

2023



PAS UnB

1ª etapa



SUMÁRIO

1.0 - OBRAS VISUAIS	5
1.1 - Panteão Agrippa - Artes, história, matemática	5
1.2 - Catedral de Notre Dame de Reims: estrutura arquitetônica, suas esculturas e seus vitrais – Autor desconhecido, Século XIII – Artes, física e ensino religioso	9
1.3 - Santa Ceia (de Leonardo da Vinci, afresco) – Artes e ensino religioso	12
1.4 – Discóbolo – Educação Física, física e artes	15
1.5 – Urnas funerárias marajoaras – Artes, história e matemática	19
1.6 – Sereias, de J.Borges – Artes, sociologia e geografia	20
1.7 – Nefertiti – autor desconhecido - História e Geografia	21
1.8 - Sítio Histórico do Templo Mayor de Tenochtitlan – Geografia, sociologia e história	23
1.9 - Petra - Sítio arqueológico na Jordânia - 312 a.C – Artes, geografia e história	25
2.0 – OBRAS AUDIOVISUAIS	29
2.1 - Para onde vais?, Woya Hayi Mawe – Artes, literatura e sociologia	29
2.2 - Terraplanismo, Pós-Verdade e as promessas não cumpridas da modernidade, Mariana Alvim. TEDxGoiânia – Física, geografia e sociologia	30
2.3 - OWERA - Xondaro Ka'aguy Reguá – História, geografia e sociologia	31
2.4 - Falas da Terra - Globo Filmes - História e sociologia	33
2.5 – O Povo Brasileiro (parte I): A matriz Tupi, Darcy Ribeiro – História, geografia e sociologia	34
2.7 - Rumo ao Muquém, Santiago Dellape – Ensino religioso	36
2.8 - Discurso COP 26 / Canal Parlaíndio: Parlamento Indígena do Brasil, Txai Suruí – História e sociologia	37
3.0 - OBRAS TEATRAIS	38
3.1 – A Pena e a Lei, de Ariano Suassuna – Artes e literatura	38
3.2 - Antígona, Sófocles – Filosofia	39
4.0 - OBRAS MUSICAIS	47
4.1 - Little Fugue in G minor, para Organ, de J. S. Bach – Artes	47
4.2 - Adam de la Halle – Le jeu de Robin et Marion - Scene 2: Robin par l'ame (Marion, Robin) – Artes	47
4.3 - São Pixinguinha- Emicida - Artes	48
4.4 - Série Brasileira: Batuque, Alberto Nepomuceno – Artes e história	51

4.5 - Clarice Assad's Nhanderú - Overture For Orchestra – Ensino religioso	53
4.6 - Platée, de Rameau - ópera barroca (cômica) – Artes	53
4.7 - Pixinguinha ROSA – versão Choro das Três – Artes	55
4.8 - Clementina de Jesus - Muriquinho Piquinino (Canto II - Canto dos Escravos) – História ..	56
4.9 - Palmares 1999 – Natiruts – História	56
4.10 - Sol no peito, Nick Cruz – Sociologia	58
4.11 - Eu sou assim - Mirian Marques – Literatura e gramática	60
4.12 - Barões da pisadinha, Recairei – Literatura e gramática	61
5.0 - OBRAS LITERÁRIAS	64
5.1 - Senhora minha, desde que vos vi, Afonso Fernandes - Litertura e gramática	64
5.2 - Vamos, irmã, vamos dormir, Fernando Esquio – Literatura	66
5.3 - Dom Fulano, que eu sei que tem fama de covarde, Dom Afonso Mendes de Besteiros – literatura	67
5.4 - Maria Peres se confessou dia desses, Fernão Velho – Literatura, gramática e ensino religioso	69
5.5 - Se amor não é qual é este sentimento? Francesco Petrarca – Literatura e gramática	71
5.6 - Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades - Luís de Camões – literatura, gramática e sociologia	73
5.7 - Ao desconcerto do mundo, Luís de Camões – Litertura	76
5.8 - Carta a el-Rei Dom Manoel sobre o achamento do Brasil, Pero Vaz de Caminha – História	77
5.9 - A Jesus Cristo Nosso Senhor, Gregório de Matos – Ensino religioso e literatura	82
5.10 - Envolver-se na confusão dos néscios para passar melhor a vida, Gregório de Matos – Literatura	83
5.11 - O poeta descreve a Bahia, Gregório de Matos – Literatura e história	84
5.12 - Declara-se temendo perder por ousado, Gregório de Matos – Literatura e gramática ..	85
5.13 - Sermão de Santo Antônio aos peixes, Padre Antônio Vieira – Literatura e ensino religioso	87
5.14 - Torno a ver-vos, ó montes; o destino, Cláudio Manoel da Costa – Literatura e gramática	94
5.15 - Leia a posteridade, ó pátrio Rio, Cláudio Manoel da Costa – Literatura e biologia	96
5.16 - Caso pluvioso, Carlos Drummond de Andrade – Literatura, física e química	97
5.17 - Felicidade clandestina, Clarice Lispector – Literatura e gramática	100
6.0 - TEXTOS	103

<u>6.1 – Desvendando o endereço físico do telescópio James Webb – Biologia, física, geografia e matemática.</u>	103
<u>6.2 - O manual de Epicteto, Epicteto – Filosofia.</u>	103
<u>6.3 - Aliança no fundo do mar – Carlos Fioravanti (Revista FAPESP) ED. 258 Agosto, 2017 pp. 55-57 – Biologia e química.</u>	107
<u>Rituais de limpeza</u>	108
<u>Ilhas em perigo</u>	109
<u>6.4 - Artigo 5 da Constituição da República Federativa do Brasil 1988 - História, filosofia e literatura.</u>	109
<u>6.5 – O cerrado está morrendo – Revista Darcy – Biologia e geografia.</u>	114
<u>6.6 - Quando e por que os humanos começaram a falar? Gramática</u>	115

1.0 - OBRAS VISUAIS

1.1 - Panteão Agrippa - Artes, história, matemática.

O Panteão Roma, também conhecido como Panteão de Agripa, é considerado a obra arquitetônica mais bem preservada da Roma Antiga e uma das principais atrações da capital italiana. Erguido a quase 2 mil anos, o monumento proporciona aos moradores das redondezas e aos visitantes uma viagem fantástica ao passado.

Logo, se você é estudante, profissional das áreas de engenharia e arquitetura ou aprecia informações sobre construções históricas pelo mundo, esse conteúdo foi feito especialmente para você. Conheça de perto as características que tornam o Panteão de Roma um dos monumentos mais renomados na história da arquitetura.



O que é Panteão de Roma?

Localizado na Piazza Della Rotonda – centro de Roma, o monumento Pantheon que significa “para todos os deuses”, popularmente chamado de Panteão Roma ou Panteão de Agripa, simboliza a antiguidade e marca o auge do poder e riqueza do Império Romano. O Panteão Roma idade foi erguido a cerca de 2 mil anos atrás.

Mas, afinal, como foi construído o Panteão? O Panteão Roma atual é na verdade a terceira estrutura desse tipo a ocupar o terreno. Isso porque, o Panteão Roma original foi encomendado por Marcus Agripa, genro do imperador César Augusto, ano 27 A.C.



O Panteão Roma está localizado na Piazza Della Rotonda, centro de Roma.

No ano 80 D.C, após um incêndio ter destruído grande parte da construção original do Panteão Roma, o Imperador Domitian realizou um esforço de reconstrução do monumento. No entanto, quando um raio queimou novamente o Panteão Roma no ano 110 D.C, o imperador Adriano estruturou e colocou no seu lugar um projeto completamente novo.



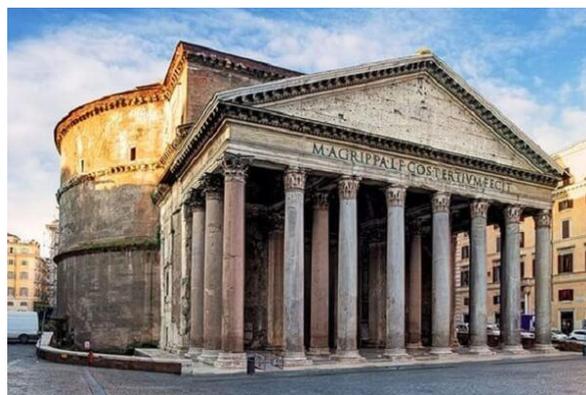
O Panteão Roma foi doado ao Papa Bonifácio IV e convertido em Basílica Cristiana.

No início do século VII, o Panteão Roma foi doado ao Papa Bonifácio IV e consequentemente convertido em Basílica Cristiana, passando a ser usado como uma igreja. Por essa razão, se encontra atualmente em um excelente estado de conservação. Vale comentar, que quando o Panteão Roma passou a ser usado como igreja, as estátuas dos deuses gregos que se encontravam por lá foram substituídas por imagens católicas.

O Panteão Roma foi dedicado a Santa Maria e seus mártires, sendo constantemente chamado de “Santa Maria Rotonda” e a praça em frente ao monumento passou a ser chamada de “Piazza della Rotonda”.

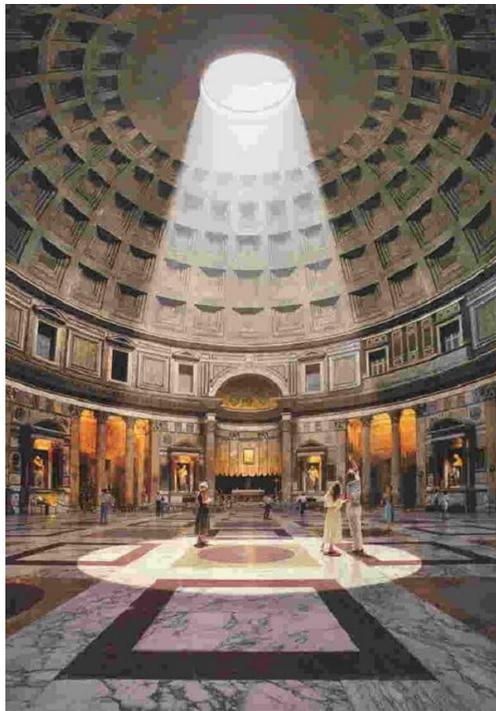
Arquitetura fascinante do Panteão Roma

O que mais surpreende da arquitetura do Panteão Roma certamente são as medidas de sua construção e sua cúpula de concreto feita em grandes dimensões. O diâmetro do interior do monumento é quase exatamente igual à sua altura: 43,4 metros.



O que mais surpreende da arquitetura do Panteão Roma certamente são as medidas de sua construção.

A cúpula aberta, também chamada de óculo, possui 9 metros de diâmetro e sua abertura permite tanto a entrada de luz natural como chuva dentro do Panteão Roma.



A cúpula aberta do Panteão Roma, também chamada de óculo, possui 9 metros de diâmetro.

Não à toa que cerca de 22 buracos no piso foram feitos para que a água da chuva pudesse se direcionar ao sistema de drenagem do monumento. Vale comentar que o chão e as paredes do interior do Panteão Roma são revestidas com pedra fina, incluindo granito e vários mármore coloridos.



Cerca de 22 buracos no piso foram feitos para que a água da chuva pudesse se direcionar ao sistema de drenagem do Panteão Roma.

A fachada retangular, composta por 16 colunas de granito de 14 metros de altura, esconde parcialmente a enorme cúpula. Sobre a fachada pode ver a seguinte descrição “M.AGRIPPA.L.F.COS.TERTIVM.FECIT” que significa “Marco Agrippa, filho de Lúcio, cônsul pela terceira vez, o fez”.



O Panteão Roma conta com uma fachada retangular, composta por 16 colunas de granito de 14 metros de altura.

Quem está enterrado no Panteão de Roma?

O Panteão Roma, quando passou a ser usado como um local de exercício da fé católica, foi usado como túmulo de diversas personalidades importantes que dedicaram sua vida ao cristianismo. O Panteão Roma sepultamentos abriga os corpos dos reis Umberto I di Savoia e Vittorio Emmanuele II di Savoia, da rainha Margherita di Savoia e outros artistas.



O Panteão Roma foi usado como túmulo de diversas personalidades importantes.

Chuva de Pétales para festejar o Dia de Pentecostes

A chuva de pétalas para festejar o Dia de Pentecostes é uma tradição que perdura há séculos na igreja. O evento atribuído ao catolicismo é um dos mais esperados por aqueles que visitam o Panteão Roma.

A famosa chuva de pétalas ocorre no Dia de Pentecoste, ou seja, 50 dias após a Páscoa. Na ocasião, após a missa celebrada no monumento, milhares de pétalas de rosas vermelhas são despejadas pelo óculo do Panteão com a ajuda de bombeiros. As pétalas, por sua vez, forram o chão do local como uma pintura.



Milhares de pétalas de rosas vermelhas são despejadas pelo óculo do Panteão Roma.

Curiosidades incríveis sobre o Panteão Roma

1. O Panteão Roma é o monumento mais bem conservado da antiguidade romana;
2. É o monumento da antiguidade romana mais imitado no mundo;
3. O famoso e consagrado artista Michelangelo dizia que o Panteão Roma se tratava de uma obra realizada por anjos e não por seres humanos, devido suas características impressionantes;
4. A construção do Panteão Roma representa um cruzamento de culturas: enquanto o pórtico tem como influência a arquitetura clássica grega, o domo segue traços mais da arquitetura romana;
5. Todas as dezesseis colunas de granito que formam a fachada retangular foram trazidas do Egito;
6. No passado, com o calor das velas acesas em seu interior, mesmo em dias de chuva, a água que caía do teto era nebulizada no ambiente;
7. Existem ao todo 22 ralos na pavimentação interna do Panteão Roma para escoar a água da chuva;
8. A construção de Duomo de Florença por Filippo Brunelleschi foi inspirada no Panteão Roma.

Referência: Nathalia Baldini Inson é formada em engenharia ambiental e redatora da Viva Decora. Apaixonada por livros, música e plantas, descobriu no meio digital uma forma de impactar mais pessoas por meio dos seus posts sobre engenharia, arquitetura, design e demais assuntos relacionados à construção e sustentabilidade.

Disponível em: <https://www.vivadecora.com.br/pro/panteao-roma/>

1.2 - Catedral de Notre Dame de Reims: estrutura arquitetônica, suas esculturas e seus vitrais– Autor desconhecido, Século XIII – Artes, física e ensino religioso.



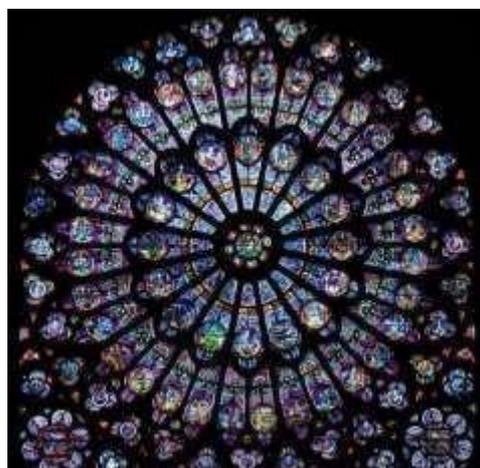
A Notre-Dame é uma *hiper* catedral, *lindíssima*, *poderosíssima*, *famosíssima* e *trilionária*. E tem razão para isso tudo, afinal de contas, é um dos mais belos exemplares da arquitetura gótica francesa e está repleta de história e arte. A **fachada principal**, cuja construção começou em 1200, possui 41 metros de largura e 63,9 de

altura até o topo das torres. Mas é observando os detalhes que se entende melhor o porquê de ser uma construção tão admirada. Do ponto de vista simbólico, o quadrado representa o que foi criado, o espaço limitado. Já o círculo, em destaque no centro da fachada, é a perfeita figura do que não tem fim ou começo, a imagem de Deus. As cabeças da Virgem e de Jesus se posicionam exatamente no centro desse círculo, demonstrando a aceitação de Deus por Maria na forma da criança, que entra no mundo mortal e é apresentada à cidade. Além disso, a forma redonda cria uma auréola em volta da cabeça de Maria. Se dá para acreditar que o projeto foi definido buscando essa interpretação... tenha fé.



Portais da Notre-Dame | Foto: Behn Lieu Song

A fachada é cortada por uma faixa com 28 estátuas que representam os reis de Judah, descendentes de Jesse e ancestrais de Maria e Jesus. Adicionadas à catedral no século XIII, essas estátuas acabaram associadas aos reis da França. Por isso, durante a Revolução Francesa, as obras foram atacadas e mutiladas como símbolos do despotismo real. Logo abaixo delas estão três portais: o da direita é conhecido como o portal de Santa Ana; à esquerda está o portal da Virgem; e, na parte central, o portal do Último Julgamento. O **portal de Santa Ana**, o primeiro a ser instalado, mostra a Virgem com Jesus no colo e o Livro das Leis. O **portal da Virgem** foi construído entre 1210 e 1220 e mostra a morte de Maria, sua subida aos céus e coroação como Rainha do Paraíso. Já o **portal do Último Julgamento**, feito entre 1220 a 1230, mostra os mortos sendo ressuscitados de suas tumbas e o arcanjo Miguel pesando suas almas de acordo com o que viveram na terra e o amor que demonstraram a Deus — os escolhidos são conduzidos por Cristo para o paraíso, enquanto os condenados vão para o inferno com o capeta.



Rose nord | Foto: Oliver Mitchell

Outro grande destaque da Catedral de Notre-Dame de Paris são os vitrais, com destaque para as rosas. O termo rosa é usado para descrever uma janela circular, principalmente as divididas em vários segmentos e encontradas em igrejas de estilo gótico. Ambas foram construídas em 1270 e possuem 12,90 metros de diâmetro, chegando a quase 19 metros se forem somados os arcos perfurados sobre os quais se encontram. O tema da **rose nord**, sem muitas alterações do original, é o Antigo Testamento, com predomínio da cor violeta que mostra a longa noite de Israel esperando o messias. São oitenta medalhões representando juizes, profetas, reis e sacerdotes que rodeiam, em três círculos, a imagem da Virgem com o Menino Jesus, ao centro. Já a **rose sud** foca no Novo Testamento, com a figura central de Cristo sentado em um trono, os apóstolos distribuídos nos dois primeiros círculos, o livro dos sete selos e o Cordeiro do Apocalipse na parte inferior, anjos e profetas. Essa rosa apresenta muitas mudanças da restauração realizada nos séculos XVIII e XIX. Já a **rose ouest**, disposta na fachada principal da catedral, é a mais antiga de todas e possui 9,60 metros de diâmetro. No primeiro círculo, os doze profetas aparecem em volta da Virgem com Jesus, anunciando a encarnação. Na parte superior foram colocadas as doze virtudes e seus opostos, enquanto a parte inferior mostra os doze signos do zodíaco. Além das rosas, vários outros vitrais encontram-se na catedral.



