a presença de uma personagem principal; umas são simples, outras complexas, pois são ações que as fábulas imitam; Os *caracteres* qualificam as personagens que agem; há quatro pontos: um é que deve ser de boa qualidade, o segundo a conformidade, o terceiro ponto é a semelhança e o quarto ponto é a coerência; *Elocução*: composição métrica que é composta por letra, sílaba, conjunção, nome, verbo, artigo, flexão, expressão, a sua principal qualidade é a elocução poética que consiste na clareza. E a comunicação por meio de palavras é associada ao discurso; *Pensamento*: arte de encontrar o modo de exprimir o conteúdo do assunto de maneira conveniente; tudo que se exprime pela linguagem é domínio do pensamento. Fazem parte do *pensamento* a demonstração, arefuturação, e também move a compaixão e o temor, a raiva etc.; *Espectáculo apresentado* ou simplesmente a encenação: não pertence à arte da representação, têm efeitos sobre os ânimos, a arte do cenógrafo tem mais importância que a do poeta; *Canto* (melopéia): a força expressiva musical, desde que bem ouvida por todos (Aristóteles, 1999, p. 44-51).

Os elementos da tragédia são: a *peripécia*, o *reconhecimento* e os *acontecimentos patéticos* ou *catástrofe*; A *peripécia*: é a mudança da ação no sentido contrário ao que parecia indicado; O *reconhecimento*: faz passar da ignorância ao conhecimento, mudando o ódio em amizade. Há quatro espécies de reconhecimento.

São sinais exteriores, uns devidos à natureza, outros são adquiridos, dos quais uns aderem ao corpo, como as cicatrizes e outros não fazem parte dele, como colares. A segunda é aquela que é à inventiva do poeta, por exemplo, quando Orestes faz-se reconhecer a sua irmã Ifigênia, declarando ser Orestes, assim Orestes declara aquilo que o poeta quer que ele declare e não a fábula. A terceira espécie consiste na lembrança, por exemplo: um certo objeto faz-se lembrar de algo, como Ulisses ao ouvir o citarista tocar, recorda-se de algo e chora. E por último, há o reconhecimento por silogismo, um bom exemplo é em *Coéforas* em que Orestes, sabendo que sua irmã fora sacrificada, pensara que seria sacrificado também por ser reconhecido pela sua verossimilhança com a irmã. Acontecimentos patéticos ou catástrofe: uma ação que provoca a morte ou sofrimento, como a das mortes em cena, das dores agudas, dos ferimentos e outros casos análogos (Aristóteles, 1999, p. 49-57).

♦ O teatro de Ésquilo

Ésquilo participou da Batalha de Maratona, e lutou pela vitória, ele viu seu país ameaçado, depois salvo e, por último, triunfante. Isso mostra que a tragédia e a aventura sempre fizeram parte da vida de Ésquilo. Começou sua carreira aos 25 anos, no ano 500. Ganhou seu primeiro concurso em 484, sua tragédia mais antiga conhecida, os *Persas*, de 472 (Romily, 1998, p. 47). Nessa obra, Ésquilo experimentou por si mesmo sofrimento e terror, libertação e júbilo. É baseada em fatos históricos, se caracteriza também por não ter personagens gregos. A história se inicia com a

entrada do coro de conselheiros persas, os fiéis esperavam notícias de seu rei Xerxes, e do seu exército que foram tentar conquistar a Grécia, no relato que a rainha-mãe Atossa faz do sonho em que lhe pareceu uma mulher orgulhosa que não se deixava atrelar ao carro de seu filho Xerxes. Ela é atormentada por pesadelos, ela faz oferendas aos deuses para que possa invocar seu marido Dario que já está morto. O exército de Xerxes foi derrotado, a última parte traz ao palco o próprio rei vencido e, com os sons selvagens de um lamento asiático, a peça se encerra (Lesky, 2003, p. 102).

A obra seguinte será *Os sete contra Tebas*, que Ésquilo configurou dentro das lendas do ciclo tebano e, em 467, nos apresenta. A história de *Laio*, que é pai de Édipo, *Édipo* e os *Sete contra Tebas* se uniram para formar uma trilogia, essas três tragédias são movidas pelo tema da maldição familiar, que persegue a casa de Laio de geração a geração, até que chega a um ponto para desmoronar na mais completa ruína.

Só podemos compreender o poeta por inteiro em sua Oréstia, composta das tragédias Agamenon, As Coéforas e As Eumênides, que se conservaram, e do Proteu, drama satírico perdido, e que em 458 obteve a vitória, que lhe continuará a pertencer na literatura universal, enquanto existirem seres humanos cujas mentes e corações estejam abertos à sua grandeza (Lesky, 2003, p. 115).

Édipo se deu conta dos crimes involuntariamente cometidos, vazou os olhos e os seus filhos, Etéocles e Polinices revoltaram-se contra ele, foram amaldiçoados por Édipo. Ésquilo faz a sua interpretação diante dessa maldição familiar, com a ideia de que os

deuses só vêm a castigar o culpado na pessoa de seus filhos e filhos de seus filhos (Lesky, 2003, p. 115). A obra se inicia com Etéocles falando aos guerreiros da cidade sobre o perigo e o dever. Um mensageiro informa a Etéocles que a cidade de Tebas está sendo assediada por sete capitães a cada um dos quais está situada em uma das sete portas da cidade. Na parte central da peça, encontramos os sete grandes diálogos, separados por breves intervenções das partes corais. Os dois irmãos, Etéocles e Polinices, se enfrentam na sétima porta dando-se a morte mutuamente. Depois temos a peça *As Suplicantes*, de 468, que já é um trabalho mais desenvolvido. É a primeira de uma trilogia. Esta história é composta por donzelas com vestimentas estrangeiras, elas são as filhas de Dânao, elas fugiram ao casamento com os filhos do Egito, que eram seus primos (Lesky, 2003, p. 109).

Segue a obra gerada de um mito: *Prometeu acorrentado* de 462, a obra faz parte de um mito narrado por Ésquilo. O fogo carregava o sentido de ciência, de sabedoria engenhosidade e cultura. O fogo era o que tinha o poder de iluminar o que antes estava nas trevas e com a posse do fogo, a humanidade teve revelado o dom das artes, com a ajuda de Prometeu, os humanos dominaram o fogo que fora roubado de Zeus e assim os humanos conseguiram atingir “elevados fins”. Logo os humanos tornaram-se capazes de dar os primeiros passos na direção de uma nova forma de conduzir a vida e a sua existência, como punição por ter dado o fogo aos humanos, Prometeu fora acorrentado por Hesfesto a mando de Zeus. A punição era ficar acorrentado por anos e durante os anos seria bicado por uma águia, que destruiria seu fígado, como Prometeu era imortal, todos os dias a águia ia lá e comia seu fígado, esse foi seu destino. Isso tudo porque quis ajudar os humanos (Lesky, 2003, p. 131).

A criação literária de Ésquilo encontrou na trilogia a forma apropriada que lhe permite ultrapassar o segmento singular do acontecimento, podemos compreender Ésquilo por inteiro em *Oréstia*, composta das tragédias *Agamémnon*, *As Coéforas* e *As Eumênides*. O prólogo de *Agamemnon* está como parte essencial da exposição, não só perfeitamente integrado na peça, como também, em seus poucos versos, nos transmite toda a atmosfera básica do drama. Nesse primeiro momento mostra que Ifigênia, filha de *Agamémnon*, foi sacrificada, a frota pode partir, o ódio e a vingança de sua mãe *Clitemnestra* por *Agamémnon* sacrificar a própria filha, acaba por armar e matar ao lado de seu amante *Egisto*, seu marido *Agamémnon*. A segunda peça começa com *Orestes* junto ao túmulo do pai, só há resquícios mas também uma atmosfera emocional intensa. *Orestes* veio de longe e agora se encontra postado, em prece, junto à tumba de seu pai, esse é o ponto central das *Coéforas*, que são portadoras de Libações. Seu coração é puro, mas sente-se obrigado por *Apolo* de vingar em sua mãe a morte do pai, logo aparecem as *Coéforas*. Assim se cumpre, *Orestes*, persuadido pela irmã *Electra* e pelo deus *Apolo*, mata a mãe e *Egisto*. Depois de matar, as fúrias das *Erínias*, vão atrás dele por causa do sangue derramado de sua mãe *Clitemnestra*. Em meio a profunda paz da paisagem montanhosa de *Delfos* começam as *Eumênides*, a terceira peça. *Orestes* é julgado e absolvido dos crimes que cometeu (Lesky, 2003, p. 104-126).

◇ Texto e intertextualidade

Pode-se perceber que muitos autores fazem o uso da intertextualidade em suas obras, Nelson Rodrigues em sua tragédia em três atos, *Senhora dos afogados* (2012), tematizou o Mito de

Electra usando a teoria da intertextualidade com a obra de O'Neill, “O luto assenta a *Electra*”, a qual por sua vez, era inspirada em *Oréstia*, de Ésquilo, esta peça é aquela em que a formalização do trágico em Nelson mais se aproxima dos parâmetros da tragédia grega sem, no entanto, abdicar das convenções do teatro. Samoyault (2008) nos diz sobre a intertextualidade:

O termo intertextualidade foi tão utilizado, definido, carregado de sentidos diferentes que se tornou uma noção ambígua do discurso literário; com frequência, atualmente, dá-se preferência a esses termos metafóricos, que assinalam de uma maneira menos técnica a presença de um texto em outro texto: tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação ou simplesmente diálogo (p. 9).

Tudo começou com o pensador russo Mikhail Bakhtin, ao falar do texto, trata-se de considerar o texto independente de seu contexto, de maneira imanente, proibindo-se qualquer referência ao conteúdo ou às determinações exteriores (Samoyault, 2008, p. 14). Percebe-se que em nenhum momento Bakhtin usava o termo intertextualidade ou intertexto, entretanto seus estudos sobre o romance, originando as grandes possibilidades de integração do gênero, seus componentes linguísticos, sociais e culturais, introduziam a ideia de uma multiplicidade de discursos trazida pelas palavras (Samoyault, 2008, p. 18). Bakhtin (2003) trata o termo intertextualidade como dialogismo, nos mostrando que a linguagem do romance, é um sistema de linguagens que se iluminam mutuamente, dialogando, todo romance é repleto de orquestrações dialógicas (p. 341). Samoyaut em seu livro

Intertextualidade nos explica melhor: A polifonia em que todas as vozes ressoam de um modo igual implica o dialogismo: os enunciados das personagens dialogam com os do autor e ouvimos constantemente esse diálogo nas palavras, lugares dinâmicos onde se efetuam as trocas (2008, p. 19).