Tesouro | Foto: Mossot

O **Trésor** é formado principalmente por artefatos religiosos da igreja católica, como cálices sagrados, vestimentas, livros usados na celebração das missas e outros. Por muito tempo, essa coleção funcionou como uma reserva para os reis, tendo seus metais preciosos derretidos e pedras preciosas vendidas em tempos de crise. Os objetos mais antigos foram destruídos ou perdidos no período da Revolução Francesa, em 1789. A coleção foi retomada em 1804, mas novamente interrompida com as revoltas que marcaram o início da década de 1830. As reformas da catedral e a reconstrução da sacristia em 1849 pelo arquiteto Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc levaram, também, à reestruturação do Tesouro.



Emmanuel | Foto: Freedom Wizard

A visita às torres garantem uma bela vista de Paris, além de vários detalhes da arquitetura da catedral. É preciso subir os 387 degraus até o topo da torre sul, pois não há elevadores. Um dos destaques da visita são os **sinos** — um total de dez na Notre-Dame. O maior deles, Emmanuel, data de 1681, tem 261 cm de diâmetro e pesa 13.271 kg. Ele sempre é o primeiro a ser tocado, cerca de cinco segundos antes dos demais sinos. Na noite de 24 de agosto de 1944, quando as tropas francesas e aliadas entravam em *Île de la Cité*, o sino foi tocado para anunciar a libertação da cidade durante a Segunda Guerra Mundial. Os outros nove sinos são bem recentes, datando de 2013, e foram projetados com o objetivo de replicar a qualidade e o tom dos sinos originais da catedral.



Cripta | Foto: Jean-Pierre Dalbéra

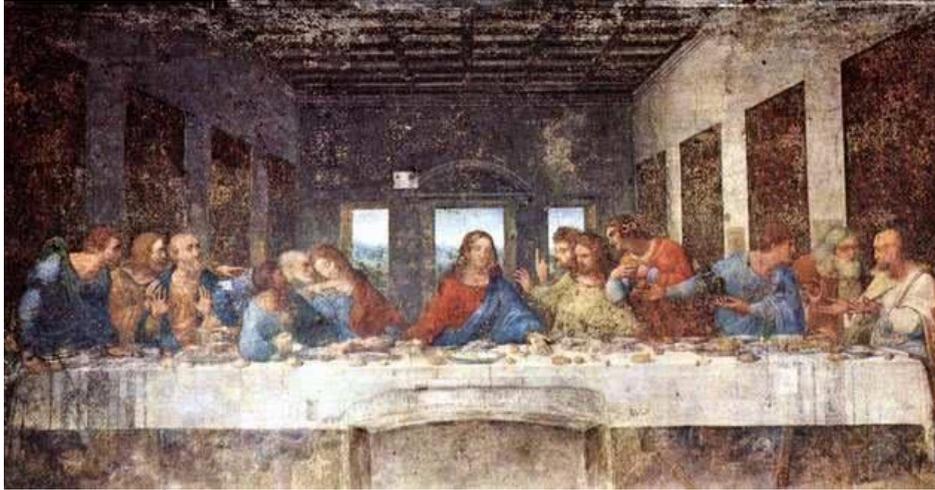
A parte da **cripta** está do lado de fora da catedral, no lado oposto do átrio à frente da fachada principal. O sítio arqueológico foi descoberto durante escavações realizadas entre 1965 e 1972 e mostram a evolução da arquitetura da cidade, com elementos com mais de 2000 anos, medievais e dos séculos XVIII e XIX. As partes mais antigas são da cidade de Lutécia, que cresceu à margem esquerda do rio Sena durante o reino do imperador Augustus, no século I antes de Cristo. A partir daí, vários elementos como paredes e pilastras marcam a passagem dos anos. Ao todo, são 118 metros de comprimento e 29 de largura nas criptas, totalizando uma área de 2.200 m².

Disponível em: <https://viajento.com/2016/06/09/paris-arquitetura-historia-e-arte-da-notre-dame>

1.3 - Santa Ceia (de Leonardo da Vinci, afresco) – Artes e ensino religioso.

A Última Ceia é uma pintura sobre parede realizada por Leonardo da Vinci entre 1494 e 1497. Está localizada no refeitório do Convento de Santa Maria Delle Grazie, em Milão, Itália.

A composição pictórica mede 4,60 por 8,80 metros e é uma das obras mais famosas do mundo e das mais conhecidas do artista, assim como uma das mais estudadas e copiadas da história da arte.



A Última Ceia, pintada por Da Vinci entre 1494 e 1497

Interpretação

A *Última Ceia*, também conhecida como *Santa Ceia*, representa o momento bíblico em que Cristo compartilha sua última refeição com os discípulos. O instante mostrado na pintura é aquele em que Jesus acaba de afirmar que *"um de vós me há-de trair"*, e os discípulos estarão perguntando *"Sou eu, Senhor?"*.

Essa teoria fundamenta-se na agitação que parece ter tomado os apóstolos que, por gestos dramáticos e expressões, demonstram apreensão e inquietação.

Em contraste com os discípulos, Cristo apresenta uma atitude passiva, afirmando com a sua postura: *"Tomai, comei; isto é o meu corpo."* e *"Bebei dele todos; porque este é o meu sangue"*.

Percebemos isso pois uma das mãos aponta para o pão e a outra faz referência ao cálice de vinho. Na verdade, o cálice (ou Santo Graal) está ausente na cena, o que é visto por alguns estudiosos como uma provocação à Igreja e ao papa, na época Alexandre VI, que não era benquisto por Da Vinci.

Esta pintura é uma composição equilibrada, onde o gesto tem uma relevância grande, pois é através dele que as emoções são transmitidas.

Esta importância do gesto na construção da narrativa pictórica para Leonardo ficou registrada em um dos seus livros de apontamentos. Nesse texto ele afirma que o objetivo principal da pintura, e também o mais difícil de conseguir, é retratar *"a intenção da alma humana"* através dos gestos e movimentos dos membros.

A arquitetura serve apenas de apoio às personagens, que são o foco principal da composição. Assim, em vez de os elementos arquitetônicos pintados se sobreporem às figuras, eles ajudam a destacá-las, atribuindo profundidade.

O ponto de fuga central em termos de perspectiva é Cristo, que ao centro do quadro se encontra emoldurado pela abertura principal onde é possível observar a paisagem. Acima dessa abertura encontra-se um enfeite arquitetônico que funciona simbolicamente como auréola sobre sua cabeça.



Detalhe de Cristo em *A última ceia*

Técnica

Para a realização desta pintura, Leonardo não optou pela tradicional técnica de afresco (de têmpera de ovo sobre reboco úmido), mas decidiu experimentá-la com um ligante à base de óleo sobre gesso seco.

Esta inovação talvez tenha ocorrido pois ele queria dar um aspecto específico à pintura, com diferentes tonalidades, jogar com o claro/escuro, como era sua característica.

Mas também pode ter sido uma escolha influenciada por ele não dominar completamente a técnica de afresco, assim como o fato de o óleo permitir pintar em camadas e assim repensar a obra enquanto se realizava.

De qualquer maneira, a verdade é que essa escolha se revelou catastrófica para a conservação da pintura, pois pouco tempo após terminada ela começou a se deteriorar.

Desde então a obra sofreu incontáveis intervenções e repinturas, além de danos, alguns deles ocorridos no século XIX, quando os soldados de Napoleão usaram o refeitório como estábulo.

Outras danificações ocorreram com os bombardeamentos de 1943, que acabaram deixando a obra exposta às agressões dos elementos naturais.

Assim, se aliarmos a característica frágil da obra aos acontecimentos, considera-se um quase milagre que ainda hoje seja possível contemplá-la.

Curiosidades sobre A última Ceia

As constantes restaurações que a obra sofreu ao longo dos séculos levaram também a algumas descobertas sobre a pintura.

Uma delas é o detalhe mostrando que entre a comida disposta na mesa estão representadas enguias (e não apenas vinho e pão como era comum), algo que se deve à popularidade desse prato na época.

Existem também alguns registros que apontam alguns modelos usados para a representação das figuras. Supõe-se que um sujeito chamado Alessandro Carissimo de Parma serviu de modelo para as mãos de Cristo.

Há ainda indicações que um homem de nome Giovanni Conte tenha sido o modelo para o rosto de Cristo. E sendo que o único Giovanni Conte de que há registro foi um militar, é curioso pensar que a figura calma e passiva de Jesus tenha sido pintada à imagem de um militar.

Uma das teorias mais famosas sobre uma das figuras da pintura, e que gerou um livro (Dan Brown) e um filme, é a de que a pessoa sentada à direita de Cristo seria Maria Madalena.

Na verdade, considera-se que seria São João Evangelista, o discípulo mais jovem e que Jesus amava. O homem estava sempre ao seu lado e aqui está representado de forma andrógina (figura de gênero indefinido), uma característica da pintura de Leonardo.



Estudos e Esboços dos discípulos representados na pintura, realizados entre 1495 e 1497

Apesar de várias especulações e teorias da conspiração, não se sabe ao certo quais as mensagens subliminares na composição. Porém, existem detalhes curiosos e interessantes, como o fato das tapeçarias que adornam as paredes da arquitetura falsa da pintura serem idênticas à do castelo em Milão.

Também é interessante ter em consideração que os apóstolos são inspirados em muitos dos amigos e contemporâneos de Leonardo que também frequentavam a corte de Milão.

Esta é também a obra que concede fama e glória a Leonardo, nesse momento com mais de 40 anos de idade.

Disponível em: <https://www.culturagenial.com/a-ultima-ceia/>

1.4 – *Discóbolo* – Educação Física, física e artes.

O Discóbolo (“O arremessador/lançador de disco”, do grego Δισκοβόλος, Diskobólos, lançador) foi feito pelo escultor Myron ou Míron, em 450 a.C. na antiga Grécia. Feito de mármore, encontra-se hoje no Museu Nazionale Romano na Itália em Roma.

Alguns blogs e sites afirmam que o original não existe mais. Segundo Luciano de Samósata e Plínio, o Velho, o original foi produzido em bronze em torno de 455 a.C para ser instalado em um palácio de Atenas para comemorar um atleta vitorioso no antigo pentatlo, mas a obra acabou se perdendo ao longo do tempo. Há versões do Discóbolo olhando para cima, e outras, para baixo.



Cópia reduzida em bronze da Gliptoteca de Munique com 1,55 ade altura

“Míron, com esta peça, retrata o efêmero momento de imobilidade do personagem. Em grego, esse momento é chamado rhytmos e se refere a uma graciosa harmonia e equilíbrio.”

Myron (480 a.C.- 449 a.C.) foi o mais famoso escultor em bronze do Estilo Severo. Capturava o movimento paralisado, fixando no “Discóbolo” o “instante complexo dos músculos organizados de todo o corpo, em sincronia com o impulso dos braços, inclusive com o cálculo sereno da cabeça pensante”, mostrando-nos o atleta com o corpo flexionado, no instante anterior ao arremesso do disco.

Seu equilíbrio é dinâmico, o que contribui para um mesmo objetivo geral da composição. A escultura chama atenção, pois transmite uma sensação de firmeza, vigor e de delicado equilíbrio ao corpo.



Foto de Juan Carlos Soler: http://juancarlosoler7.blogspot.com/2009_03_29_archive.html

O arremesso de disco é a prova considerada mais antiga de arremesso no atletismo e foi criado na Grécia. Supõe-se que os discos eram feitos de pedra e não tinham o formato tão circular quanto os de hoje, pois estes sofreram aperfeiçoamento devido o tempo e a tecnologia.



Cópia romana

Esporte muito popular na Grécia Antiga, devido à variedade de posições que o corpo adotava durante o arremesso, foram criadas várias obras de arte fundamentais, entre as quais: o discóbolo de Alcámenes e Myrón, além de outras menos conhecidas. O Discóbolo de Mirón foi escolhido como símbolo da Educação Física por representar a força e o dinamismo característicos dessa profissão - "... o corpo revela um cuidadoso estudo de todos os movimentos musculares, tendões e ossos que fazem parte da ação; as pernas, os braços e o tronco inclinam-se para imprimir maior impulso ao golpe; o rosto não parece contorcido pelo esforço, mas calmo e confiante na vitória". Resolução confef nº 49/2002, rio de janeiro, 10 de dezembro de 2002.

Além do grupo Atena e Mársias, o Discóbolo é a única outra obra atribuída a Míron que chegou até nós.

Segundo algumas fontes, estilisticamente o Discóbolo ilustra a transição do Estilo Severo para o Estilo Clássico. Míron foi um pioneiro pela introdução de uma abordagem anatômica mais próxima do natural e por ter conseguido sintetizar em arte um ideal de beleza física, de equilíbrio dinâmico e de harmonia entre mente e corpo.

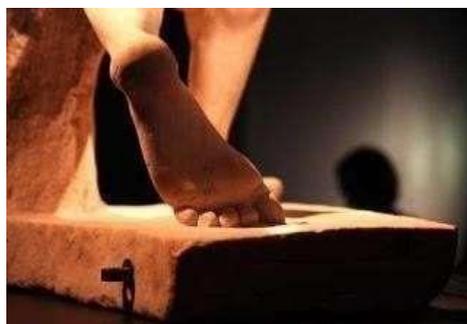


Foto de Juan Carlos Sooler: http://juancarlossooler7.blogspot.com/2009_03_29_archive.html

“Embora o Discóbolo tenha enorme qualidade como obra de arte e tenha se tornado um modelo na representação do movimento do corpo humano, não representa o movimento real que o atleta faz no ato de lançar o disco”.



"Uma das réplicas mais completas da estátua foi comprada pela Alemanha Nazista, em 1938, pelo valor de cinco milhões de liras. Seu lugar já estava reservado em Berlim, todavia, Adolf Hitler decidiu enviá-la para a Gliptoteca de Munique - cidade "capital do movimento [nazista]" - e assim exibí-la no "Dia da Arte Alemã" (9 de julho de 1938) como um "presente do Führer". No pós-guerra (1948) as autoridades norte- americanas ordenaram a devolução da estátua e das várias obras de arte compradas da Itália durante o fascismo".



<http://www.flickr.com/photos/44124324682@N01/8331228034>

A quantidade de cópias conhecidas indica que a obra foi muito popular na Roma Antiga. Porém, nenhuma das cópias conservou indicação de como a estátua original era colorida, um costume comum entre os gregos que devia acrescentar às esculturas muita vivacidade e naturalismo. Além disso, das cópias que chegaram aos nossos dias somente uma, em bronze, em tamanho menor que o original, está completa; todas as outras apresentam danos mais ou menos extensos.

"O Discóbolo só foi identificado em tempos modernos quando uma cópia foi encontrada em 1781 na Villa Palombara, em Roma, pertencente à família Massimo. Restaurada por Angelini, foi instalada no Palazzo Massimo, e então no Palazzo Lancelotti, tornando-se imediatamente estimadíssima pelos neoclássicos dos séculos XVIII e XIX, que a viram como a representação suprema do movimento corpóreo".



<http://www.flickr.com/photos/44124324682@N01/8331228974>

A influência do Discóbolo sobre a cultura, em especial do ocidente, ainda é grande nos dias de hoje. É uma das imagens mais publicadas na literatura sobre esportes, educação física e fisiculturismo, pois é um dos mais conhecidos ícones da atual cultura do corpo.

1.5 – Urnas funerárias marajoaras – Artes, história e matemática.

O interesse pelo patrimônio arqueológico da Amazônia remonta ao século XIX e, desde então, o conhecimento científico produzido a partir de pesquisas brasileiras e estrangeiras nos ajuda a compreender os processos humanos que levaram a profundas e contínuas transformações nos modos de vida na Amazônia pré colonial.

Ao longo de milhares de anos, a agência humana provocou o surgimento de uma diversidade que se estendeu não apenas ao domínio sociocultural, mas também ao ambiente cuja abundância e multiplicidade devem muito à ação dos coletivos humanos que ocuparam a região no passado

As cerâmicas Marajoara são vinculadas a sociedades que viveram no Marajó, Pará, entre 350 e 1400 AD10. É provável que sejam as cerâmicas mais estudadas da arqueologia amazônica. Sua classificação como uma das fases da Tradição Polícroma da Amazônia – que não é consenso entre os pesquisadores - foi proposta nos anos 1960 pelos arqueólogos Betty Meggers e Clifford Evans, que vieram para o Brasil, em 1948, pesquisar os sítios arqueológicos da foz do Amazonas. Nas décadas seguintes, muitos pesquisadores sucederam Meggers e Evans, conduzindo escavações nos tesos do Marajó e estudos em coleções de museus e de particulares, tornando as cerâmicas Marajoara cada vez mais conhecidas no Brasil e no exterior. O repertório material Marajoara inclui objetos utilitários, urnas funerárias e estatuetas, mas a peça mais conhecida pelo público é uma urna funerária associada ao período Marajoara clássico (700-1100 d.C.), estilo Joanes Pintado, cuja forma e decoração compõem um ser híbrido, humano e não humano.

A policromia Marajoara – pintura vermelha e preta sobre engobo branco – é um dos atributos responsáveis pela “eficácia da performance visual” dos grafismos, assim como pela potencialização da sua capacidade agentiva e comunicacional. Os criadores dos grafismos Marajoara tinham o intuito de deslocar o olhar do outro para a sua obra. O virtuosismo que caracteriza essas cerâmicas e faz com que sejam “armadilhas estéticas” age, ainda hoje, seduzindo o olhar de turistas, visitantes de museus, colecionadores e artesãos.



Urna funerária Marajoara, estilo Joanes Pintado. Acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi, Reserva Técnica Mário Ferreira Simões. Foto: Marcelle Rollim (2020).

A imagem da urna Marajoara clássica (estilo Joanes Pintado) ocupa um lugar central no processo comunicacional no presente. Ela é reproduzida em diversos suportes: selos, capas de livros e revistas, camisetas, equipamento urbano (‘orelhões’, calçadas), louças e outros, além das réplicas.

Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/VjcZFnQdfVP4qMDYh4nL3bH/>

1.6 – Sereias, de J.Borges – Artes, sociologia e geografia.



José Francisco Borges, artista popular, xilogravador e poeta. Filho de agricultores, frequenta a escola aos 12 anos, apenas por dez meses. Realiza diversas atividades: é marceneiro, mascate, pintor de parede, oleiro etc. Em 1956, compra um lote de folhetos de cordel e começa a atuar como vendedor em feiras populares. Em 1964, escreve seu primeiro folheto, *O Encontro de Dois Vaqueiros no Sertão de Petrolina*, que é ilustrado pelo artista Dila (1937), de Caruaru, e publicado pelo folheteiro Antonio Ferreira da Silva, que acompanhava J. Borges nas feiras do interior.

O folheto é um sucesso e vende cinco mil exemplares em apenas dois meses. Na segunda publicação, *O Verdadeiro Aviso de Frei Damião sobre os Castigos que Vêm*, J. Borges não encontra um clichê para a ilustração da capa do folheto e, por economia, produz sua primeira xilogravura, inspirada na fachada da igreja de Bezerros. Com esse trabalho, tem início sua carreira como xilogravador. Em pouco tempo, ele adquire máquinas tipográficas e passa a editar folhetos.

A partir de 1970, começa a receber diversas encomendas de gravuras, o que fortalece sua obra e estimula a autonomia de suas gravuras em relação ao cordel. J. Borges continua escrevendo e produzindo cordéis por vinte anos e cria a gráfica Casa de Cultura Serra Negra, em Bezerros, na qual ensina o ofício a seus filhos. A xilogravura lhe dá projeção nacional e internacional: ele ilustra livros, como *Palavras Andantes*, do escritor uruguaio Eduardo Galeano (1940-2015), lançado pela LP&M, em 1993; participa de diversas exposições; e ministra oficinas e workshops sobre cordel e xilogravura. A partir da década de 1980, seu trabalho recebe prêmios que atestam a importância de sua contribuição como artista popular. Entre eles, o prêmio de gravura Manoel Mendive, na 5ª Bienal Internacional Salvador Valero Trujillo, Venezuela, em 20

Ludwig Borchardt (1863-1938). A peça foi encontrada na zona residencial do bairro sul da cidade, na casa e oficina do escultor Tutmés.

Apesar da sua ascendência nobre, não era com ela que Amenófis IV deveria ter casado, mas a tradição de inovação protagonizada pelo pai do novo imperador facilitou a união. O casamento aconteceu quando Amenófis IV teria aproximadamente 12 anos e Nefertiti seria ainda mais nova. O casamento estatal tornou-se com o tempo numa união amorosa sólida, representada amiúde na arte egípcia do seu tempo, onde a expressão de tais sentimentos não surge tradicionalmente com frequência. O casal teve seis filhas e nenhum varão. Quando a saúde de Amenófis IV começou a tornar-se débil, Nefertiti preparou a sua sucessão, sendo ela, segundo a tradição, a base de apoio do jovem Tutankhaton, cunhado de Amenófis IV, que reinaria à morte de seu marido com nome de tutankhamon. Nefertiti terá morrido durante o período de regência do seu marido, após cinco ou seis anos.

Muitos já tentaram entender a fascinação de Nefertiti: através de testes radiológicos, tomografia computadorizada ou por medições. Para a egiptóloga Friederike Seyfried, o busto é um exemplo perfeito do artesanato do Antigo Egito. "É um trabalho incrivelmente perfeito e fino, é acentuadamente simétrico. A representação é muito detalhada, até as menores rugas sobre os olhos, e, apesar disso, muito idealizada."

Para Carola Wedel (documentarista), a atracção especial está no facto de que Nefertiti parece que vai sair a qualquer momento do seu pedestal, de tão vivaz que ela parece. Ela citou Thomas Mann, para quem Nefertiti era sinónimo de paz e simetria, e citou também a historiadora da arte Camille Paglia, que descreveu a bela egípcia como austera e inacessível.

A própria Carola Wedel vê em Nefertiti uma união equilibrada de humanidade, dignidade e beleza. Pode-se chamar do que for, mas uma coisa é certa: o brilho de Nefertiti sobreviverá a qualquer época, sendo algo que continuará a resistir ao tempo.

Fontes: *Nefertiti*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. www.dwwikipedia (Imagens) .



O Busto de Nefertiti - Museu de Berlim



Akhenaton e Nefertiti - Museu do Louvre



Estela que representa a família real. Museu Egípcio do Cairo

1.8 - Sítio Histórico do Templo Mayor de Tenochtitlan – Geografia, sociologia e história.

No coração da área central da Cidade do México, encontra-se as ruínas do Templo Mayor, um sítio arqueológico que foi transformado em museu. O Templo Mayor era um dos principais templos dos astecas na sua capital Tenochtitlan, atual Cidade do México. O local mescla ruínas antigas, com um museu que conta com oito salas de exposições com outras peças de povos antigos que viveram na região. O Templo Mayor foi incorporado a lista de patrimônio da humanidade da UNESCO.



#Pracegover: Foto colorida. Em primeiro plano visto de cima pátio com as ruínas do Templo Mayor. Ao fundo topo da Catedral Metropolitana da Cidade do México e Céu Claro sem nuvens.

RUÍNAS

A visitação do Templo Mayor começa na parte das ruínas dos edifícios, torres e santuários. É basicamente um grande pátio, cheio de vielas onde você caminha entre as ruínas. Ao lado de cada parte da zona arqueológica existe algumas placas explicando o significado de cada coisa. O Templo Mayor, na época de sua construção, era a maior estrutura da cidade, localizada no centro cerimonial da capital do império. A construção do templo principal deste recinto foi realizada em sete etapas e atingiu uma altura aproximada de 45 metros.

O Templo Mayor possuía uma série de funções era: o centro simbólico da grande rede tributária do Império Mexica, um lugar onde oferendas sagradas e depósitos funerários eram reunidos; um santuário para as divindades da guerra e da chuva; um símbolo das conquistas dos astecas diante de seus inimigos. O templo de base piramidal, foi construído com dois edifícios religiosos dedicado aos deuses: *Huitzilopochtli*, deus do Sol e da Guerra e a *Tláloc*, deus da Chuva e da agricultura.



#Pracegover: Em primeiro plano ruínas do Templo Mayor. Ao fundo alguns prédios da cidade do México.

MUSEU:

O Museu possui 8 salas, cada uma destinada a um determinado tema. Tem exposições destinadas a agricultura, economia e comércio, rituais religiosos, flora e fauna e uma para cada um dos deuses: *Huitzilopochtli* e *Tláloc*. No prédio do Museu também se encontram algumas das principais peças encontradas na escavação da zona arqueológica. O monólito de *Tlaltecuhтли*, "O Senhor ou Senhora da Terra" é uma das peças mais importantes da coleção do museu. É uma peça esculpida em andesito, rocha vulcânica extrusiva de tons rosa e violeta. Sendo a versão feminina dessa divindade, destaca sua posição natural de nascimento.



#Pracegover: Foto colorida. Visto de monólito de Tlaltecuhтли

Outra peça que chama bastante atenção é a estátua do deus da Morte dos astecas o Mictlantecuhtli, que foi encontrado no prédio da Casa de las Aguilas , dentro do recinto sagrado do Templo Mayor. O deus da morte é representado com o corpo coberto de ossos humanos e no rosto uma máscara em forma de caveira.



#Pracegover: foto colorida. Estátua do Mictlantecuhtli

Nas salas do museu também encontram-se peças antigas como por exemplo os *cuauhxicallis*, que era um copo ou recipiente de pedra usado pelos astecas para colocar os corações dos humanos sacrificados em suas cerimônias. Um cuahxicalli era frequentemente decorado com motivos zoomórficos, geralmente águias ou onças.



#Pracegover: Foto colorida. Um cuahxicalli (recipiente de pedra) esculpido em formato de águia.

Disponível em: <https://artsandculture.google.com/entity/templo-mayor/m06c6tk>

1.9 - Petra - Sítio arqueológico na Jordânia - 312 a.C – Artes, geografia e história.

Petra, na Jordânia, é um dos pontos turísticos mais visitados no Oriente Médio. Reconhecida como Patrimônio da Humanidade pela UNESCO, este conjunto arquitetônico e arqueológico da cidade de Wadi Musa encanta pessoas do mundo inteiro graças às suas construções esculpidas em rochas de arenito cor-de-rosa.

Segundo estudos, Petra foi fundada no ano 312 a.C., mas ressurgiu aos olhos do mundo em 1812. A “Cidade Rosa”, como também é conhecida, foi escolhida como uma das Novas 7 Maravilhas do Mundo em 2007.

A cidade fica no Parque Arqueológico de Petra, uma área de 264 mil metros quadrados localizada na área de Wadi Musa — a 3 horas de distância da capital da Jordânia, Amã.

1. *Cânion de Siq*



Foto: Wikimedia Commons

Esta é a entrada principal para chegar a Petra! O Cânion de Siq realmente impressiona pela sua imponência: o caminho tem 1.200 metros de comprimento e é rodeado por paredes de rochas naturais de 80 metros de altura.

2. *O Tesouro (Al-Khazneh)*

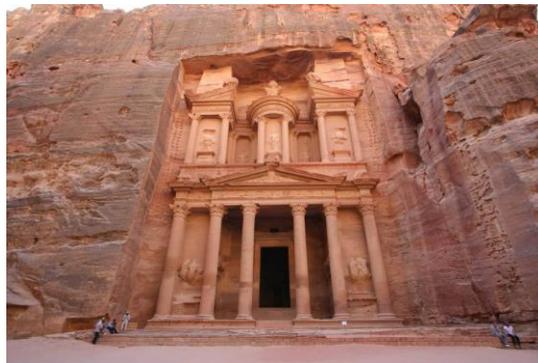


Foto: Wikimedia Commons

Saindo do Siq, você se depara com Al-Khazneh, O Tesouro. Com quase 40 metros de altura e 30 metros de largura, a lenda que cerca O Tesouro diz que o local esconde o tesouro de um faraó.

Os arqueólogos ainda não sabem ao certo se a construção abrigava um templo que seria o túmulo do rei nabateu ou se o local era um espaço para armazenar documentos. De acordo com as escavações recentes, um cemitério embaixo da imponente construção foi encontrado.

3. *Rua das Fachadas*



Foto: Wikimedia Commons

Ao lado do Tesouro, você encontra a Rua das Fachadas, que é uma fileira com túmulos nabateus esculpido no penhasco. São aproximadamente 40 tumbas!

4. Teatro

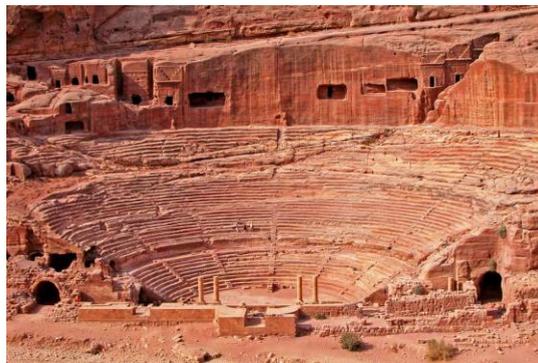


Foto: Dennis Jarvis – Flickr

Aos pés do Altar dos Sacrifícios, você encontra o Teatro, também esculpido em uma montanha. O local possui 3 fileiras de assentos e tinha capacidade para receber até 4 mil pessoas.

5. Altar dos Sacrifícios



Foto: Visit Petra

Vale a pena encarar a subida íngreme de 30 minutos, saindo do Teatro, para chegar ao Altar dos Sacrícios. A vista que você terá lá de cima será exuberante, isso sem contar nos monumentos, dois obeliscos com 7 metros de altura.

6. O Mosteiro



Foto: Wikimedia Commons

Este é um dos maiores monumentos de Petra, medindo 47 de largura e 48 metros de altura. Você vai observar nichos para abrigar esculturas, bem como os bancos e altar no interior do templo.

7. Rua com colunas



Foto: yeowatzup – Flickr

Os historiadores dizem que esta teria sido uma das ruas principais da antiga Petra, que pode ter abrigado até um prédio de 2 andares! Ela mede 6 metros de

largura e foi reformada durante o período da ocupação romana. No final da rua encontramos o portão triplo, que leva ao Templo de Qasr Al-Bint.

8. O Grande Templo



Foto: Dennis Jarvis – Flickr

O Grande Templo é uma das principais atrações em Petra, com 28 metros de altura e 40 metros de comprimento, abrigando uma área de 7 mil metros quadrados.

Estas são apenas algumas das atrações em Petra. A cidade ainda possui mais monumentos para visitar: tudo depende da sua disposição em caminhar e da quantidade de dias que você pode ficar no local.

Outros monumentos são: a Igreja, o Templo dos Leões Alados, o Túmulo do Palácio, o Túmulo de Sextius Florentinus, o Vale do Farasa, o Tribunal, etc.

Disponível em: <https://quantocustaviajar.com/blog/petra-visitar-na-jordania/>

2.0 – OBRAS AUDIOVISUAIS

2.1 - Para onde vais?, Woya Hayi Mawe – Artes, literatura e sociologia.



Link do vídeo: https://lisa.fflch.usp.br/woya_hayi_mawe

Artigo relacionado: <https://www.scielo.br/j/ra/a/VDHQfDg9YGJYB4tX5wkXF7S/?lang=pt>

Direção

Rosé Satiko G. Hikiji e Jasper Chalcraft

Ano de publicação

2018

Duração

46'

Sinopse

Seguindo a moçambicana Lenna Bahule, vemos como enfrenta as dificuldades de ser música, mulher e negra no Brasil e em Moçambique. O mundo artístico de São Paulo cobra sua africanidade, suas raízes. Já em Moçambique, Lenna é agora conhecida por seu sucesso no Brasil. De volta a sua terra natal, ela a redescobre com novos olhos. Lenna encontra uma inspiradora geração de músicos de Maputo, que envolve na produção de um grande show. Seja no palco, no sítio da avó ou em um projeto social na periferia de Maputo, vemos Lenna e os artistas moçambicanos investigando a música tradicional e popular de seu país e descobrindo novas rotas. Navegando entre o ativismo e o palco, entre a África imaginada que o Brasil espera encontrar nela, e o cosmopolitismo brasileiro que São Paulo lhe imprime, Lenna descobre que suas raízes musicais eram ainda mais poderosas do que ela imaginava.

2.2 - Terraplanismo, Pós-Verdade e as promessas não cumpridas da modernidade, Mariana Alvim. TEDxGoiânia – Física, geografia e sociologia.



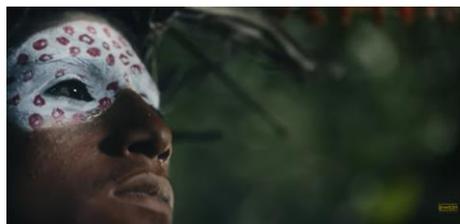
Link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=wiBJkDO2qIM>

Artigos relacionados: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fisica/article/view/74211>

Sinopse

A jornalista e acadêmica Mariana Alvim faz uma explora do terraplanismo como um dos conceitos de "pós-verdade" que se tornou tão comum no Brasil e no mundo nos últimos anos. Nesta palestra, Mariana analisa as causas sociais e as consequências de um mundo onde facilmente se propagam "fake news", um dos sintomas que comprova que a modernidade não chegou da mesma forma a todas as pessoas! Jornalista e repórter na BBC News Brasil em São Paulo, Mariana Alvim escreve sobre saúde, ciência e sociedade. Mestre em sociologia pela UFRJ e atualmente doutoranda em comunicação pela PUC-SP.

2.3 - OWERA - Xondaro Ka'aguy Reguá – História, geografia e sociologia.



Link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=cT7ZXxAMetY>

Werá Jeguaka Mirim é o nome de Kunumí MC. Com dois discos já lançados, o EP de estreia, "My Blood is Red" (2017) e o álbum "Todo Dia É Dia de Índio" (2018), Kunumí MC lança agora o single "Xondaro Ka'aguy Reguá (Forest Warrior)", que ganhou clipe, dirigido pela dupla da Angry Films, Bruno Silva e Gabe Maruyama.

A música retrata a realidade dos povos indígenas de força e resistência, desde a invasão dos portugueses até o presente momento, sob a visão de um indígena. Kunumí conta que a ideia do clipe foi retratá-lo na aldeia Krukutu, onde vive em Parelheiros (SP) e também na capital, São Paulo: “o vídeo tenta mostrar a diferença que é para o indígena entre viver na aldeia e na cidade. Aqui, na aldeia, o indígena vive melhor, porque esse é o nosso lugar. Não só o nosso lugar, mas deveria ser o lugar de todo mundo, né? A natureza, né?”, diz Kunumí.

Além disso, os diretores Gabe e Bruno, que também dirigiram outro clipe de Kunumí, "O Kunumi Chegou", comentam sobre a produção: “o vídeo é sobre um guerreiro dotado de poderes, uma ficção futurista mas também muito atual. No filme, Kunumí se transforma em fogo, universo, folhas... Contos fazem parte da cultura Guarani, e neste conto que criamos, retratamos a nova geração de indígenas que usam a educação, a arte e a tecnologia para defender e proteger seus povos e as suas terras. O filme é uma homenagem a todos os povos indígenas do Brasil e do mundo, e também um manifesto à liberdade criativa que os permite, como seres humanos, tomarem suas decisões individuais como cantar rap, escrever livros, ter uma carreira, transitar por outras culturas e mesmo assim, não deixam de ser indígenas”.

Sobre a letra da música, em guarani, o artista comenta: “a letra é uma letra forte, fui eu que escrevi, mas as palavras não são minhas, né? Junto comigo vem a ancestralidade, o meu povo sofrido, e isso me faz fortalecer e a cantar mais e mais, não desistir. Quando eu canto, não canto sozinho. Quando eu canto, na minha própria língua, junto vem o meu povo do passado, massacrado e escravizado, que sofreu muito e me traz força pra cantar e pra escrever”. Já a produção da música é assinada por Fadel Dabien, que traz samples de violino indígena com referências de trap music e reggaeton unidos ao canto Guarani, uma peça atual que também é o retrato de um novo movimento cultural, o futurismo indígena.