Oficialmente é Julia Kristeva (1969) que compõe e introduz o termo intertextualidade, em dois artigos publicados na revista *Tel Quel* e retomados em seguida em sua obra de 1969, *Séméiotiké, Recherches pour une sémanalyse*. Ela concebe intertextualidade como “cruzamento num texto de enunciados tomados de outros textos” (p. 115). E esse termo se reflete em várias obras, um texto sempre terá algo como referência; para se fazer sua obra, o autor usa um texto como base. A autora Samoyault (2008) nos confirma que “um texto não existe sozinho, é carregado de palavras e pensamentos mais ou menos conscientemente roubados, sentem-se as influências que o subtendem, parece nele descobrir-se um subtexto” (p. 42). A autora enfatiza, ainda, que a intertextualidade faz da literatura um campo autônomo, mas sempre ligado ao mundo, porque os textos se constroem em rede: são parte de um contínuo cultural que atravessa tempo, gênero, forma e linguagem.

◇ **Oréstia e Senhora dos Afogados**

Ésquilo apresenta a trilogia *Oréstia* (2010) orquestrada em torno da família dos Atridas — composta pelas tragédias — *Agamémnon*, *Coéforas* e *Euménides*, enquanto Nélson Rodrigues, com *Senhora dos Afogados* (2012), nos oferece outra obra prima da literatura dramática. Este estudo se dedica à análise da personagem

rodrigueana *Moema*, articulando-a com os traços de *Electra* e *Clitemnestra*, em Ésquilo, com atenção especial à segunda tragédia da trilogia *Coéforas*, que explora a vingança de *Orestes*, filho de *Agamémnon* e *Clitemnestra*. *Orestes*, movido pela necessidade de vingar a morte de seu pai, mata *Clitemnestra* e *Egisto*, seu amante, numa ação que conjuga dever filial e justiça divina, sob a orientação do deus Apolo e com o apoio da irmã *Electra*. Essa trajetória, marcada por conflito moral e tragédia familiar, estabelece um contraponto fértil com *Senhora dos Afogados* (2012), de Nélson Rodrigues, revelando tantos ecos da vingança e da culpa presentes no mito grego quanto singularidades do drama brasileiro, onde a paixão, a culpa e a transgressão ganham contornos modernos e intensamente humanos.

Nelson Rodrigues escreveu a peça em 1948, transpondo o mito de *Electra* para solo brasileiro. A peça era inspirada em “O luto assenta a *Electra*, de O’Neill, a qual por sua vez, era inspirada em *Oréstia*, de Ésquilo, em *Anjo Pornográfico*, de Ruy Castro (1992, p. 252). Nelson Rodrigues era um grande admirador de Eugene O’Neill e revelou ao grande amigo e crítico Sábato Magaldi que buscou inspiração no dramaturgo O’Neill para fazer *Senhora dos Afogados* (2012).

Não me lembro em que circunstância, reli há muitos anos *Senhora dos Afogados* e, de repente, saltou para mim o seu vínculo com *Mourning becomes Electra*, a bela trilogia de Eugene O’Neill. Encontrei-me logo depois com Nelson Rodrigues e quis saber por que ele não revelara ter feito uma paráfrase da obra norte-americana. Nelson achou muita graça e disse do seu espanto

ao passar despercebida a semelhança, quando das primeiras leituras dos amigos na estreia do espetáculo [...]. Observar tão proposital evidência, segundo o dramaturgo, era tarefa do crítico e não dele (Magaldi, 2004, p. 68).

Em *Ésquilo*, a ação se desdobra diante do túmulo de *Agamémnon*, marcando o início do ciclo de vingança que atravessa a trilogia. Já em *Senhora dos Afogados* (2012), a narrativa se organiza em três atos e seis quadros, majoritariamente situados na casa da família Drummond, salvo um momento deslocado para o café do cais, onde se realiza um ajuste de contas que ecoa a tensão trágica da peça grega, estabelecendo um diálogo entre os espaços e as convenções dramáticas das duas tradições (Magaldi, 2004, p. 68).

◇ **Reconstrução dos mitos regos**

Em *Senhora dos Afogados* (2012), Moema é uma figura feminina ambígua, personifica a paixão obsessiva que a leva a cometer atos impulsivos e descabidos. É um símbolo do poder destrutivo do amor e do ciúme. Nélson Rodrigues incorpora elementos da tradição clássica à sua linguagem teatral para explorar os aspectos positivos e negativos da personagem, suas forças e fragilidade. Isso permite a criação de um diálogo instigante entre o passado e o presente, entre a tradição clássica e a realidade brasileira. Essa permanência da mitologia na literatura moderna e contemporânea é uma prova da força da tradição clássica e da universalidade da experiência humana. No século V a.C., Ésquilo escreveu a *Oréstia*, trilogia em torno do mito dos Atridas,

uma família maldita da qual uma falha de um antigo ancestral desencadeia uma série de crimes intrafamiliares. Séculos mais tarde, o mesmo mito serve de base, para um drama moderno, quando em 1948, o dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues escreve a obra *Senhora dos Afogados*. Para Lopes (2007), Nelson Rodrigues nos traz as noções de destino, fatalidade, maldição, vingança e também retomar a questão do incesto (p. 221).