Trajetória

Kunumí conta que começou a escrever desde pequeno, aos seis anos viu florescer a vontade de escrita muito influenciado pela mãe, Maria Kerexu, e pelo pai, Olívio Jekupé - que é escritor e já lançou 19 livros de literatura nativa, que vão desde poesia, contos indígenas, romance a textos críticos. Aliás, Kunumí já tem dois livros lançados também - um com o irmão, Tupã Mirin, chamado "Contos dos Curumins Guaranis" e outro que ele escreveu sozinho, "Kunumi Guarani".

O livro de poesias do seu pai, "500 anos de Angústia", foi o que mais impulsionou Kunumí a começar a fazer rap. Inspirado pela poesia que leva o título do livro, ele escreveu uma também e aí “decidi transformar essa poesia numa música e percebi que parecia muito com o rap, porque era uma letra de protesto e tinham muitas rimas. Eu já gostava muito de rap também, então, decidi ser um MC e me apelidei de Kunumí MC”, conta. E completa: “meu rap é diferente por ser indígena e também pela melodia e o ritmo de cantar, que é próprio meu, além disso, canto em guarani”.

Sobre as influências musicais, Kunumí MC aponta outros artistas indígenas, como o grupo Brô MC's, o rapper Oz Guarani, a rapper Katu Mirim, além do grupo Racionais MC's e do Criolo, com quem, inclusive, gravou a música "Demarcação Já -

Terra Ar Mar". Deste encontro com Criolo também gerou o mini doc "Meu Sangue É Vermelho", dirigido pela produtora inglesa Needs Must Film.

Disponível em: <https://immub.org/noticias/kunumi-mc-lanca-clipe-de-seu-novo-single-xondaro-ka-aguy-regua-forest-warrior>

2.4 - Falas da Terra - Globo Filmes - História e sociologia.



Link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=BdDpp6USz5Y>

Artigo relacionado:

<https://www.revistas.uneb.br/index.php/direitonocinema/article/view/13486>

Sinopse

Falas da Terra é um documentário especial produzido pela Rede Globo e exibido no dia 24/04/2021, data próxima ao dia dos Povos Indígenas, 19 de abril. 'Falas da Terra' lança luz à pluralidade e à luta dos indígenas pelo direito de existirem, em um resgate histórico de valorização de suas culturas. Revela ainda histórias de vida e de luta do povo que deu origem ao Brasil, das conquistas fora da floresta e ainda as várias maneiras de ser indígena.

2.5 – O Povo Brasileiro (parte I): A matriz Tupi, Darcy Ribeiro – História, geografia e sociologia.



Link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=rQOPdiEdX24>

Artigo relacionado: <http://www.blogdopedroeloi.com.br/2013/04/o-povo-brasileiro-1-matriz-tupi.html>

Sinopse:

Em “*O Povo Brasileiro*”, o antropólogo Darcy Ribeiro nos conduz pelos caminhos da nossa formação como povo e nação. Afinal, quem são os brasileiros? Que matrizes nos alimentaram? Que traços nos distinguem? A série é uma recriação da narrativa de Darcy Ribeiro em linguagem televisiva. Os programas, de 26 minutos cada discutem a formação dos brasileiros, sua origem mestiça e a singularidade do sincretismo cultural que dela resultou. Com imagens captadas em todo o Brasil, material de arquivo raro, depoimentos de Antonio Cândido, Luis Melodia e Antonio Risério, entre outros, e a participação especial de Chico Buarque e Tom Zé, os dez programas da série discutem nossas origens, nossos percursos históricos, nossos temas e problemas, nossas perspectivas de futuro. Em 1995, lendo os primeiros capítulos dos originais de “*O Povo Brasileiro*”, Isa Grinspum Ferraz sugeriu a Darcy Ribeiro [\(1922-1997\)](#), com quem colaborou por 13 anos, que contasse aquela história para mais gente, em programas de televisão. Apesar de já muito doente, Darcy aceitou a provocação e, por quatro dias, tornou-se ator de um grande depoimento sobre a formação cultural d’O Povo Brasileiro.

2.6 - O perigo de uma História Única, Chimamanda Adichie, 2009 – literatura, história e sociologia.



Link do vídeo:

https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt

Artigo relacionado: <https://www.deviantes.com.br/noticias/resenha-o-perigo-de-uma-historia-unica/>

Sinopse:

Uma das palestras mais assistidas do TED Talk chega em formato de livro. Para os fãs de Chimamanda, e para todos os que querem entender a fonte do preconceito.

O que sabemos sobre outras pessoas? Como criamos a imagem que temos de cada povo? Nosso conhecimento é construído pelas histórias que escutamos, e quanto maior for o número de narrativas diversas, mais completa será nossa compreensão sobre determinado assunto.

É propondo essa ideia, de diversificarmos as fontes do conhecimento e sermos cautelosos ao ouvir somente uma versão da história, que Chimamanda Ngozi Adichie constrói a palestra que foi adaptada para livro. O perigo de uma história única é uma versão da primeira fala feita por Chimamanda no programa TED Talk, em 2009. Dez anos depois, o vídeo é um dos mais acessados da plataforma, com cerca de 18 milhões de visualizações.

Responsável por encantar o mundo com suas narrativas ficcionais, Chimamanda também se mostra uma excelente pensadora do mundo contemporâneo, construindo pontes para um entendimento mais profundo entre culturas.

2.7 - Rumor ao Muquém, Santiago Dellape – Ensino religioso.



Link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=zo2fPJgF2V8>

Artigo relacionado:

<file:///C:/Users/elvis/Downloads/TRABALHO%20COMPLETO%20Reuni%C3%A3o%20Brasileira%20de%20Antropologia%20Cl%C3%A1udia%20Peixoto%20Cabral.pdf>

Sinopse:

O documentário mostra a romaria do Muquém - uma tradição de mais de dois séculos que reúne milhares de pessoas, todos os anos, no Goiás. Todo ano, cerca de 200 mil romeiros de todo o Brasil se estabelecem no pacato vilarejo do Muquém, interior do Goiás, mantendo viva uma tradição católica de 263 anos. Trata-se da Romaria do Muquém, uma das maiores e mais antigas do país, cuja origem remonta às missões bandeirantes que desbravaram sertões no período colonial, tendo sido registrada no primeiro romance regionalista de nossa literatura: "O Ermitão do Muquém" (1958), de Bernardo Guimarães. A festa cultural a imagem de Nossa Senhora da Abadia e anualmente mobiliza milhares de devotos entre os dias 5 e 15 de agosto. Trilha original: Alberto Valerio Diretor: Santiago Dellape

2.8 - Discurso COP 26 / Canal Parlaíndio: Parlamento Indígena do Brasil, Txai Suruí – História e sociologia.



Link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=qoOSJ8nwE1Q&t=1s>

Artigo relacionado: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-11-09/txai-surui-destaque-da-cop26-vivo-sob-clima-de-ameacas-desde-que-me-conheco-por-gente.html>

Sinopse:

Indígena e única brasileira a discursar na abertura oficial da Conferência da Cúpula do Clima (COP26), Txai Suruí passou a ser um nome internacional desde a segunda-feira (1º). Isso porque, diante de todo o mundo, a jovem expôs o avanço da mudança climática na Amazônia. Nascida dos Povos Suruí em Rondônia, Walelasoetxeige Suruí (ou Txai Suruí) tem 24 anos e é filha de Almir Suruí, 47, uma das lideranças indígenas mais conhecidas por lutar contra o desmatamento na Amazônia.

3.0 - OBRAS TEATRAIS

3.1 – A Pena e a Lei, de Ariano Suassuna – Artes e literatura.

Resenha

A Pena e A Lei foi meu primeiro contato com o texto de **Ariano Suassuna**. Posso dizer que demorei muito tempo para conhecer e que agora não quero mais parar!



FOTO: Melissa Marques | Resenhas à la Carte

Trata-se de uma peça teatral, **dividida em três partes**: o primeiro ato “A Inconveniência de ter Coragem”, o segundo ato “O Caso do Novilho Furtado” e o terceiro e último ato, o “Auto da Virtude da Esperança”.

“Em *A Pena e a Lei*, Ariano Suassuna se mostra mais do que nunca um crítico severo das instituições que transformaram o “Brasil oficial” no país das elites, em detrimento do povo pobre do “Brasil real”. A peça, baseada na tradição popular nordestina dos cordéis e teatro de bonecos, vai do profano ao sagrado, do trágico ao cômico, misturando temas e linguagens na medida certa. Como boa farsa, expõe verdades dolorosas incitando o riso, ao passo que estimula a reflexão sobre a imperfeita justiça dos homens frente à infalível justiça divina.”

No início somos apresentados a **Cheiroso e Cheirosa** – donos de um teatro de mamulengos – que utilizam seus bonecos para entreter o público e iniciar a **contação de histórias** de seu “*incomparável drama tragicômico em três atos*” ou ainda “*a maravilhosa facécia de caráter bufonesco soberbamente denominada A Pena e A Lei*”.

A partir daí, conhecemos os personagens **Benedito, Pedro, Cabo Rosinha, Vicentão Borrote, Joaquim, Mateus, João Benício e Padre Antônio**. Juntos, eles disputam um amor, um novilho, e até vão parar no céu enquanto julgam o todo-poderoso.

“Muito bem, com alguns dos atores já vistos, mostraremos: letra a: que homens têm que viver com medo da polícia e do inferno; letra b: que, se não houvesse a justiça, os homens se despedaçariam entre si; letra c: que existem casos em que a justiça acerta seus julgamentos...” (p. 74)

Por se tratar de uma peça teatral, no início dos atos Ariano Suassuna comenta o que espera da adaptação, de que forma os personagens devem se portar, etc. Isso acaba deixando a leitura ainda melhor, pois realmente conseguimos mergulhar no universo criado pelo autor. Por exemplo: ele comenta que alguns personagens podem ser caricatos: Vicentão pode falar fino, enquanto Cabo Rosinha tem a voz grossa e rouca... Entre outras dicas.

A Pena e A Lei ainda traz algumas **canções populares e rimas** que auxiliam na caracterização da peça, deixando-a ainda mais rica, além de gírias típicas do **nordeste brasileiro**.

O livro conta com algumas **belas ilustrações** de Manuel Dantas Suassuna, porém, não irei mostrar nenhuma aqui para deixar vocês com ainda mais vontade de ler. Além das ilustrações, o projeto gráfico e a capa, desenvolvidos por Ricardo Gouveia de Melo, também merecem destaque, pois remetem aos famosos **cordéis nordestinos**.

O texto aborda temáticas corriqueiras – como amores, roubos e trapaças – mas também aborda temas complexos como religião e luta de classes. Tudo isso envolto em um **pano de fundo humorístico e extremamente sagaz**, como poucas vezes já li!

“Mas não é isso o que ele é? Não é Deus o dono do mamulengo?” (p. 119)

O terceiro ato destoa um pouco da leveza dos demais, porém, não de uma forma ruim. Ele é apenas mais instigante e filosófico. Outro ponto para o autor, pois jamais imaginaria encontrar esse tipo de abordagem no livro.

Em suma, para quem nunca leu Suassuna, *A Pena e a Lei* é uma ótima forma de iniciar. Para quem já conhece, é mais um livro imperdível do autor. Mal posso esperar para ler o *Auto da Compadecida*! Haha.

Disponível em: <https://resenhasalacarte.com.br/resenhas/a-pena-e-a-lei-ariano-suassuna/>

Obra completa em: https://drive.google.com/file/d/1fPeLI6vVvGfwQaNNe85rX_k9Tj4luEC/view

3.2 - Antígona, Sófocles – Filosofia.

Resenha

Antes de entrar na história de Antígona de Sófocles, gostaria de fazer alguns esclarecimentos em relação ao teatro grego. Em primeiro lugar, o teatro grego nunca foi um lazer privado, nem litúrgico, mas uma espécie de contemplação de fundamento religioso, político e da sociabilidade.

O objetivo da tragédia é colocar em cena um fundo lendário antigo relatando episódios ligados à fundação das cidades. Estes mitos milenares foram transmitidos de geração em geração pela tradição oral, isto é, uma espécie de educação pela narrativa, que transmite os valores e regras sociais fundamentais.

O culto aos mitos são a própria manifestação da vida pública, que por sua vez fornece o fundamento às instituições da cidade. No entanto, na época clássica os poetas retomam os mitos antigos isolando alguns episódios das narrativas orais. Nessa reescritura, o passado remoto da lenda heroica transforma-se em pano de fundo para uma reflexão sobre os problemas atuais. A tragédia reflete a organização social, e questiona o modo como os governos fazem justiça e a possibilidade (através dos conflitos) de encarar as contradições fundamentais da existência humana. O teatro grego, podemos dizer a grosso modo, é um bate-papo entre a religião e a sociedade e a política.

Na tragédia de Sófocles, “Antígona” é a representação do choque entre a divina lei natural e a lei da comunidade humana. Estas divisões desdobram-se na tensão entre os deuses de baixo, venerados por Antígona, e os deuses Olímpicos que Creonte evoca como protetores da cidade. Creonte foi cunhado de Édipo, tornou-se rei de Tebas quando os dois filhos de Édipo morreram lutando entre si pelo controle da cidade. Creonte acredita no estado de direito e na autoridade do estado. Ele é mais do que um bárbaro que abusa do poder, ele acredita que algo precisa ser feito para salvar Tebas da catástrofe iminente – o que aparentemente contradiz as evidências.

Sófocles dá a Antígona uma ambiguidade trágica. Ela é consciente de seu papel no direito sucessório de sua linhagem e ao mesmo tempo detentora de uma personalidade forte para uma mulher da época. Sua personalidade dava a ela algo de divino devido às suas atitudes, seu modo de ser e seu modo de agir. É o oposto de sua irmã Ismene, que é mais passiva.

Vamos ao que interessa. Vamos à história?

Antes de falarmos sobre a história, cabe aqui uma contextualização. A história começa um pouco antes de quando Édipo matou involuntariamente seu pai, Laio, e se casou com sua mãe, Jocasta. Ele e Jocasta tiveram quatro filhos juntos: dois homens, Eteócles e Polinices, e duas mulheres, Antígona e Ismene. Depois que descobriram que eram mãe e filho, Jocasta se mata e Édipo se cegou e foi exilado de Tebas, cidade que governou com Jocasta.

Eteócles e Polinices brigaram sobre qual deles deveria governar Tebas, e acabaram entrando em guerra e se matando. Eteócles defendeu a cidade quando seu irmão liderou um exército contra ela. Creonte, irmão de Jocasta, tornou-se governante de Tebas agora que não havia herdeiros masculinos da linhagem de Édipo. Com a morte dos dois irmãos, Creonte decretou que Eteócles deveria ser enterrado com todas as honras, enquanto Polinice não deveria ser enterrado. Em termos religiosos gregos, isso equivalia a enterrar alguém fora do cemitério de uma igreja, implicando que sua alma não seria aceita na vida após a morte.

Este é o pano de fundo de “Antígona”. A peça começa quando Antígona fica sabendo da decisão de Creonte de que seu irmão Polinice não será enterrado em solo consagrado. Antígona resolve se apossar do corpo de seu irmão morto e enterrá-la ela mesma.

Antígona e Ismena discutem sua dor no palácio. Antígona está revoltada pelo fato de que na disputa entre Eteócles (que defendia Tebas) e Polinice, seu irmão, ambos morrem, mas só Eteócles terá direito a um enterro digno, com honras. Antígona se revolta. E para piorar, Creonte ordenou que qualquer um que tentasse enterrar o corpo de Polinice fosse condenado à morte.

Irritada e desafiadora, Antígona resolve enterrar o corpo de seu irmão. Ismene fica assustada com a decisão da irmã, que claramente desafia as ordens de Creonte. Ismene pede que Antígona obedeça à lei de Creonte. Antígona desafia as leis da cidade ao enterrar Polinice. Antígona argumenta:

“...Se ao fazê-lo tiver que morrer, que bela morte será! Amada repousarei com ele com ele, com meu amado criminosamente pura, por mais tempo deverei agradar aos lá de baixo que os lá de cima. Lá repousarei para sempre. Tu, se te parece, descure o que honra os deuses.” (pág 11)

Antígona desafia Ismene a contar ao mundo o que Antígona está prestes a fazer e então ela sai. Ismene diz que, embora pense que sua irmã é irracional, ela a ama e vai embora.

O Corifeu e o coro entram. Eles são cidadãos mais velhos de Tebas. Eles oferecem um canto ao sol nascente e contam a batalha em que Tebas derrotou Polinice e seu exército. O Corifeu fala de Zeus, que acreditam ter ajudado a defender Tebas, da deusa Vitória, e então invocam Dionísio para comemorar a vitória.

“Corifeu:

Sete valentes contra sete batentes, na luta de iguais contra iguais deixaram prêmios de bronze a Zeus Protetor. Menos os dois desditos, do mesmo pai, da mesma mãe nascidos, lançando mútuas lanças comungam ambos da morte comum.” (pág. 16)

Creonte entra e se dirige ao coro. Ele explica que, após a morte dos dois filhos de Édipo, ele agora é rei.

“Creonte

...E quem acima da pátria, estima o amigo, declara-o ninguém, pois eu, saiba-o Zeus que sempre que tudo vê, não silenciarei percebendo a ruína ameaçar, nociva ao bem-estar” (pág. 18)

Creonte reafirma sobre sua liderança, e nada deve ser colocado acima das leis do Estado. Sendo assim, Eteócles (como defensor de Tebas) receberá um enterro com honras militares. Polinice será condenado a uma morte obscena.

Quando subitamente entra um guarda esbaforido. Ele teme dar a notícia, que não boas é boa para Creonte, mas finalmente é persuadido a dizer o que sabe. Alguém descobre que Polinices está recebendo ritos funerários. Creonte acusa o guarda de ter sido subornado para permitir a realização dos ritos fúnebres. Ele ameaça torturar o guarda. O guarda sai e retorna escoltando Antígona.