Magaldi (2004, p. 68), grande crítico literário e crítico das obras de Nelson Rodrigues, enquadrando *Senhora dos Afogados* no bloco das “peças míticas”. Essa classificação baseia-se no conflito dentro das relações familiares que é abordado de forma recorrente, com sentimentos exacerbados, levando as personagens a praticar atos extremos. Além do mais, são muitos os pontos de semelhança entre *Senhora dos Afogados* e a *Oréstia*, a começar pela ação. Nas duas obras se passam em duas cidades portuárias, em *Oréstia*, a ação se passa em Argos, no palácio real, e em *Senhora dos Afogados*, há em cena, duas oposições: os dois ambientes (a casa dos Drummond e o café do cais do porto). Nelson Rodrigues, diferente de Ésquilo, tem seu próprio mundo e se desliga da ideia de cadeia ancestral de crimes, concentrando-se nas gerações dos Drummond que aparecem em cena. Enquanto *Agamémnon* era logo sacrificado, para prosseguir o ciclo da maldição familiar, *Misael Drummond* permanece vivo ao longo de *Senhora dos Afogados*, estabelecendo outro gênero de relacionamento (Magaldi, 2004, p. 70). Misael, patriarca centralizador das vontades da família, tem o poder de decisão de todos, é descrito como o herói, de força superior àquelas que estão à sua volta e é apontado como o centro do conflito, da tensão pelas outras personagens (Medeiros, 2009,

p. 223). “Misael, o chefe de família, que acaba de chegar do banquete. Há nele qualquer coisa de profético, nos olhos duros, na barba imensa e negra, nas faces fundas” (Rodrigues, 1981, p. 274).

A peça aborda temas como incesto, loucura, corrupção moral, opressão feminina e obsessão, e cria uma atmosfera em que o mar funciona como personagem simbólico, refletindo a *psique* dos protagonistas e servindo de cenário para os afogamento e mistérios que permeiam a narrativa. A tragédia é marcada pelo afogamento de duas filhas — Dora e Clarinha — e pela paixão incestuosa de *Moema* pelo pai, *Misael*. Movida por ciúmes e desejo de exclusividade, *Moema* mata as irmãs, enquanto *Misael* guarda o segredo do assassinato de uma amante no passado. *Misael Drummond* manteve uma ligação com uma prostituta, da qual nasceu um filho, que ele supunha estar morto. No dia do seu casamento com D. Eduarda, a prostituta reivindicou a primazia no leito nupcial, levando Misael a assassiná-la, a golpes de machado. Surge do episódio um símbolo que nutre a obra rodrigueana: para um homem casar-se, precisa sacrificar a prostituta que existe na mulher. Este ato simboliza a renúncia do homem ao instinto e ao amor erótico, e desencadeia toda a tragédia familiar na obra. Anos depois, os acontecimentos se desenrolam em traições, na vingança do noivo de *Moema* — que busca justiça pela morte de sua mãe, assassinada por Misael — e culminam na morte da matriarca, Dona Eduarda, selando a destruição da família.

O crime de *Misael* não consiste em ter matado uma filha — como *Agamémnon* fez ao sacrificar Ifigênia —, mas em ferir o próprio amor e a natureza sentimental, sendo a partir deste gesto que se desencadeiam todas as demais consequências da narrativa.

Misael desempenha múltiplos papéis: guerreiro, esposo, pai, filho, familiar e, também o gerador do conflito. Essa lógica de tragédia ecoa o mito grego da maldição dos Atridas, que remonta o crime de Tântalo, assassino de seu filho Pélops, cuja carne foi oferecida aos deuses em um banquete. Ressuscitado, Pélops mata Enomau, rei de Pisa — que é seu sogro, pai de Hipodâmia — durante uma disputa para desposá-la. Em algumas versões também elimina Mírtilo, escudeiro cúmplice. É desse ato que deriva uma das maldições que recaem sobre sua descendência Tiestes e Atreu, filhos de Pélops, que disputam o trono de Micenas, Tiestes seduz a mulher de Atreu, que, inspirado pelo avô, mata os filhos do irmão e os oferece em um banquete sob o pretexto de reconciliação. Posteriormente, *Agamémnon*, filho de Atreu, sacrifica sua filha Ifigênia, em Áulida à deusa Ártemis, permitindo que os ventos conduzam a frota grega a Tróia- ato que *Clitemnestra* usa como justificativa para assassiná-lo, com a ajuda de seu amante *Egisto* (Magaldi, 2004, p. 70-71).

♦ Incesto e morte

De acordo com o dicionário de psicanálise de Roudinesco e Plon (1998), o incesto é definido como: “Uma relação sexual, sem coerção nem violação, entre parentes consanguíneos ou afins adultos, no grau proibido pela lei que caracteriza cada sociedade: em geral, entre mãe e filho, pai e filha, irmão e irmã (p. 372). É isso que se faz presente em *Senhora dos Afogados* como nos diz Magaldi (2004), as relações incestuosas povoam o mundo de *Senhora dos Afogados*, elas se multiplicam em vários níveis. Os mais imediatos: a ligação afetiva de *Moema/Electra* com o pai

Misael, e o ódio à mãe; e o sentimento de *Paulo/Orestes* pela mãe, toda ternura com ele também, e sua recusa do pai. Estaríamos aí, no simples domínio freudiano, de reinterpretação dos mitos gregos, à luz da psicanálise. Por essas relações incestuosas é que as personagens ao longo da obra acabam matando, ao começar *Senhora dos Afogados*, a obra nos mostra Moema, que por amar o pai e querer ser a única depositária do carinho paterno, afogam-se as suas duas irmãs mais novas, Dora e Clarinha. Como nos diz Magaldi (2004), o incesto surge na peça, em feições mais ambíguas, por causa de outra presença na trama, o Noivo, assim chamado, sem menção a nome e sobrenome. O Noivo sem que saibam que ele é filho de Misael com a prostituta que fora amante de Misael, assim o Noivo está comprometido com sua própria irmã para assim vingar-se do pai Misael, por ele ter assassinado sua mãe, a prostituta do cais. Provoca a existência do Noivo dois outros incestos: o primeiro comprometido com sua irmã *Moema*, desdobrada entre ele e o pai, o segundo ele sendo filho de Misael ele é enteado de dona Eduarda, então há dois incestos, o Noivo como irmão e enteado ao mesmo tempo (Magaldi, 2004, p. 71-72). Para Magaldi (2004), a tessitura de *Moema*, embora cheia de contradições, tem força semelhante à de *Electra*. Para ser filha única, não hesita em suprimir as irmãs Dora e Clarinha: “Sou assassina duas vezes. Sou mais criminosa do que tu. [...]” (Rodrigues, 1981, p. 304).