Creonte chega e o guarda conta como removeram a sujeira do corpo de Polinice, e depois ficaram à espreita. Enquanto observavam, um redemoinho repentino levantou uma nuvem de poeira. Quando a poeira baixou, eles viram Antígona de pé sobre o corpo gritando porque ela estava nua.

“Guarda:

...Assim está percebendo o cadáver descoberto, prorrompeu em lamentos, proferiu iradas imprecizações contra os sacrílegos. Sem demora juntou o pó ressequido suas próprias mãos e com um vaso de bronze forjado verte três vezes libações sobre o corpo antes de cobri-lo. Ao presenciarmos isso, precipitamo-nos e a prendemos sem que ela mostrasse receio. Lançamo-lhe em rosto atos proibidos, de antes repetidos agora. Ela não negou nada. Senti-me alegre e triste ao mesmo tempo. Escapar a dificuldade é bem agradável, mas lançar pessoas na desgraça é doloroso. Enfim, nada me é mais importante que minha reabilitação.” (pág. 32; pág. 33)

Creonte pergunta à Antígona se ela nega essa acusação. Ela reafirma. Ele dispensa o sentinela e pergunta se ela desconhece o seu decreto de que ninguém pode enterrar Polinice. Ela afirma que estava ciente e que sabia que estava infringindo a lei. Antígona diz:

“... Não foi com certeza, Zeus que as proclamou, nem a justiça com trono entre os deuses dos mortos as estabeleceu para os homens. Nem eu supunha que tuas ordens tivessem o poder de recuperar as leis não escritas, perenes dos deuses, visto que és mortal...” (pág. 34)

Antígona segue as leis dos costumes e da religião, não as leis de homens como Creonte. Ela acredita que está obedecendo a um poder superior à legislação imperfeita feita pelo homem Creonte. Antígona sabe que vai morrer, e que ela está nas mãos de Creonte, mas não arreda o pé. Afinal, ela já conheceu muita tristeza em sua vida. Mas ela está preparada, ela sabe que Polinice não era um escravo, era o seu irmão.

Creonte pergunta como Antígona pode homenagear Polinices, que matou seu outro irmão, o patriótico Eteócles. Antígona responde que todas as pessoas devem receber os mesmos ritos de morte – é o que os deuses ordenam.

“Creonte

Este (Polinices) atacava sua pátria, o outro defendia

Antígona

A lei do reino dos mortos é igual para todos

Creonte

Mas o mau não tem direitos iguais aos justos

Antígona

Quem sabe se lá embaixo se terá este princípio piedoso

Creonte

O inimigo, nem morto, será considerado justo.

Antígona

Não fui gerada para odiar, mas para amar.

Creonte

Muito bem, se precisas amar os mortos (incorpora-te a eles, ama-os. Mas na minha vida, não permitirei que uma mulher governe.)” (pág. 38; pág. 39)

Pela lógica de Creonte, a recusa de Antígona em seguir suas leis faz de Antígona uma ameaça ao Estado que deve ser eliminada.

Ismene entra chorando e diz que é cúmplice de Antígona, mas Antígona se recusa furiosamente a deixar Ismene compartilhar a glória de morrer por esta causa.

Creonte continua comprometido com a supremacia de suas leis. Ele não vai abrir exceções só porque seu filho Hemon (filho de Creonte) é apaixonado por Antígona. Regras são regras.

No entanto, o destino parece querer Édipo e seus descendentes. Eles passaram do auge poder quando Édipo era rei de Tebas ao parricídio, incesto, fratricídio e agora a irmã morrendo pelo direito de enterrar seu irmão. O coro ainda não consegue ver que o destino de Creonte é que está correndo riscos. Assim como Édipo tentou lutar contra o destino dado a ele pelos deuses, agora Creonte considera suas próprias leis dos deuses. E na literatura e no mito grego, as coisas nunca dão certo para as pessoas que tentam se elevar acima dos deuses.

Hemon, filho de Creonte, diz que obedecerá ao pai. Mas o filho pede que deixe Antígona ir, mas para Creonte isso é inegociável. Hemon adverte Creonte que não cabe a ele corrigir o rei, mas o povo simpatiza com Antígona. O povo tem medo de Creonte, mas acredita que Antígona deveria enterrar seu irmão. Ele implora ao pai pque não seja tão rígido.

Creonte reage com raiva ao conselho do filho. Ele chama Antígona de traidora. E Hemon responde:

“...Hemon

Não há cidade que seja de um só.

Creonte

A cidade não pertence a quem governa?

Hemon

Belo governante serias, sendo único numa cidade deserta. (pág. 53)

A discussão ganha contornos acalorados, e Creonte lança insultos cada vez mais duros contra o seu filho.

“...Creonte

Verdade? Juro pelo Olimpo, fica sabendo que impunemente não lançarás injúrias contra mim. Trazei-me a maldita, que morra agora mesmo, à vista de seu noivo.

Hemon

De maneira alguma! Não contes com isso. Ela não morrerá na minha presença. E tu não verás mais o meu rosto com os teus olhos. Exibe a tua loucura a quem dos teus se disponha a vê-la.” (pág. 56)

Creonte não mostra a mínima misericórdia. Antígona clama aos deuses porque acredita que o poder e as leis deles têm precedência sobre as de Creonte.

Tirésias, o profeta cego, entra, conduzido por um menino. Creonte o cumprimenta e concorda em seguir os conselhos de Tirésias. Ele aconselha a Creonte que ele está vivendo um momento delicado e que Polinice deve ser enterrado para apaziguar os deuses e proteger Tebas de sua ira.

“ Tirésias

Maldição! Não há quem raciocine?

Creonte

O quê? Que queres com essas vulgaridades?

Tirésias

Que juízo é maior dos bens

Creonte

Como, penso, a falta de juízo é o maior dos males

Tirésias

É precisamente este o mal que te afeta.

Creonte

Recuso-me a ultrajar um adivinho

Tirésias

Ultrajas, contudo, se declara meus vaticínios mentirosos

Creonte

A classe dos adivinhos é ávida por dinheiro

Tirésias

Os tiranos preferem os lucros desonestos

Creonte

Sabe que te referes a quem te governa?

Tirésias

Sei! Se governas esta próspera cidade é por interferência minha.

Creonte

És um adivinho esperto, mas gostas de molestar

Tirésias

Não me obrigues a dizer o que guardo na mente

Creonte

Fala, desde que não seja para tirares proveito.

Tirésias

Pois sabe que o sol não completará muitas voltas em seu carro antes que tenhas que entregar um morto saído de tuas próprias entranhas como pagas para outros mortos, visto que lançaste um dos daqui entre os de lá. Ao encerrares, para vilipendiar, uma pessoa viva numa sepultura, enquanto preservas aqui um de lá, propriedade dos deuses infernais, cadáver sem sepultura, ultrajado. O que fizeste não é permitido nem a ti nem aos deles lá do alto, aos quais tu impuseste um cadáver a força. Quem comete tais crimes será procurado pelas Fúrias dos deuses e da morte infatigáveis, para ser punido com os mesmos males. Considera agora se digo isso sedento de ouro. Pouco tempo passará e se ouvirão em tua casa gemidos de homens e mulheres. O ódio já arregimenta todos os estados cujos filhos dilacerados não tiveram outras sepulturas que cães, feras ou alguma ave a contaminar nos altares com porções pestilentas. Estas são as flechas – pois me feres- que envio certas ao teu coração. Do fogo desta ferida não escaparás. Menino leva-me para casa. Que este derrame sua cólera sobre os mais jovens aprenda a cultivar linguagem menos agressiva e mostre juízo mais equilibrado que o que agora ostenta.” (pág. 72; pág. 73; pág. 74; pág. 75)

Tirésias agora revela todo segredo que conhece. Ele diz que somente os deuses dominam os mortos e que os mortais podem governar os vivos. Tirésias avisa Creonte. Mas ele permanece teimoso. A mesma sorte não teve Édipo, que teve seu destino selado. Creonte ainda goza do livre arbítrio, mas não cede à teimosia. Ele diz que, como punição por enterrar Antígona viva, os deuses e as fúrias logo tirarão a vida do próprio filho de Creonte. Além disso o ódio de todos aqueles cujos entes queridos foram mortos se levantarão contra Creonte. Tirésias sai.

No entanto, o Corifeu (o regente do coro) diz:

“Creonte

O que devo fazer?

Corifeu

Corre! Tira a moça da gruta subterrânea. Ergue um túmulo a quem tombou

Creonte

Teu conselho é este? Pensas que devo ceder?

Corifeu

E o mais rápido possível, Senhor. Os velozes danos dos deuses alcançam os infratores indecisos.” (pág. 76)

Um mensageiro chega com notícias terríveis. Hamon se matou. Eurídice, a mãe de Hamon, ouve a comoção e pede ao mensageiro que lhe conte o que aconteceu. O mensageiro diz que ele e Creonte foram os primeiros a enterrar Polinice. Quando completavam o enterro, ouviram um grito. Era Antígona enforcada e Hamon histérico de dor por ela. Hamon, ao ver essa cena, investiu contra o pai, ele errou e usou a espada para se matar. Eurídice sai sem dizer nada, seguida pelo mensageiro.

Creonte, desesperado, chora. O mensageiro retorna com a notícia de que Eurídice, a rainha, se suicidou. Eurídice amaldiçoa o marido.

E o Corifeu no fim mostra a moral da história.

“Corifeu

A prudência é, em muito a primeira das venturas. Contra os deuses não convém agir. Palavras altivas trazem aos altivos castigos atrozes. Velhice ensina prudência.” (pág. 90; pág. 91)

Uma das melhores peças de Sófocles que já li. “Antígona” merece um lugar de honra na sua estante.

Disponível em: <https://www.bonslivrosparaler.com.br/livros/resenhas/antigona/5433>

Obra completa em: https://drive.google.com/file/d/1ph8g_tGjFAk5Kk1MCyIIMLV-NskfMMfv/view?usp=sharing

4.0 - OBRAS MUSICAIS

4.1 - Little Fugue in G minor, para Organ, de J. S. Bach – Artes.

Um dos poucos exemplos que parece seguir de perto aquilo que vem a ser conhecido como *modelo escolástico de fuga* é sem dúvida a Pequena Fuga BWV 578, em Sol menor, de Johann Sebastian Bach, composta provavelmente entre 1703 e 1707. A sua estrutura formal se divide nas secções a seguir apresentadas, com uma exposição de quatro entradas, dividida em duas mais duas entradas intercaladas por uma pequena *codetta* ou *ponte*, e com reexposição do tema nas tonalidades do relativo da tónica (Si b maior) e da subdominante (Dó maior), intercaladas entre si por três *episódios* ou *divertimentos*. No final da fuga surge ainda uma última reexposição do tema, de novo na tónica, podendo esta reexposição final assumir, por vezes, formas mais complexas e desenvolvidas do que as reexposições anteriores, como é o caso do uso de um *stretto*.

Uma das características da fuga é que, a partir da segunda entrada do tema (normalmente designada de *resposta*), o mesmo vem acompanhado de um *contra-tema* com características melódico-rítmicas complementares e contrastantes a este mesmo *tema*, completando-o como se de um todo se trata-se. A resposta pode ainda ser *real* (se a mesma for uma mera transposição do tema, normalmente à dominante) ou *tonal* (se a mesma comportar, para além desta mera transposição, algumas alterações melódicas por razões de ordem tonal). Seguidamente poderemos ouvir esta fuga numa interpretação de Ton Koopmann. É de notar a sua técnica organística, em especial no uso da pedaleira do órgão, onde toca somente recorrendo às pontas dos pés, o que reproduz a técnica organística barroca de finais do século XVII e princípios do século XVIII (só no século XIX, com o renovado interesse no órgão por compositores como Franz Liszt e, em especial, César Frank, é que terá sido introduzido o uso do calcanhar como parte da técnica usada para tocar na pedaleira).

Disponível em: <http://atcnaemcn.blogspot.com/2009/11/fuga-bwv-578-um-exemplo-do-modelo.html>

Link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=ddebxFi3>

4.2 - Adam de la Halle – Le jeu de Robin et Marion - Scene 2: Robin par l'ame (Marion, Robin) – Artes.

De acordo com alguns autores, a peça mais antiga que se tem conhecimento, com uma música criada para a cena, é Le jeu de Robin et Marion (1283), de Adam de la Halle (cf. Grove, 1994:635). Para J. Chailley (Bartsch: II/ 77, III/ 21, 27, 41 apud. Lilla, Zilahi) a peça representa uma das principais etapas da transformação de

pastourelles em pastorale - pastoril em pastoral - na passagem da baixa Idade Média para o Renascimento. O Pastoral dramatique - drama Pastoral, também chamado teatro Pastoral (ou em algumas traduções pastorela) - caracterizava-se pelo ambiente idílico³², o 'happy end' e a poesia lírica: longo poema com cenas e personagens campestres, destinada ao palco e generosamente dotada de canções e peças corais (cf. Angélico, Henrique.). Le jeu de Robin et Marion ao mesmo tempo representa a síntese da pastourelle, de mais de um século, assim como também se coloca como um gênero novo: a pastourale dramatique (Lilla, Zilahi.). A obra de Adam de la Halle é considerada por alguns autores como modelo ou mesmo precursora da opéra comique por apresentar uma música intrinsecamente dependente da trama (cf. Cardoso, Pedrosa., no site <http://serv.ci.uc.pt/mhonarchive/hicmusica/docsUFy1Gw7r6.doc>, acessado em julho de 2006.) e por se assemelhar aos intermédios das comédias de Molière - Le Bourgeois Gentilhomme, Le Malade Imaginaire.(Lilla, Zilahi.) Assim, será considerada como precursora tanto dos intermédios como dos dramas pastorais, do Renascimento.

Disponível em:

<https://repositorio.pucsp.br/bitstream/handle/4869/1/Ricardo%20Nash.pdf>

Link do vídeo:

https://www.youtube.com/watch?v=UClx07t14jw&ab_channel=RavennaFestiva

4.3 - São Pixinguinha- Emicida - Artes

No roteiro de *AmarElo – É tudo pra ontem*, show de 2019 que gerou documentário em 2020 e álbum ao vivo em 2021, Emicida celebrou o próprio triunfo sem deixar de evidenciar a nobre linhagem negra da música brasileira que, a partir dos anos 1980, desembocou no rap.

Por isso mesmo, o discurso de *São Pixinguinha* – single gravado pelo artista brasileiro para o projeto alemão *Colors + Studios* e lançado na quinta-feira, 2 de dezembro, Dia Nacional do Samba – soa coerente com a ideologia do rapper paulistano.

Na cadência de samba suave, Emicida celebra nos versos de *São Pixinguinha* a divindade de Alfredo da Rocha Vianna Filho (23 de abril de 1897 – 17 de fevereiro de 1973), compositor, saxofonista, flautista e maestro carioca imortalizado como Pixinguinha por conta de obra que é uma das bases sólidas sobre a qual está assentada a música popular do Brasil.

Na letra do samba, Emicida se imagina no céu, tocando para plateia de seres iluminados que reverenciam Pixinguinha. No meio dos versos, o rapper roga a Pixinguinha que receba bem o exponencial maestro baiano Letieres Leite (1959 – 2021), morto em outubro.

São Pixinguinha é composição inédita de autoria do próprio Emicida em parceria com Thiago dos Reis Pereira e Damien Alian Faulconnier – a quem coube orquestrar a produção musical da gravação editada em single e clipe.

♪ Eis a letra de *São Pixinguinha*, música em que Emicida se proclama devoto do “Alfredinho lá do Catumbi”:

São Pixinguinha

(Emicida, Thiago dos Reis Pereira e Damien Alian Faulconnier)

“Se um dia fosse chamado pra tocar no céu eu ia

la lisonjeado, cê pode apostar que eu ia,

Leve como uma pluma, melhor, uma melodia

Na paz dos ancestrais lá das fitinhas da Bahia

Brilhando como a prata dessa lua que me guia

Sambando pelas nuvens como a flauta e tantas guias

Polvilhado de estrelas, eu sou o escuro que alumia,

Que a noite se não é mãe, na certa é vó, ou então é tia

Eu penso na plateia com Odoyá e Maria

Jesus, Oxalá, Buda, audiência reluzia

Alá, Nanã, Omama, Ganesha, Santa Luzia,

Até o do subsolo se espreme e do fundo espia

Enquanto Deus diz:

Chegou São Pixinguinha

De Odeon, de Yaô, de Batuque na cozinha

De Carinhoso

Olha lá ele com a flautinha

De Rosa, de Nininha

Carne Assada, ladainha

Dos Batutas, Sapequinha

De Pombinha" e Benguelê

É ele, pode crer

Todo mundo adivinha

Chegou São Pixinguinha

Amém

Se um dia fosse chamado pra tocar no céu eu ia

Cochichar no bocal e o vento traduziria

Em algo monumental, que nossa alma acaricia

pra explodir num louvor, que toda palma carecia

elegância e amor, ó o topete das cotovia

Os santos se amontoam, que o homi é uma sinfonia

Orfeu emocionado - isso sim que é poesia

Os anjos pendurados dizendo: essa arre pia

Eu vendo uma plateia com Odoyá e Maria

Jesus, Oxalá, Buda, audiência reluzia

Alá, Nanã, Omama, Ganesha, Santa Luzia

Até o do subsolo chorando se redimia

Enquanto Deus diz:

Chegou São Pixinguinha

De Odeon, de Yaô, de Batuque na cozinha

De Carinhoso

Olha lá ele com a flautinha

De Rosa, de Nininha

Carne Assada, ladainha

Dos Batutas, Sapequinha

De Pombinha" e Benguelê

É ele, pode crer

Todo mundo adivinha

Chegou São Pixinguinha

Amém

É o pão dessas florestas tropicais

Onde Chopins monumentais

Venceram a insônia

Que impede o povo de dormir em paz

Sabe onde o Brasil jamais foi colônia?

Na flauta do Alfredinho lá do Catumbi”

Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2021/12/03/emicida-celebra-em-single-inedito-a-contribuicao-divina-de-pixinguinha-a-musica-brasileira.ghtml>

Vídeo em: <https://www.youtube.com/watch?v=CcCtKq6lYDY>

4.4 - Série Brasileira: Batuque, Alberto Nepomuceno – Artes e história.

Em 1897 Alberto Nepomuceno apresentou, em primeira audição no Brasil, a Sinfonia em sol menor e a Série Brasileira. As peças sinalizavam dois aspectos primordiais de sua produção: a admirável feitura artesanal da Sinfonia refletia a maestria técnica adquirida pelo compositor em longos anos de aprendizado europeu. Já a Série tornou-se um marco inicial para a orientação nacionalista da música brasileira – no Batuque final a percussão inclui um reco-reco, o que enfureceu a crítica mais ortodoxa da época.

Duas décadas depois, os críticos modernistas consagravam Nepomuceno como um arauto do nacionalismo musical brasileiro. De fato, o compositor foi dos primeiros a empregar sistematicamente elementos do nosso folclore em suas composições além de empreender uma intensa campanha pelo canto em português, enfrentando a reação crítica violenta dos que consideravam nossa língua imprópria para a canção lírica. No contexto da obra de Nepomuceno, porém, os aspectos nacionalizantes representam apenas uma possibilidade estética entre muitas outras – seus ideais nacionalistas se inspiravam em modelos europeus (na Escola Russa do Grupo dos Cinco e na música de Grieg), constituindo influências tão sugestivas e fascinantes quanto o wagnerismo contemporâneo.

Aos 24 anos, Alberto Nepomuceno iniciou seus estudos na Europa. Em Roma, no Liceu Musical Santa Cecília, estudou piano com Giovanni Sgambati e harmonia com Cesare de Sanctis, cujo Tratado de Harmonia enviou a Leopoldo Miguez, para ser adotado no recém-fundado Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro.

Em Berlim, foi aluno de composição de Herzogenberg, grande amigo de Johannes Brahms, compositor que Nepomuceno admirava e pôde assistir em concertos vienenses. Na capital austríaca, estudou alta interpretação pianística,

quando teve como colega sua futura esposa, a pianista norueguesa Walborg Bang, aluna de Edvard Grieg. A amizade duradoura com esse representante máximo do nacionalismo romântico nórdico reavivou os interesses do compositor cearense pelos estudos folclóricos.

A *Série Brasileira*, em quatro partes, foi escrita em Berlim, aos 27 anos. A primeira, *Alvorada na serra*, inicia-se com o tema folclórico *Sapo Cururu* e, na parte central, apresenta um solo de harpa. O Intermédio seguinte é a orquestração do *Allegretto* do Quarteto nº 3 do compositor, com vivacidade de um scherzo e o ritmo do maxixe. *Sesta na rede*, verdadeiro acalanto cearense, faz contraste com as partes rítmicas da *Série*, que termina com o polêmico *Batuque*.

De volta ao Brasil, Nepomuceno imbuíu-se da missão de modernizar o ambiente musical brasileiro, participando efetivamente em diversos setores da cultura nacional. Tinha grande admiração pelo escritor cearense José de Alencar que, em seus romances, buscava uma língua diferenciada do modelo português. Mirando-se no exemplo de Alencar, Nepomuceno compôs uma série de canções em parceria com importantes escritores da época (Coelho Netto, Machado de Assis e Olavo Bilac): “Não tem pátria um povo que não canta em sua língua”, dizia. Ao todo compôs 87 canções, sendo 53 em português (as outras em francês, italiano, alemão e sueco).

Dedicou-se ao ensino e foi diretor do Instituto Nacional de Música por duas gestões. Com objetivos didáticos traduziu, em 1916, o *Tratado de Harmonia* de Schoenberg. Seu notável trabalho como professor foi decisivo para impor seus pontos de vista à crítica e ao público contemporâneos. Entre seus alunos, destacam-se Luciano Gallet e Lorenzo Fernandez.

Como maestro da Associação de Concertos Populares, apresentou no Rio de Janeiro, em primeiras audições brasileiras, obras contemporâneas de compositores europeus (como o *Prelúdio* para “A tarde de um fauno” de Debussy). Na Europa, realizou diversos concertos de música brasileira.

Visando a valorização dos compositores nacionais, Alberto Nepomuceno responsabilizou-se pela publicação da obra de jovens talentos; entre outros, Villa-Lobos. Paralelamente, empenhou-se no trabalho de recuperação de obras antigas, sobretudo as do Padre José Maurício Nunes Garcia, cuja *Missa Festiva* regeu na inauguração da igreja Nossa Senhora da Candelária do Rio de Janeiro.

Alberto Nepomuceno faleceu no Rio de Janeiro. Poucos dias antes, Richard Strauss regeu no Teatro Municipal seu *prelúdio* para *O Garatuja*, comédia lírica baseada na obra homônima de José de Alencar.

Paulo Sérgio Malheiros dos Santos

Pianista, Doutor em Letras, professor na UEMG, autor dos livros Música, doce músico e O grão perfumado – Mário de Andrade e a arte do inacabado. Apresenta o programa semanal Recitais Brasileiros, pela Rádio Inconfidência.

Vídeo em: <https://www.youtube.com/watch?v=n2npsjy61dc>

4.5 - Clarice Assad's Nhanderú - Overture For Orchestra – Ensino religioso.

A pronúncia NHANDERU (/nyuh.dey.roo/) significa “Deus” em tupi-guarani, que é uma subfamília das línguas tupi faladas por um grupo de povos indígenas que vivem em áreas da bacia amazônica. Os índios das tribos Tupi-Guarani, como muitas outras sociedades, costumavam praticar um ritual chamado fazer chover (ou dança da chuva) que visa invocar a chuva por meio da oração.

Durante a cerimônia, eles convocaram os espíritos da terra, bem como seus ancestrais, para trazer a chuva para garantir a fertilidade do solo e colheita abundante e afugentar os espíritos do mundo perdido. Na maioria dos rituais, os “dançarinos” incorporam um ou mais espíritos (um poder superior) expressos por meio de gestos e movimentos rítmicos. Além do canto, são utilizados alguns instrumentos, como chocalhos de vários tamanhos e tipos, flautas e tambores. Reza a lenda que a chuva provocada pelo ritual guarda os espíritos dos antigos chefes. Quando as gotas de água começam a cair, inicia-se uma grande batalha entre a nossa realidade e o mundo espiritual.

A composição NHANDERÚ baseia-se na conexão entre o material e os mundos invisíveis, focando em práticas ritualísticas através da fé, oração e gratidão. Como acontece com qualquer obra musical, ela pode ser interpretada de muitas maneiras diferentes. No entanto, meu trabalho tende a ser bastante visual e geralmente gosto de imaginar cenários vívidos, que me inspiram a criar um senso de tempo mais forte. De natureza programática, a peça se desenvolve narrativamente e é um retrato musical de um ritual de dança da chuva do começo ao fim. Está dividido em quatro partes principais. O começo (despertar), a seção de desenvolvimento (convocação/chuva/gratidão) e a coda, que é um retorno ao começo, de forma cíclica, que cria uma paródia entre o ciclo da água e o ciclo da vida. Para criar uma experiência de audição vívida, a partitura exige vocalização, estalar de dedos, palmas, batidas corporais e instrumentos de percussão, que imitam sons da natureza.

Disponível em: <https://clariceassad.com/work/nhanderu/>

Vídeo em: Vídeo: Link: <https://www.youtube.com/watch?v=5pyEBMoVpBEstra>

4.6 - Platée, de Rameau - ópera barroca (cômica) – Artes.

Platée (em francês, traduzível para Plateia) é uma ópera de Jean-Philippe Rameau, dividida em um prólogo e três atos, cuja estreia ocorreu em 31 de março de 1745 na Grand Ecurie de Versalhes. O libretto foi escrito por Adrien-Joseph Le Valois d'Orville.

Histórico

Platée foi a primeira tentativa de Rameau no campo da ópera cômica. O enredo gira em torno de Platée, uma ninfa aquática sem beleza que acredita que Júpiter está dela enamorado. A obra foi inicialmente intitulada ballet bouffon, mas depois foi chamada de comédie lyrique. Foi escrita para a celebração de núpcias do Delfim Luís de França com a Infanta Maria Teresa Rafaela de Espanha, a qual, segundo relatos, também não possuía beleza. Mas em vez de isso causar embaraço, a obra foi bem recebida, e poucos meses depois Rameau foi nomeado Compositor da Câmara do Rei, com boa pensão.

A ópera cômica era relativamente rara na França barroca, mas nenhum dos contemporâneos parece ter percebido a novidade que Platée representava. Para sua concepção Rameau pode ter se inspirado em uma ópera cômica mais antiga, *Les amours de Ragonde*, de Jean-Joseph Mouret, de 1742. Rameau comprou os direitos do libretto, originalmente *Platée* ou *Junon Jalouse* (Plateia, ou Juno ciumenta), escrito por Jacques Autreau (1657-1745), e incumbiu d'Orville de adaptá-lo. A origem da história é um mito grego relatado por Pausânias em seu *Guia da Grécia*.

Platée foi uma das mais estimadas óperas de Rameau durante sua vida. Agradou até mesmo críticos que o haviam combatido durante a Querela dos Bufões, uma polêmica pública que debateu os méritos da ópera francesa e italiana. Melchior Grimm a chamou de obra sublime. Mesmo o pior inimigo de Rameau, Jean-Jacques Rousseau, a qualificou como divina. Talvez estes críticos tenham visto em Platée um caminho para a ópera buffa que eles apoiavam.

A obra foi encenada uma vez no casamento real em 1745. Pouco se sabe sobre o elenco desta estreia, exceto que o papel-título (um papel-travesti) foi levado pelo famoso cantor Pierre Jélyotte, primo haute-contre (tenor) da Ópera Nacional de Paris. Foi reapresentada em temporada em Paris, em 1749, com adaptações do compositor e do libretista Ballot de Sovot. Em 1754 foi revivida ao longo da Querela dos Bufões como comparação com a obra *I viaggiatori*, de Leonardo Leo. Sua última apresentação em vida de Rameau ocorreu em 1759.

Uma nova apresentação teria de esperar até 1901, quando Hans Schilling-Ziemssen encenou em Munique uma versão pesadamente adaptada. A versão francesa reapareceu em uma produção em Monte Carlo em 1917. Outra em França só se deu em 1956, em Aix-en-Provence, e depois em 1977 na Ópera Comique. Só foi apresentada no Reino Unido em 1983, e nos Estados Unidos em 1987.

Outra produção aconteceu no Festival de Edimburgo de 1997, e em 1999 recebeu uma requintada produção na Ópera de Paris, com direção de Marc Minkowski e produção de Laurent Pelly, posteriormente registrada em DVD. Novamente em 2007 foi encenada Summer 2007 Festival da Ópera de Santa Fé.

Características da obra

Platéé é uma fusão de vários estilos e formas, emoldurados em um arcabouço burlesco. O contraste entre os personagens cômicos e sérios é enorme e o caráter humorístico é aumentado pela personagem feminina do título, Platée, que deve ser cantada por um homem travestido. A ilustração sonora das cenas é muito evocativa e musicalmente eficaz, com destaque para a exploração de efeitos onomatopáicos no coro *Dis donc pourquoi? Quoi? Quoi?*, onde a palavra *quoi* é tratada em imitação do coaxar das rãs e sapos dos brejos onde Platée vive. A partitura está repleta de instruções detalhadas de execução instrumental para obtenção de efeitos sonoros especiais como os quartos de tom, e as formas estruturais da ária e das danças são frequentemente rompidas para fins expressivos.

Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Plat%C3%A9e>

Link:

https://www.youtube.com/watch?v=_YepYKiMIXg
"Dis donc, dis donc pourquoi? Quoi?" (Acte 1, Scène 4).

Link:

<https://www.youtube.com/watch?v=PLMnfF13Ybc>
(Acte 3, Scène dernière)
"Chantons Platée, égayons-nous".

Link:

<https://www.youtube.com/watch?v=rCyA9t-k8vA>

4.7 - Pixinguinha ROSA – versão Choro das Três – Artes.

"Rosa" é uma das músicas mais conhecidas do compositor Pixinguinha, um dos principais nomes do choro brasileiro. A versão da música interpretada pelo grupo Choro das Três apresenta uma rica variedade de timbres e texturas, resultando em uma performance cativante.

A música começa com uma introdução suave e emotiva, tocada na flauta transversal pelo membro do grupo Corina Meyer. A melodia é simples e cativante, mas também evoca uma sensação de tristeza ou saudade. Logo, a melodia é acompanhada pelo violão de Eduardo Machado, que acrescenta uma base harmônica e um groove suave ao arranjo.

A música se desenvolve em um diálogo animado entre a flauta e o violão, com variações rítmicas e harmônicas que mantêm o ouvinte envolvido e interessado. O grupo apresenta habilidades técnicas impressionantes, como no solo de flauta em que Corina demonstra grande virtuosismo e sensibilidade musical.

Ao longo da música, o grupo também incorpora elementos de improvisação, típicos do estilo do choro, adicionando uma dimensão de espontaneidade e criatividade à performance. O contrabaixo de Lia Meyer e o pandeiro de Elisa Meyer contribuem para a sustentação rítmica da música, criando um groove suave e uma sensação de movimento constante.

No geral, a versão de "Rosa" pelo Choro das Três é uma interpretação maravilhosamente emotiva e virtuosa de uma música clássica do choro brasileiro. O grupo demonstra um domínio completo de seus instrumentos e uma compreensão profunda do estilo musical, proporcionando uma experiência auditiva agradável e envolvente.

Vídeo da obra em: <https://www.youtube.com/watch?v=zQ2ohMtNLl8>

4.8 - Clementina de Jesus - Muriquinho Piquinino (Canto II - Canto dos Escravos) – História.

"Clementina de Jesus - Muriquinho Piquinino (Canto II - Canto dos Escravos)" é uma obra musical que faz parte do álbum "Clementina de Jesus - Clementina e Convidados", lançado em 1982. A música é uma homenagem aos escravos e à cultura afro-brasileira, apresentando uma mistura de ritmos como samba, jongo e maracatu.

A letra da música apresenta um tom nostálgico, relembrando a vida dos escravos e suas tradições culturais. O refrão "Muriquinho Piquinino, oh meu Deus, que dia lindo" faz referência a uma música cantada pelos escravos em suas horas de lazer, enquanto trabalhavam nos canaviais.

A voz potente e marcante de Clementina de Jesus, uma das maiores intérpretes da música popular brasileira, é um dos destaques da música. A interpretação da cantora transmite a emoção e a profundidade da história que está sendo contada, fazendo com que o ouvinte sinta a presença dos escravos e sua luta pela liberdade.

A música também apresenta uma crítica social, ao mostrar a opressão e a injustiça sofridas pelos escravos durante a época da escravidão no Brasil. A letra fala sobre a dor da separação das famílias e da violência sofrida pelos escravos, além de destacar a importância da resistência cultural, expressa nas danças e nas músicas.

Em resumo, "Clementina de Jesus - Muriquinho Piquinino (Canto II - Canto dos Escravos)" é uma obra musical que celebra a cultura afro-brasileira e homenageia os escravos, transmitindo uma mensagem de luta, resistência e esperança. A interpretação da cantora Clementina de Jesus e a mistura de ritmos e estilos musicais tornam a música uma obra emocionante e impactante.

Vídeo da obra: <https://www.youtube.com/watch?v=L5-ebjQxys>

4.9 - Palmares 1999 – Natiruts – História.

A cultura e o folclore são meus

Mas os livros foi você quem escreveu

Quem garante que palmares se entregou

Quem garante que Zumbi você matou
Perseguidos sem direitos nem escolas
Como podiam registrar as suas glórias
Nossa memória foi contada por vocês
E é julgada verdadeira como a própria lei
Por isso temos registrados em toda história
Uma mísera parte de nossas vitórias
É por isso que não temos sopa na colher
E sim anjinhos pra dizer que o lado mal é o candomblé
A energia vem do coração
E a alma não se entrega não
A energia vem do coração
E a alma não se entrega não
A influência dos homens bons deixou a todos ver
Que omissão total ou não
Deixa os seus valores longe de você
Então despreza a flor zulu
Sonha em ser pop na zona sul
Por favor não entenda assim
Procure o seu valor ou será o seu fim
Por isso corre pelo mundo sem jamais se encontrar
Procura as vias do passado no espelho mas não vê
E apesar de ter criado o toque do agôô
Fica de fora dos cordões do carnaval de salvador
A energia vem do coração
E a alma não se entrega não
A energia vem do coração
E a alma não se entrega não

"Palmares 1999" é uma música da banda brasileira Natiruts, lançada em 2001 como parte do álbum "Verbalize". A música faz uma homenagem ao Quilombo dos Palmares, um dos maiores refúgios de escravos fugitivos durante a época da escravidão no Brasil, e à luta pela liberdade e igualdade racial.

A música começa com uma introdução instrumental que apresenta elementos de reggae e música afro-brasileira, como o berimbau e o atabaque. A letra da música fala sobre a história dos escravos que se rebelaram contra a opressão e criaram o Quilombo dos Palmares, liderados por Zumbi dos Palmares.

A música também traz uma crítica social, ao denunciar a discriminação racial e a desigualdade social presentes na sociedade brasileira. A letra questiona a hipocrisia das pessoas que se dizem defensoras da igualdade, mas perpetuam a discriminação e a exclusão dos negros.

A voz do cantor Alexandre Carlo transmite a emoção e a força da mensagem da música, enquanto o coro dos backing vocals reforça a mensagem de união e resistência. A música é envolvente e animada, mas ao mesmo tempo transmite uma mensagem de luta e conscientização, mostrando a importância de se valorizar e celebrar a cultura afro-brasileira e a resistência dos escravos.

Em resumo, "Palmares 1999" é uma obra musical que celebra a cultura afro-brasileira e homenageia a luta dos escravos pela liberdade e igualdade racial. A mistura de ritmos e estilos musicais, a crítica social presente na letra e a interpretação do cantor e backing vocals tornam a música uma obra emocionante e impactante.

4.10 - Sol no peito, Nick Cruz – Sociologia.

Esses olhares me consomem
Não me veem como homem
Onde será que o nosso mundo se perdeu?
Almas que mentem e se escondem
Atrás de um codinome
Eles querendo consumir meu corpo enquanto eu

Só quero mudar de nome
Só quero paz e respeito
Só quero viver na sombra depois de tomar Sol no peito
Que minha mãe não me ligue
Preocupada com a minha vida
Oi filho, você tá vivo? Me conta como foi seu dia
Oi filho, você tá vivo? Me conta como foi seu dia

E eu já tô cansado de ter que tomar cuidado com tudo que falo
E faço e do jeito que tem que ser
Coisas tão difíceis pra mim, normais pra você
Me diz como pode seu ódio ser muito mais forte?
Cadê o amor que cê prega no Instagram em todos seus posts?