A avó a considera fria, como as outras mulheres da família: “Tu és mulher, mas de ti eu gosto, sempre gostei [...] (meiga para Moema) Fria, como as nossas mulheres!” (Rodrigues, 1981, p. 263).

Moema ao perceber que não era a preferida e por querer ser a única mulher na vida do pai acaba usando da violência para se obter o objetivo. Pate-Nuñez (2008) nos descreve essa relação que o incesto tem com a morte: “capaz de levar aos limites da própria morte a dor por sentir-se rejeitada” (p. 35). Jung, por sua vez, na obra *Símbolos da transformação*, observa que “o mito solar prova claramente que a base fundamental do desejo ‘incestuoso’ não é a coabitação, mas a ideia peculiar de voltar a ser criança, de voltar à proteção dos pais, de entrar na mãe para que ela dê à luz novamente, renascer” (2018, p. 236). Ou seja, a noção de incesto está simbolicamente relacionada à regressão da energia às suas origens para gerar uma transformação e o nascimento de uma nova personalidade.

Moema, diferentemente de *Electra*, apesar de instigar o irmão Paulo a matar o noivo e convencer o pai Misael a castigar *D. Eduarda*, cortando-lhe as mãos, ela como Ledur (2011) nos mostra, não precisa da força masculina para praticar crimes, pois mata suas duas irmãs mais novas afogadas. Ao contrário de *Electra*, que espera seu irmão chegar para se vingar da mãe e do amante pelo crime praticado, e no caso de *Moema* suas ações não são nobres ou justas como no caso de *Electra*. *Electra* e *Moema* têm objetivos diferentes, *Electra* quer vingar a morte do pai, os gregos são levados pelo destino: “[...] lembrai-vos de que ninguém pode fugir ao seu destino, quer se trate de um homem livre, quer de alguém dominado por alheia mão” (Ésquilo, 2010, p. 114).

Entra em cena Paulo, o irmão de *Moema* e filho de D. Eduarda descrito como muito jovem e bonito, trazendo nos gestos e na fisionomia atormentada traço infantis e certa delicadeza

feminina (Rodrigues, 1981, p. 268). O sentimento que o domina é a exigência quase obsessiva de que mãe não pratique nada que ultrapasse os limites de uma esposa exemplar. Por isso, insiste para que ela jure fidelidade: “Na nossa família todas as esposas são fiéis [...] a fidelidade já deixou de ser um dever – é um hábito. Te será fácil cumprir um hábito de trezentos anos [...]” (Magaldi, 2004 p. 76). Instigado por *Moema*, Paulo apunhala o Noivo pelas costas. Tomado por uma espécie de delírio, chega a imaginar que poderia ter assassinado não o amante da mãe, mas o próprio pai, pois, em sua lógica atormentada, “tão culpado o marido, quanto o amante, os dois a possuíram!” (Magaldi, 2004 p. 77). O filho não perdoa o pai por ter possuído a mãe, revelando um conflito que ultrapassa o moralismo familiar e adentra o terreno do desejo interdito. *Moema*, que o incitara ao crime, entrega-o em seguida ao mar, como forma de libertá-lo da impossibilidade de continuar vivendo após *Misael* matar Dona Eduarda. Ao longo da peça, Paulo se apresenta como um autômato movido pelo destino feito da mesma matéria trágica de *Orestes*, sobretudo quando se observam as tonalidades incestuosas de seu afeto pela mãe e sua rejeição do pai. Estaríamos, assim, diante de uma atualização do Mito de Édipo, numa releitura dos mitos gregos à luz da psicanálise (Magaldi, 2004, p. 71). Já *Orestes* de Ésquilo, hesita diante do matricídio, dilacerado entre o dever filial e o horror de matar a própria mãe. Ainda, assim, consuma o ato, eliminando numa só figura a mãe e a adúltera, *Clitemnestra*, e executando também seu amante, Egisto. Como observa Lesky, *Orestes* possui um “coração puro”, mas está submetido à ordem de Apolo, que o incita a vingar, na mãe, o assassinato do pai. Sua ação, portanto,

não é mero impulso pessoal, mas cumprimento de um destino inscrito na cadeia da maldição que pesa sobre a casa dos Atridas.

◇ **Moema, Electra e Clitemnestra – a superposição de máscaras míticas**

Neste momento, voltamo-nos às questões diretamente vinculadas ao objeto de nosso estudo. Delimitaremos os elementos que aproximam *Electra* e *Moema*, evidenciando a construção reduplicada desta última, que ora se espelha em *Electra*, ora em *Clitemnestra*. Tal duplicidade configura *Moema* como figura híbrida – simultaneamente mulher e monstro. Seu lado “mulher” manifesta-se no desejo de ser a única presença feminina na vida do pai, eliminando as irmãs mais novas e nutrindo profundo ódio por Dona Eduarda. Já sua face “monstruosa” emerge quando incita o pai a punir a esposa e instiga o irmão a assassinar o Noivo, assumindo o papel de agente ativa da destruição familiar.