Ei, precisamos rever esse rancor
Porque é só com a felicidade que se cura a dor
Talvez agora você possa ver que o que eu quero é

Só quero mudar de nome
Só quero paz e respeito

Só quero viver na sombra depois de tomar Sol no peito
Que minha mãe não me ligue, preocupada com a minha vida
Oi filho, você tá vivo? Me conta como foi seu dia
Oi filho, você tá vivo? Me conta como foi seu dia

Só sei que todo mundo quer no final estar junto
E eu não preciso chegar em primeiro
Que a vida passa num segundo enquanto eu

Só quero mudar esse nome
Só quero paz e respeito
Só quero viver na sombra depois de tomar Sol no peito
Que minha mãe não me ligue preocupada com a minha vida
Oi filho, você tá vivo? Me conta como foi seu dia
Oi filho, você tá vivo? Me conta como foi seu dia

Composição: Bernardo Fonseca / Mun-Ra / Nick Cruz.

Toda canção é um documento histórico do nosso tempo presente. Porque, enquanto o artista é impactado pela realidade, ele impacta o mundo através da sua arte. E essa via de mão dupla é o principal objetivo de Nick Cruz em nova etapa da carreira. Na música “Sol no Peito”, Nick aborda a transfobia presente em sua vida e na de milhares de brasileiros.

“Sol no Peito” é fruto de um amadurecimento de Nick. Desde que o artista assinou contrato com a Warner Music Brasil e se mudou para o Rio de Janeiro em 2020, ele se torna uma voz cada vez mais importante dentro da sua comunidade. E, no país em que mais se mata transexuais e em que mais se consome pornografia transex no mundo, é por meio da música que ele quer deixar a sua mensagem: “Esses olhares me consomem / Não me veem como homem / Onde será que o nosso mundo se perdeu? / Almas que mentem e se escondem/ Atrás de um codinome / Eles querendo consumir meu corpo enquanto eu / Só quero mudar de nome”.

Abordando pela primeira vez a sua bandeira em seu trabalho, Nick cruza a ficção com sua história real. No clipe dirigido por Mano Brandão, com produção executiva de Bernardo Fonseca e roteiro de Bruno Caliman, seu personagem sonha em fazer mastectomia e poder “tomar sol no peito” sem preocupações. A narrativa joga luz a algumas situações que os corpos transpassam diariamente – como os ferimentos causados pelo binder, o desconforto em usar camisas brancas e o aparecimento dos pelos devido à transição hormonal. Por isso, o procedimento cirúrgico acaba sendo o sonho de muitas dessas pessoas, inclusive de Nick.

Apesar da carreira recente, todo o projeto de “Sol No Peito” conta com uma produção de artista veterano. O clipe teve preparação de elenco da Renata Ghelli, conhecida por trabalhos com Gaab e MC Rebecca. Foram dois dias de gravação com cenas em vários pontos da cidade do Rio de Janeiro, como na Pedra da Gávea. A artista e escritora Gabriela Artz, voltada para conteúdo sobre autocuidado e autoconhecimento, assina algumas frases presentes no violão e no bandaid de Nick

usados no clipe. E a música ganhou um toque especial com um naipe de violinos que dá mais ênfase à mensagem do artista.

Como esse lançamento perpassa por toda a sua biografia, Nick ainda escolheu uma foto de quando era criança como capa do novo single: “minha auto aceitação reflete muito nas minhas composições. Na medida em que me entendo neste mundo, fico mais confortável para trazer isso pro papel. A música é um jeito de abordar toda essa discriminação que sofremos de forma leve, para que o outro escute com atenção, apesar de eu estar querendo gritar”, reflete Nick.

Disponível em: <https://www.casaum.org/nick-cruz-aborda-transfobia-em-trabalho-sol-no-peito/>

Vídeo em: <https://www.youtube.com/watch?v=1Lg-XL9xYkA>

4.11 - Eu sou assim - Mirian Marques – Literatura e gramática.

Eu não disfarço no meu samba não vii
Eu sou assim, sou assim mesmo
Escandalosa, meio dengosa
Meio malandra e as vezes sem noção mas
Eu não disfarço no meu samba não vii
Mesmo que eu faça alguma arruaça
Que ultrapasse os limites da sua precisão
É assim que me manifesto
Pode lhe parecer um tanto indigesto
Mas é que eu sou assim
Um tanto ou quanto autêntica
Mas é que eu sou assim
Um tanto ou quanto autêntica
Se eu choro, se namoro, se devoro
Se exploro o seu olhar
Pode ser que eu queira lhe agradar ou não

Eu não disfarço no meu samba não vii
Encaro a vida com a cara lavada
E me enfeito, algumas vezes, de imagens loucas, todas maquiadas
Eu não disfarço no meu samba não vii
Mesmo que finja as vezes a alegria
Que não convença, a gente pensa em esconder o dia
Mas a noite nos revela
E eu não quero nem missa nem vela
É que eu sou assim, um tanto ou quanto autêntica
Se não choro, lhe ignoro, se demoro
Não devolvo o seu olhar
Pode ser que queira lhe espantar... Ou não
Eu não disfarço no meu samba não vii
Sou conteúdo mais que embalagem
Sou manhã fria mais que tempestade, mas as vezes por de sol
Eu não disfarço no meu samba não vii
Sou diferente do que você espera
Espera um pouco

Não seja louco
Tente entender, eu sou assim

Composição: Cássia Portugal / Mirian Marques.

Nascida em Goiânia, a cantora Mirian Marques atua no cenário musical de Brasília há 18 anos como cantora, arranjadora, multi-instrumentista, professora de música e preparadora vocal. Aos 14 anos, aprendeu violão e logo se interessou por outros instrumentos como a guitarra, a bateria, o violoncelo, o trombone e o cavaquinho. Essa semana ela lançou nas plataformas digitais o seu primeiro disco *Eu sou assim*, com faixas que levam a sua assinatura e canções de outros compositores. Em todas elas, Mirian empresta a sua bela interpretação.

A música *Eu sou assim* destaca a autenticidade como um valor importante para a narradora, que encara a vida de maneira direta e sem falsidades. Ela menciona que pode parecer indigesta para algumas pessoas, mas é assim que ela se manifesta. A narradora também menciona emoções como chorar, namorar, devorar e explorar, sugerindo uma natureza impulsiva e intensa.

Ao longo da música, a narradora enfatiza que não esconde sua personalidade nem mesmo quando tenta fingir alegria. Ela reconhece que a noite pode revelar a verdade por trás das aparências. A mensagem geral da música é que a narradora é única, autêntica e não se encaixa nas expectativas dos outros, e ela quer ser aceita e compreendida por quem ela é verdadeiramente.

Vídeo: <https://music.youtube.com/watch?v=8HYhwQvSIr0&feature=share>

4.12 - Barões da pisadinha, Recairei – Literatura e gramática.

Já tem uma semana que eu 'to limpo de você ie ie, ie ie

E de olhar os seus stories não sinto saudades

Zero curtidas, zero vontade de te ver

De beijar sua boca e dormir de conchinha sem roupa

E fazer um love um love com você

Eu já te superei, certeza eu superei

Mas não manda mensagem outra vez

Senão recairei

Eu já te superei, certeza eu superei

Mas não manda mensagem outra vez

Senão recairei

Isso é Barões da Pisadinha

Já tem uma semana que eu 'to limpo de você ie ie, ie ie

E de olhar os seus stories não sinto saudades
Zero curtidas, zero vontade de te ver
De beijar sua boca e dormir de conchinha sem roupa
E fazer um love um love com você
Eu já te superei, certeza eu superei
Mas não manda mensagem outra vez
Senão recairei
Eu já te superei, certeza eu superei
Mas não manda mensagem outra vez
Senão recairei
Eu já te superei, certeza eu superei
Mas não manda mensagem outra vez
Senão recairei
Eu já te superei, certeza eu superei
Mas não manda mensagem outra vez
Senão recairei

Isso é Barões da Pisadinha, respeita a firma
(É Barões da Pisadinha) eu já te superei

Fonte: LyricFind

Compositores: Dmiell Dos Santos Milhomem / Luciano Dos Reis Lima / Shylton
Fernandes / Thiago Ferreira Rossi

Letra de Recairei © Abramus, Warner Chappell Music, Inc

A música Recairei, dos Barões da Pisadinha, ficou no topo das mais tocadas na virada do ano na plataforma Deezer. Seguida por outros hits como Blinding Lights, de The Weeknd, Basta você me ligar, também dos Barões e Você tem meu WhatsApp, de Tarcísio do Acordeon, a faixa ajudou a colocar ainda mais em evidência um ritmo tipicamente nordestino, a pisadinha. Mas o sucesso dos Barões da Pisadinha e a ampliação do ritmo vem de anos de história. A pisadinha vem se desenvolvendo desde 2004 e é uma variação mais simples do forró, feita com teclado e voz apenas.

“Surge a partir de uma certa precariedade, ou de uma simplicidade formal, porque é baseada no teclado”, explica GG Albuquerque, fundador e redator do Portal Embrizado e doutorando em Estéticas e Culturas da Imagem e do Som pela UFPE. O portal foca em pesquisa sobre os ritmos periféricos de diferentes cidades do Brasil. GG destaca, ainda, um dos pioneiros na pisadinha, o baiano Nelson Nascimento. O artista lançou o disco O rei da pisadinha Volume 1 em 2004, que foi gravado na casa de um amigo e distribuído de forma igualmente caseira. Contemporâneos a ele estavam

outros nomes como Forró Boys, Zezo, Frank Aguiar e Lairton e seus Teclados. “Aos poucos a pisadinha foi se espalhando, Nelson Nascimento veio para São Paulo, tocou em casas de shows e eventos nordestinos.

Mas onde entram Os Barões da Pisadinha nessa história? Entenda como a banda, formada por Rodrigo Barão (voz) e Felipe Barão (teclado) em Heliópolis, na Bahia, ajudou a expandir a pisadinha.

“Principalmente no Nordeste, essa estética dos teclados é familiar. Mesmo que a pessoa não ouça deliberadamente, já ouviu de fundo em um restaurante um cara tocando bolero, seresta, forró ou qualquer outro gênero”, explica o pesquisador GG Albuquerque. Além disso, o teclado é relativamente barato. Nele os artistas conseguem tirar sonoridades de outros instrumentos.

Ou seja, lá no início, os artistas já compunham bandas inteiras apenas com o teclado. O que Os Barões da Pisadinha têm agora é um aprimoramento. “Existem mais dispositivos técnicos para fazer uma gravação melhor e o som dos Barões soa mais cheio e preenchido que o de Nelson Nascimento, por exemplo”, acrescenta GG.

Repertório

Em segundo lugar, a escolha do repertório ajudou a projetar ainda mais a banda. “A música Tá rocheda, um dos maiores sucessos dos Barões da Pisadinha, já tinha sido sucesso dois ou três anos antes com MC Elvis do brega funk de Recife. Além disso, também gravada pela A Loba, banda de forró romântico do Ceará, bem aceita na ocasião. Então, tem uma pesquisa de repertório muito bem feita”, destaca Albuquerque.

Fator contextual e temáticas

GG Albuquerque também frisa a importância do momento no qual cada gênero musical está inserido e a relação com os artistas. “Acho que a pisadinha como um todo, e liderada pelos Barões, trouxe um ar de simplicidade. Não como uma coisa menor, mas como algo mais divertido e mais identificável em um momento em que o forró estava mirando o sertanejo demais. Querendo atingir uma linguagem mais da música pop”, explica. Só para exemplificar, Wesley Safadão fez vários cruzeiros temáticos, como Roberto Carlos. Xand Avião, outro nome importante do forró e da pisadinha, realizou shows em grandes arenas e estádios.

Além disso, a pisadinha trouxe à tona novamente, e de uma forma diferente, temáticas e sonoridades mais cotidianas e “pé no chão”. Principalmente de um público e população do interior do Nordeste. Com o tempo, as grandes bandas e artistas, como os já citados Wesley Safadão, Xand Avião, além de Márcia Fellipe, incorporaram a sonoridade da pisadinha em seus repertórios.

Disponível em: <https://culturadoria.com.br/os-baroes-da-pisadinha/>

Link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=bKnB-OfSwDA>

5.0 - OBRAS LITERÁRIAS

5.1 - Senhora minha, desde que vos vi, Afonso Fernandes - Literatura e gramática.

Senhora minha, desde que vos vi,
lutei para ocultar esta paixão
que me tomou o coração;
mas não o posso mais e decidi
que saibam todos o meu grande amor,
a tristeza que tenho, a imensa dor
que sofro desde o dia em que vos vi.

Quando souberem que por vós sofri
tamanha pena, pesa-me, senhora,
que por vossa crueza padeci,
eu que sempre vos quis mais que ninguém,
e nunca me quisestes fazer bem,
nem ao menos saber o que eu sofri.

E quando eu vir, senhora, que o pesar
que me causais me vai levar a morte,
darei, chorando minha triste sorte:
“Senhor, por que me vão assim matar?”
E, vendo-me tão triste e sem prazer,
todos, senhora, irão compreender
que só de vós me vem este pesar.

Já que assim é, eu venho vós rogar
que queiras pelo menos consentir
que passe a minha vida a vos servir,
e que possa dizer em meu cantar
que está mulher, que em seu poder me tem,

sois vós, senhora minha, vós, meu bem;
graça maior não ousarei rogar.

As cantigas de amor têm como principal característica o eu lírico masculino que se encontra sofrendo por uma amada inalcançável ao seu ver. A amada é tratada como senhora, ou até mesmo senhor, para passar a ideia de que quem escreve a cantiga é submisso a ela.

Na cantiga acima, de Afonso Fernandes, é possível ver claramente tais características. Desde a primeira estrofe o eu lírico deixa transparecer seu sofrimento por um amor não correspondido;

“ [...] que saibam todos o meu grande amor,
a tristeza que tenho, a imensa dor
que sofro desde o dia em que vos vi. “

É possível perceber também que a voz masculina passa a imagem de sua amada como uma mulher que não sabe ou se importa com seus sentimentos, tais que matam o amante aos poucos. Sabendo disso o eu lírico, na última estrofe faz um pedido que reforça a ideia de submissão à senhora pedindo para que ele possa ser capaz de passar a vida a servi-la, pois, tal ato seria como uma graça em sua vida.

Partindo agora para a estrutura é clara a precisão do trovador ao escrever, sempre se preocupando com a ordem das rimas, por exemplo.

Senhora minha, desde que vos vi, (1)
lutei para ocultar esta paixão (2)
que me tomou o coração; (2)
mas não o posso mais e decidi (1)
que saibam todos o meu grande amor, (3)
a tristeza que tenho, a imensa dor (3)
que sofro desde o dia em que vos vi. (1)

Quando souberem que por vós sofri (1)
tamanha pena, pesa-me, senhora,
que por vossa crueza padeci, (1)
eu que sempre vos quis mais que ninguém, (4)
e nunca me quisestes fazer bem, (4)

nem ao menos saber o que eu sofri.(1)

Disponível em: <http://etrovadorescos.blogspot.com/2016/09/analise-de-cantigas.html>

5.2 - Vamos, irmã, vamos dormir, Fernando Esquio – Literatura.

Vaiamos, irmã, vaiamos dormir

[en] nas ribas do lago, u eu andar vi

a las aves meu amigo.

Vaiamos, irmã, vaiamos folgar

[en] nas ribas do lago, u eu vi andar

a las aves meu amigo.

En nas ribas do lago, u eu andar vi,

seu arco nas man'as aves ferir,

a las aves meu anigo.

En nas ribas do lago, u eu vi andar,

seu arco na mão a las aves tirar,

a las aves meu amigo.

Seu arco na mão as aves ferir,

alas que cantavan leixá-las guarir,

a las aves meu amigo.

Se arco na mão as aves tirar,

a las que cantavam nom nas quer matar,

a las aves meu amigo.

Vocabulário

amigo: namorado

folgar: descansar, divertir-se

vaiamos: vamos

u: onde

tirar: atirar

leixá-las guarir: deixava-as salvar-se

irmã: irmã

Uma das mais justamente célebres cantigas de amigo dos Cancioneiros, esta composição de Fernando Esquio é também um exemplo acabado do modo como a arte galego-portuguesa é capaz, por vezes, de criar um quadro de grande complexidade poética, recorrendo a formas e elementos aparentemente muito simples. Uma moça desafia a sua irmã para irem ambas dormir e folgar (e a sequência destes verbos não é fortuita) para as margens do lago, onde sabe que o seu amigo anda, com o seu arco, à caça de aves.

Nas duas estrofes finais, ela acrescenta que ele não tencionar matar as que cantam. Mas se o que esta voz feminina diz é relativamente simples e quase elementar, é no que ela sugere (mas não diz) que teremos de procurar as pistas que conduzem a este universo de subtil sensualidade, harmónico com o quadro natural em que a cena se desenrola. O leitor pode, assim, tentar perceber, por exemplo, o valor simbólico das aves no poema, o contraste entre o feminino e o masculino (em particular, o papel da caça e do arco), ou ainda a mistura de ousadia e receio com que o trovador desenha, de forma notável, a figura intemporal de uma jovem apaixonada.

Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1327&pv=sim>

5.3 - Dom Fulano, que eu sei que tem fama de covarde, Dom Afonso Mendes de Besteiros – literatura.

Don Foão, que eu sei

que á preço de livão,
vedes que fez ena guerra
(d'aquesto soõ certão):
sol que viu os genetes,
come boi que fer tarvão,
sacudiu-s'e revolveu-se,
alçou rafe foi sa via
a Portugal.

Don Foão, que eu sei

que á preço de ligeiro,
vedes que fez ena guerra
(d'aquesto son verdadeiro):
sol que viu os genetes,
come bezerro tenreiro,

sacudiu-s'e revolveu-se,
alçou rab'e foisa via
a Portugal.