Pode-se indagar se *Moema* age por vontade própria ou se é conduzida por forças que emanam de seu inconsciente. Em um universo aparentemente destituído de deuses, o destino ressurge como instância soberana que subjuga os homens, deslocando o sagrado para o interior da *psique*. Determinada a torna-se a única mulher na vida do pai, *Moema* empenha-se em eliminar todas as demais presenças femininas da casa, acreditando, assim, alcançar seu objetivo. Consumada a vingança, pai e filha permanecem sozinhos, contudo, no dia seguinte à tragédia, ao mirar-se no espelho da sala, *Moema* percebe que perdeu o próprio reflexo: nele surge a imagem da mãe, de mão amputadas, avançando em sua direção.

A aparição evidencia que a ruptura desejada jamais se completa. *Misael* incapaz de suportar a realidade que se impõe, sofre um ataque cardíaco e morre nos braços da filha. Quanto mais *Moema* buscava desvincular-se da mãe, mais profundamente ela se via atada — como se as próprias mãos, símbolo da culpa e da herança trágica, a prendesse àquilo que pretendia negar: “*Moema* tem as mesmas mãos da mãe e, por esta via, obtém-se a mais arrojada operação simbólica do discurso: a sexualização do mais feminino e domesticado dos órgãos, as mãos” (Magaldi, 2004, p. 76).

Inicialmente confrontada com as irmãs, *Moema* investe-se do simbolismo das águas; no embate com a mãe, recupera o fascínio dos reflexos e a dimensão do brilho estelar que remete ao *Mito de Electra* (Pate-Nuñez, 2008, p. 35-36). Ao final da peça, contudo, a personagem é castigada: resta-lhe apenas a solidão e o luto do pai, Boff (1997) a descreve como: “uma personagem mítica arquetípica, que representa o “mistério feminino”. Em *Moema*, tudo assume proporções ampliadas: seus planos são maquiavélicos, sua execução é meticulosa, e até sua linguagem se reveste de um tom apoteótico e solene (p. 67).

Pate-Nuñez descreve *Electra* como marcada pela “degradação social de que é vítima, bem como pela indignação dos desmandos dos governantes, fatores que conduzem à interiorização de uma revolta que não se concretiza plenamente em ação” (2000, p. 29). Já Über (2012) observa que Ésquilo apresenta uma *Electra* movida pela esperança: após anos aguardando o retorno do irmão, ela se agarra ao menor indício de sua presença. Ao avistar uma madeixa de cabelo sobre o túmulo do pai, imediatamente supõe tratar-se de *Orestes*, pois acredita que ninguém além deles dois ofereceria

tal homenagem a Agamémnon. Como afirma na peça: “[...] vejo sobre o túmulo este anel de cabelo cortado” (Ésquilo, 2010, p. 124). No início de *Coéforas* (2010), *Electra*, junto ao Corifeu, invoca o retorno do irmão, na esperança de que ele venha cumprir a vingança pela morte do pai:

Suplico-te que faças Orestes regressar aqui, em boa hora: pai, ouve a minha prece! E a mim dá-me um coração muito mais casto do que o da minha mãe e umas mãos mais puras. Isto o que peço para nós; para os nossos inimigos, que apareça o teu vingador, meu pai, e que os que mataram morram às mãos da justiça (Ésquilo, 2010, p. 122).

Electra aguarda ansiosamente o retorno do irmão, consciente de que, sozinha, nada pode fazer. Com a volta de *Orestes*, porém, ela o incita a consumir a vingança pelo assassinato do pai, assumindo papel decisivo na deflagração do ato trágico:

[...] Que um feliz acaso/ traga de volta Orestes! Eis a minha súplica;/ouve-me, pai! Concede-me que eu seja sempre/mais sensata que minha mãe e tenha as mãos/muito mais inocentes! São estas as preces/referentes a nós, mas quanto aos inimigos/ imploro que afinal venha juntar-se a mim/um homem para te vingar, bastante forte/para matar teus assassinos, pai querido, /em justa retaliação [...] (Coéforas, v. 188-197).

Entra em cena *Clitemnestra*, responsável pelo assassinato do marido, *Agamémnon*, motivada tanto pelo sacrifício da filha quanto pelos longos anos em que foi deixada sozinha durante a

guerra de Tróia. Contudo, conforme observa Über, a *Clitemnestra* apresentada por Ésquilo, caracteriza-se pela dissimulação, revelando uma personalidade marcada pela astúcia e pelo cálculo (2012, p. 10-11).

Não creio que se possa considerar indigna a morte deste homem, efectivamente, não foi pela traição que ele fez a desgraça cair sobre o palácio? Sofreu o que merecia, por ter dado ao meu rebento, dele concedido, a minha muito chorada Ifigénia, uma sorte imerecida. Não poderá jactar-se no Hades: pagou com a morte pela espada o mal que fez (Ésquilo, 2010, p. 93).

Em *Senhora dos Afogados*, Medeiros descreve Dona Eduarda como:

A esposa do patriarca dos Drummond vive entre a família em total isolamento: sem o amor do marido nem da filha e em constantes conflitos com a sogra. Voz dissonante entre os seus, nem por meio do filho Paulo ela consegue quebrar essa solidão, mantendo-se sempre à parte de tudo o que decidem (2009, p. 232).

Moema pode ser compreendida como uma figura trágica construída a partir de sua verdadeira “superposição de máscaras míticas”. Ela encarna precisamente uma zona de indistinção: filha que deseja ocupar o lugar da mãe, mulher que aspira substituir a esposa, figura que elimina as irmãs para instaurar uma exclusividade impossível. Sua condição híbrida — meio mulher, meio monstro — não se reduz à perversidade moral, mas traduz a quebra de uma

ordem simbólica: ela ameaça a estrutura familiar ao confundir papéis, atravessar interditos e expor o desejo em sua forma mais crua. Na tradição da tragédia grega, a monstrosidade feminina surge quando a mulher ultrapassa o espaço que lhe foi socialmente delimitado. *Clitemnestra*, por exemplo, ao assassinar *Agamémnon*, assume uma posição de poder e violência reservada ao masculino, convertendo-se em figura temida e ambígua. Já *Electra*, embora não execute diretamente o crime, é a força que o convoca, sustentando o ódio e legitimando a vingança. Em *Moema*, essas duas matrizes se fundem, ela é simultaneamente a filha que instiga, como *Electra*, e a mulher que manipula e desencadeia a destruição, como *Clitemnestra*.

Contudo, diferentemente da tragédia de Ésquilo, em que os atos se inserem na lógica da maldição e da justiça divina – sob a égide de Apolo – o universo de Nelson Rodrigues é dessacralizado. Não há deuses que ordenem ou redimam; o destino reaparece como força psíquica, como retorno do recalcado. A cena do espelho, em que *Moema* vê a imagem da mãe, amputada ocupar seu lugar, materializa essa dimensão abjeta: quanto mais tenta suprimir a mãe, mais se identifica com ela. O duplo emerge como prova de que a eliminação do outro implica, paradoxalmente, a incorporação do que se deseja destruir. Assim, *Moema* inscreve-se na linhagem das grandes figuras femininas trágicas, mas sua monstrosidade é moderna: não nasce da intervenção divina, e sim do excesso de desejo, da ruptura dos interditos e da falência da ordem familiar. Ela é, ao mesmo tempo, filha vingadora e mãe simbólica da própria ruína — síntese contemporânea da máscara de *Electra* e da sombra de *Clitemnestra*.

◇ Considerações finais

A peça *Senhora dos Afogados* (2012), de Nelson Rodrigues, um dos mais importantes dramaturgos brasileiro, assim como a tragédia grega *Oréstia* (2010), de Ésquilo, revelam semelhanças e diferenças: exploram temas como o amor, a paixão, o ciúme, a loucura e o desejo por justiça, os quais são fios condutores que tecem a história de *Moema*, *Electra* e *Clitemnestra*, e moldam suas decisões e destinos. Nesse sentido, procurou-se mostrar nesse universo dramático de Nélson Rodrigues, a construção dúplice de *Moema* que ora espelha-se em *Electra*, que carrega o peso de uma história trágica, marcada por uma força interior e determinação inabaláveis, que se recusa a se submeter ao destino imposto por sua mãe e luta incansavelmente pela justiça. O amor e o ódio se entrelaçam na personalidade de *Electra*, ela ama profundamente seu pai e sente um ódio profundo por sua mãe. Essa ambivalência emocional a torna uma figura complexa e fascinante; ora em *Clitemnestra*, que é uma personagem ao mesmo tempo vítima e algoz, buscando vingança por atos passados e por uma necessidade de justiça. Ela se justifica alegando vingança pelo sacrifício da filha Ifigênia, mas suas ações lançam uma sombra sobre sua moralidade. Nélson Rodrigues, ao reinterpretar os mitos gregos, apresenta-nos uma visão complexa e desafiadora da figura feminina. *Moema*, por outro lado, também evoca a figura de *Moema*, personagem homônima do poema épico *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão, a lendária índia brasileira, filha do cacique Tupi que se jogou nas águas do mar em um ato de amor e sacrifício. Essa referência indígena, misturada à mitologia grega, confere à obra um caráter único, incorporando elementos da cultura brasileira à tragédia clássica.

Em conclusão, a análise permitiu compreender que a peça promove uma reconfiguração do trágico por meio da sobreposição de matrizes míticas que estruturam a protagonista como figura ambígua e tensionada. Pode-se afirmar que a leitura comparativa entre *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues, e *Oréstia*, de Ésquilo, evidencia não apenas a permanência estrutural do trágico, mas também sua capacidade de reinvenção em diferentes contextos históricos e culturais. Nesse processo de resignificação, o mito deixa de ser apenas memória do passado e converte-se em instrumento de leitura crítica do presente. Assim, a peça reafirma o trágico como forma estética privilegiada para problematizar a condição humana, expondo suas contradições, seus impasses éticos e a complexidade das paixões que movem os indivíduos.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural LTDA, 1999.
- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BOFF, M. L. R. *Mito e tragédia nas relações familiares do teatro de Nelson Rodrigues*. 1997. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.
- CASTRO, R. *O anjo Pornográfico*. Companhia das Letras: São Paulo, 1992.
- CUNHA, V. *A Grécia Clássica: Uma viagem ao seu teatro*. Millenium, 2012.
- ÉSQUILO. *A Orestéia*. Lisboa: Edições 70, 2010. (Coleção Clássicos Gregos e Latinos).
- JUNG, C. G. *Símbolos da transformação*. Obras Completas. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Limitada, 2018. v. 5.
- KRISTEVA, J. *Introdução à Seminálise*. São Paulo: Debates, 1969.
- LEDUR, D. F. Um mito, três mulheres: Aproximações e distanciamento entre Electra (Eurípedes), Electra Enlutada e Senhora dos Afogados. In: SEMANA DE LETRAS – O COTIDIANO DAS LETRAS, 11., 2011, Porto Alegre. *Anais [...]*. Porto Alegre, RS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Letras (FALE), 2011.
- LESKY, A. *A tragédia Grega: Perspectiva*. São Paulo, 2003.
- LOPES, L. A. *Nelson Rodrigues: Trágico, então moderno*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- MAGALDI, S. *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues*. Global Editora, São Paulo, 2004.
- MEDEIROS, E. Da construção de uma tragédia de Nelson Rodrigues: Senhora dos Afogados. *Sínteses*, Campinas, SP, v. 4, 2009.
- PATE-NUÑEZ, C. F. *Electra ou uma constelação de sentidos*. Goiânia: Ed. da UCG, 2000.
- PATE-NUÑEZ, C. F. Henry Ibsen e Nelson Rodrigues: dois dramaturgos e o mar no meio. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, [S. l.], v. 7, n. 27, p. 21–37, 2008. Disponível em: <https://publicacoes.unigranrio.edu.br/reihm/article/view/182>. Acesso em: 18 dez. 2025.

- PEREIRA, M. H. R. *Estudos de história da cultura clássica*. I volume, 10 ed. revista e comentada. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 2006.
- RODRIGUES, N. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. 2: peças míticas / organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- RODRIGUES, N. *Senhora dos Afogados*. Editora Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2012.
- ROMILLY, J. *A tragédia Grega*. Tradução: Ivo Martinazzo. Brasília: Ed. UNB, 1998.
- ROUDINESCO, E.; PLON, M. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade: memória da literatura*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- ÜBER, G. Estudo comparado entre Coéforas e as duas Electras. *Interfaces*, Guarapuava, PR, v. 3, n. 2, 2012.



SOBRE OS AUTORES

Organizadora

Socorro Viana de Almeida

Professora Adjunta do Curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Doutora em Estudos Clássicos - Poética e Hermenêutica pela Universidade de Coimbra (FLUC), Portugal, com estágio pós-doutoral na Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Granada (UGR), Espanha. Líder do Grupo de Estudos Semióticos: Literatura, Cultura e outras Artes (GES), da Universidade do Estado do Amazonas, certificado pelo CNPq.

Autores

Aline da Silva Pinto

Licenciada em Letras Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade do Estado do Amazonas - UEA. Membro acadêmico do Grupo de Estudos Semióticos: Literatura, Cultura e outras Artes (GES), na linha de pesquisa *Estudos Semióticos da linguagem e do simbolismo na poética dos mitos e lendas amazônicas*.

Caroline Baldoino de Sousa

Licenciada em Letras Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade do Estado do Amazonas - UEA. Membro do Grupo de Pesquisa - Estudos Semióticos: Literatura, Cultura e outras Artes (GES), na linha de pesquisa *Semiótica, poética, hermenêutica e literatura clássica*.





Caroline Stephanny Costa Dantas

Mestre em Letras e Artes (PPGLA/UEA). Licenciada em Letras Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade do Estado do Amazonas - UEA. Membro acadêmico do Grupo de Estudos Semióticos: Literatura, Cultura e outras Artes (GES), na linha de pesquisa *Tradução, adaptação e estudo das relações intersemióticas nas textualidades contemporâneas*.

Cassandra da Silva Montenegro

Licenciada em Letras Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade do Estado do Amazonas - UEA. Membro do Grupo de Pesquisa - Estudos Semióticos: Literatura, Cultura e outras Artes (GES), na linha de pesquisa *Semiótica, poética, hermenêutica e literatura clássica*.

Joelma de Lima Ferreira

Licenciada em Letras Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade do Estado do Amazonas - UEA. Membro do Grupo de Pesquisa - Estudos Semióticos: Literatura, Cultura e outras Artes (GES), na linha de pesquisa *Estudos Semióticos da linguagem e do simbolismo na poética dos mitos e lendas amazônicas*.

Jonatas do Carmo Freitas

Mestrando em Letras e Artes (PPGLA-UEA). Licenciado em Letras Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade do Estado do Amazonas - UEA. Membro do Grupo de Pesquisa - Estudos Semióticos: Literatura, Cultura e outras Artes (GES), na linha de pesquisa *Estudos Semióticos da linguagem e do simbolismo na poética dos mitos e lendas amazônicas*.





Pedro Matheus da Silva Leite

Mestre em Letras e Artes (PPGLA-UEA). Licenciado em Letras Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade do Estado do Amazonas - UEA. Membro acadêmico do Grupo de Estudos Semióticos: Literatura, Cultura e outras Artes (GES), na linha de pesquisa *Tradução, adaptação e estudo das relações intersemióticas nas textualidades contemporâneas*.

Rosemara Arival de Souza

Licenciada em Letras Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade do Estado do Amazonas - UEA. Membro do Grupo de Pesquisa - Estudos Semióticos: Literatura, Cultura e outras Artes (GES), na linha de pesquisa *Semiótica, poética, hermenêutica e literatura clássica*.

Terla da Silva Costa

Licenciada em Letras Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade do Estado do Amazonas - UEA. Membro do Grupo de Pesquisa - Estudos Semióticos: Literatura, Cultura e outras Artes (GES), na linha de pesquisa *Estudos Semióticos da linguagem e do simbolismo na poética dos mitos e lendas amazônicas*.



título Mitos em tradução:
intertextualidade e conversão
semiótica entre Amazônia e
tradição clássica

organizadora Socorro Viana de Almeida

tipografias Tinos
Dalek

número de páginas 398



Setembro de dois mil e vinte e seis, nove anos após a publicação da obra *Introdução à Semiótica: passo a passo para compreender os signos e a significação*, de Winfried Nöth e Lucia Santaella.

para conhecer mais da *editoraUEA* e de nossas publicações,
acesse o qr code abaixo



ueaeditora