Don Foão, que eu sei
que á prez de liveldade,
vedes que fez ena guerra
(sabede-o por verdade):
sol que viu os genetes,
come can que sal de grade,
sacudiu-s'e revolveu-se,
alçou rab'e foi sa via
a Portugal.

D. Afonso Mendes de Besteiros (século XIII)

Trovador português, possivelmente natural de S. Cosme de Besteiros, próximo de Paredes, em terras do Sousa. Embora o nome Besteiros tenha outras ocorrências na toponímia portuguesa (nomeadamente em Santa Maria de Besteiros, Tondela, Viseu) a ligação à linhagem dos Riba de Vizela, que Resende de Oliveira sugere, poderá indicar como mais provável a primeira localização. Esta ligação aos Riba de Vizela parece depreender-se do facto de Afonso Mendes testemunhar vários documentos relacionados coma família, nomeadamente as partilhas entre Martim Gil de Riba de Vizela e suas irmãs (1285 e 1286)², ou, em 1290, uma doação do mesmo Martim Gil ao mosteiro de S. Vicente de Fora. Seria, nesta altura, já idoso, uma vez que a sua cantiga contra um dos alcaides "traidores", o mostra já plenamente ativo na altura da guerra civil portuguesa (1245-47).

Essa mesma composição indica-nos, ao mesmo tempo, que, tal como D. Gil Martins, chefe da linhagem dos Riba de Vizela e um dos mais fiéis partidários de D. Sancho II, Afonso Mendes de Besteiros esteve ao lado do malogrado rei no conflito que levou à sua deposição, podendo mesmo tê-lo acompanhado no seu exílio em Toledo (1248). Tenha sido esse ou não o contexto, o que parece certo é ter frequentado a corte castelhana, como se depreende da sátira contra um cavaleiro em fuga dos campos de batalha da Andaluzia. Para além das suas cantigas e dos documentos referidos, não há, no entanto, pelo menos até ao momento, nenhuma outra indicação que nos permita clarificar um pouco melhor a sua biografia.

Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=7&pv=sim>

5.4 - Maria Peres se confessou dia desses, Fernão Velho – Literatura, gramática e ensino religioso.

María Pérez se maenfestou
noutro día, ca por mui pecador
se sentiu, e log'a Nostro Senhor
pormeteu, polo mal en que andou,
que teves'un clérig'a seu poder,
polos pecados que lhi faz fazer
o Demo, con que x'ela sempr'andou.

Maenfestou-se, ca diz que s'achou
pecador muit', e por én rogador
foi log'a Deus, ca teve por melhor
de guardar a el ca o que aguardou;
e, mentre viva, diz que quer teer
un clérigo con que se defender
possa do Demo, que sempre guardou.

E pois que ben seus pecados catou,
de sa morte houv'ela gran pavor
e d'esmolnar houv'ela gran sabor;
e logu'entón un clérigo filhou
e deu-lh'a cama en que sol jazer,
e diz que o terrá, mentre viver;
e est'afán todo por Deus filhou!

E pois que s'este preito começou
antr'eles ambos, houve grand'amor
antr'ela sempr'e o Demo maior,
ata que se Balteira confessou;
mais, pois que viu o clérigo caer

antr'eles ambos, houvi-a perder
o Demo, des que s'ela confessou.

Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1537&nl=1&tr=2&pv=sim>

Maria Peres, ou ainda Maria Peres Balteira, seria uma soldadeira galega, ativa nas cortes castelhanas e pertencente à pequena nobreza, o que faria dela uma pessoa bem conhecida nos locais onde a cantiga circulasse. O texto mostra como a personagem, que supostamente seria atormentada pelo demônio, somente teria se livrado do problema ao se aproximar de um padre. Ao analisar mais minuciosamente a cantiga, percebem-se as verdadeiras críticas, revelando situações facilmente encontradas na sociedade de então.

Na primeira estrofe, somos informados do remorso que Maria Peres teria sentido, por conta das faltas que sempre cometera. Sentindo-se pecadora, decidiu ter um clérigo em sua companhia, na tentativa de se redimir.

Além de culpar o demônio por seus deslizes, estratégia frequente em épocas de fanatismo religioso, a personagem busca auxílio na Igreja, mais precisamente na figura de um padre, o que possibilitará uma leitura ambígua, à semelhança do verificado na cantiga anterior.

A segunda estrofe tem início com a repetição da informação fornecida na primeira: ela teria tomado a decisão de se redimir. Note-se que é o medo da punição o que a faz mudar de atitude e rogar por perdão, atitude indicativa do terror que se instaurara na Idade Média. Ela decide seguir o caminho religioso, como se percebe no verso de guardar a El ca o que a guardou, indicando que ela considerou ser melhor guardar a Ele (Deus) do que àquele que a guardou (o demônio). O eu lírico ainda destaca o fato de que ela precisaria do clérigo para se defender do demo, que sempre a teria acompanhado.

A terceira estrofe talvez seja a mais rica no que se refere às ambiguidades suscitadas pelo texto. Com os primeiros versos reiterando as razões da mudança de comportamento por parte de Maria Peres, há uma confirmação dos temores ligados à danação eterna. Como a representação iconográfica do Diabo surge no período medieval, assiste-se a um temor generalizado acerca do destino após a morte, e obras como o Auto da Barca do Inferno e A Divina Comédia, já pertencentes ao Humanismo, ainda carregam consigo muito dessa visão.

Temerosa acerca do que a aguardava em função de sua conduta, Maria Peres começa a dar esmolas (d'esmolnar hou'ela gram sabor) e chega a arranjar para si um clérigo, para melhor se proteger das tentações demoníacas. E nesse arranjo reside toda a ambiguidade do texto, uma vez que somos informados de que ela deu-lh'a cama em que sol jazer, o que, se pode sugerir um total desapego em relação ao conforto e aos bens materiais, pode também indicar que ela teria dividido sua cama com o religioso, com todas as implicações contidas em tal divisão. Sua determinação em tê-lo consigo enquanto viver (e diz que o terrá, mentre viver) parece confirmar a ambígua parceria.

A última estrofe, sem dúvida a mais irônica e sugestiva do texto, aponta dois caminhos, decorrentes da ambiguidade que ali se instaura, pois o eu lírico afirma que, desde que a combinação entre eles começou, antr'eles ambos houve grand'amor / antr'ela sempr'[e] o Demo maior, o que pode tanto ser lido como a intromissão do padre entre ela e o Demo, que a perseguia, quanto o epíteto Demo maior pode 99

referir ao próprio clérigo, sugerindo o envolvimento deste com a protagonista. O texto se encerra elevando a ambiguidade ao seu mais alto expoente, quando mostra que pois que viu o clérigo caer / antr'eles ambos, houvi a perder / o Demo, des que s'ela confessou. Note-se a duplicidade da leitura, que pode apontar para uma visão edificante e moralista – que mostra que, depois que o Demo viu o clérigo cair entre eles (intrrometer-se na tentação), o Demo perdeu, pois ela foi afastada do Mal –, ou uma visão ainda mais crítica e maliciosa. Alterando-se as pausas na leitura do texto, tem-se a sugestão de que, depois que ela viu o clérigo cair (em pecado), quem saiu perdendo foi o Demo, pois teria sido trocado por ele. A sutileza das ambiguidades enriquece o texto e torna as críticas e denúncias ainda mais densas.

Dessa forma, observa-se que, embora se costume dividir a poesia trovadoresca em lírico-amorosa e satírica, há muitos pontos de contato entre ambas as modalidades, criando-se uma poderosa ferramenta a serviço da ideologia patriarcal vigente na Idade Média, condenando à fogueira e à humilhação aquelas que não se enquadravam no padrão.

Disponível em: http://www.filologia.org.br/xvii_cnlf/cnlf/05/24.pdf

5.5 - Se amor não é qual é este sentimento? Francesco Petrarca – Literatura e gramática.

Se amor não é qual é este sentimento?

Mas se é amor, por Deus, que coisa é a tal?

Se boa por que tem ação moral?

Se má por que é dão doce o seu tormento?

Se eu ardo por querer por que o lamento

Se sem querer o lamentar que val?

Ó viva morte, ó delicioso mal,

Tanto podes sem meu consentimento.

E se eu consinto sem razão pranteio.

A tão contrário vento em frágil barca,

Eu vou por alto-mar e sem governo.

É tão grave de error, de ciência é parca

Que eu mesmo não sei bem o que eu anseio

E treme em pleno estio e ardo no inverno.

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades

Luís de Camões

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,

Muda-se o ser, muda-se a confiança;
Todo o mundo é composto de mudança,
Tomando sempre novas qualidades.
Continuamente vemos novidades,
Diferentes em tudo da esperança;
Do mal ficam as mágoas na lembrança,
E do bem, se algum houve, as saudades.
O tempo cobre o chão de verde manto,
Que já coberto foi de neve fria,
E em mim converte em choro o doce canto.
E, afora este mudar-se cada dia,
Outra mudança faz de mor espanto:
Que não se muda já como soía.

O “idioma do Amor” originado em Petrarca se difundiu pelo mundo de maneira prodigiosa e toda a ação acarretada da lírica petrarquiiana urdiu do diálogo direto entre a palavra e a vida, entre o amor e a poesia, proporcionando, assim, uma nova concepção do sentimento amoroso, concepção esta que tornou possível a “humanização” deste sentimento.

Petrarca estremeia-se da visão espiritualizada e filosófica do *dolce stil nuovo* – da *donna angelicata*, a musa idealizada, só possível de ser amada em níveis espirituais –, ele empreende-se em tornar evidente que Laura é um ser humano, que o seu objeto de paixão é corpóreo, que a sua musa é de carne e osso, que os seus sentimentos são viventes, por isso são paradoxais e viciosos, só retomando ao sistema *stilnovista* após a morte de sua amada, onde o amor do poeta se torna permissível apenas em transcendência.

Dessa forma, é pertinente sancionar, de acordo com o que já foi exposto, que o cantor de Laura harmoniza uma verdadeira superabundância de si mesmo em seus versos. Assim, o discurso petrarquiiano é imbuído e transpassado por suas experiências pessoais relacionadas ao Amor. A lírica de Petrarca é incontestavelmente dual, apesar de ser um louvor absoluto ao Amor, o poeta é deveras conturbado pelos seus malefícios, resultando em todo seu estilo paradoxal deste diálogo, onde o Amor é exímio e ordinário, a sua voz ecoa pelo âmbito do lirismo amoroso, gritando como amar e sofrer é essencialmente humano.

A prática poética do oximoro (oximoro: figura de linguagem frequente na poesia de Petrarca, etimologicamente oximoro vem do grego ὀξύς - oksýs, (“arguto; fino”) e μωρός - morós, (“tolo; grosseiro”) pelo latim: oxymōrus e consiste na agregação em um só enunciado de dois pensamentos de sentidos opostos que se excluem, a fim de reforçar a expressão. Dessa forma, em uma obra permeada por dubiedades, como a de Petrarca, essa figura de linguagem acaba por ocupar um papel marcante.) não intenta buscar precisamente a realidade,

mas sim, denotar o sentimento conturbado de quem a produz. À vista disto, os oximoros foram canonizados por Petrarca que os utilizou para reforçar a dubiedade de seus sentimentos, como uma espécie de transbordamento de seu estado mental, loucamente são e apaixonado, atormentado por um anjo e por um demônio.

Disponível em: file:///C:/Users/elvis/Downloads/48732-164200-1-SM.pdf

5.6 - Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades - Luís de Camões – literatura, gramática e sociologia.

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança;
Todo o mundo é composto de mudança,
Tomando sempre novas qualidades.
Continuamente vemos novidades,
Diferentes em tudo da esperança;
Do mal ficam as mágoas na lembrança,
E do bem, se algum houve, as saudades.
O tempo cobre o chão de verde manto,
Que já coberto foi de neve fria,
E em mim converte em choro o doce canto.
E, afora este mudar-se cada dia,
Outra mudança faz de mor espanto:
Que não se muda já como soía.

Luís de Camões foi um dos impulsionadores da chamada “medida velha”, expressa em redondilhas (menor ou maior). Por outro lado, a dita “medida nova” praticou-a na poesia épica d’*“Os Lusíadas”*. Ademais, nos seus sonetos, o escritor consegue imergir em temas substanciais como o amor, a tristeza, a saudade, a religião e a própria Natureza. Mais concretamente, há uma procura interior em, através das suas paixões não correspondidas – resultantes numa angústia profunda – “cantar” a sua dor, repleta de sofrimento e de depressão.

No meio de toda esta cultura sentimental, importa frisar que Camões recebeu uma substancial influência de Petrarca, poeta italiano, mas também uma forte vertente clássica por parte, por exemplo, de Platão. E toda esta conexão ideológica é visível na sua poesia de elevação sentimental e de interioridade analítica, que racionaliza e dramatiza o amor de uma forma lógica. Tudo isto leva Camões a cair em paradoxos e contradições entre ser e ter e, mais concretamente, numa interrogação interminável: viver para amar ou amar para viver?

A melhor maneira de conhecer a lírica de Camões é através da análise ao soneto de Camões de *incipit* “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”

O tema deste soneto é a mudança, uma temática frequente na Renascença (*tempus fugit* – “o tempo voa”), já que ao longo do poema o sujeito lírico refere várias transformações verificadas em si e no mundo. O sujeito poético reconhece que esta “mudança” engloba tudo: sentimentos, a nossa confiança, o carácter e, claro, os valores humanos. E elas são irreversíveis, sem retorno.



Luís de Camões

No entanto, se as mudanças na Natureza (no seu processo de renovação) assumem um sentido positivo, o mesmo não acontece com as alterações de pendor negativo na vida do sujeito lírico. Há a realçar que, na opinião do poeta, até a maneira de mudar mudou. Desta forma, a mudança exerce-se, quer no mundo em que o Poeta se inclui, quer nele próprio. O eu poético demonstra o seu mais sincero espanto por já não se conseguir reconhecer no que vai mudando, uma vez que até a própria mudança está a modificar-se.

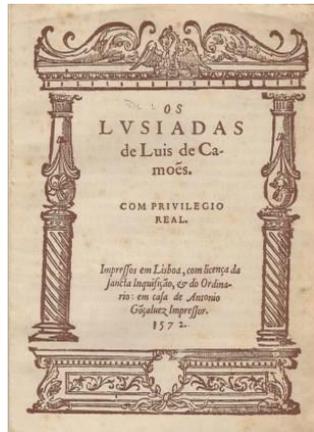
Além disso, a ideia da passagem do Tempo, fundamental na lírica de Camões, é inexorável – na medida em que dela ninguém escapa e de qual todos somos “vítimas” – demonstra, precisamente, que as pessoas (mundo interno) modificam-se consoante as coisas (mundo externo) vão mudando e, desta forma, os nossos interesses e sentimentos (personalidade) também evoluem.

O advérbio *Continuamente* (v. 5) reforça, precisamente, a ideia da mudança ininterrupta do mundo, incontrolável e com tendências negativas, mas também a importância da memória. Da tristeza não há saída nem alternativa. Como resultado, das memórias más ficam as mágoas, e das memórias boas as saudades. Assim, o Mundo tem “novas qualidades” (v. 4), “diferentes em tudo da esperança” (v. 6) e, portanto, os efeitos da mudança na Natureza são positivos, uma vez que o tempo cobre “o chão de verde manto” (v. 9), substituindo a “neve fria” (v. 10) do Inverno.

Por outro lado, as repercussões dessa mudança no sujeito lírico são negativas, pois a mudança transformou o “doce canto” em “choro” (“e, enfim, converte em choro o doce canto” – v. 11). Daí a tristeza e a amargura do sujeito poético, provocadas pelas saudades desse tempo passado.

Importa realçar que este soneto tem uma vertente, mais que lírica, acima de tudo filosófica – algo que é bastante caro aos renascentistas –, patente, precisamente, na ideia de Heráclito, de que o mundo é transitório: o sujeito poético apercebe-se que

as coisas mudam e, assim, depara-se com a multiplicidade e dinamismo do universo. Neste poema temos uma quebra quanto à felicidade e harmonia e, portanto, é o pessimismo que domina a aura poética (“do mal ficam as mágoas na lembrança, / e do bem (se algum houve), as saudades” – vv. 7-8).



“Os Lusíadas”, de Luís de Camões

Desta forma, podemos dizer que a tónica deste soneto se prende com demonstrar a/o instabilidade/desconcerto do mundo, ou seja, esclarecer que, enquanto as mudanças da natureza assumem uma tendência previsível (por exemplo, as estações do ano), as mudanças vividas pelas pessoas, além de, muitas vezes, não serem antecipáveis, estão invariavelmente associadas à passagem do tempo.

Assim, este contraste evidente de conceitos e ideias confirmam e dão substância ao estado emocional de conflito do eu lírico, estado esse de desagregação, profunda tristeza e mágoa, imortalizados, precisamente, pela ideia de que o universo é dominado pelos paradoxos e pela mudança, que espoletam uma perplexidade e um labirinto interior (sem rumo).

Por fim, sobressai no sujeito da enunciação uma realização: a de que custa mais aceitar a forma como as coisas mudam, do que propriamente aceitar a mudança (“que não se muda já como soía” – v. 14). Neste sentido, há a mais clara constatação de que a inconstância na inconstância do mundo o desorienta (isto é, a mudança da própria mudança). Assim, o sujeito poético, pessimista e atónito para com a sua realidade – que não compreende –, sente-se completamente ludibriado pelo destino e pela fatalidade (*fatum*).

Desta forma, importa realçar que nos deparamos com um soneto “perfeito”, isto porque temos uma distribuição, quanto ao seu conteúdo ideológico, estruturalmente sem falhas: na primeira quadra, o sujeito poético apresenta a ideia a aprofundar: a mudança; na segunda quadra, temos o suporte da tese; no primeiro terceto, surge a confirmação, no qual se concretiza, precisamente, a ideia apresentada anteriormente, patente nos sentidos opostos das mudanças que operam na Natureza e no sujeito; e, por fim, no segundo terceto, temos a conclusão, através da qual se faz a síntese da poética do soneto: até a própria maneira de mudar mudou.

Ou seja, a mudança mais surpreendente é a de que já não se muda como era costume, isto é, verifica a mudança da própria mudança.

Camões dá-nos, precisamente, esta multiplicidade, que devemos apreciar com a beleza dos seus poemas e com toda a sua pluralidade lírica que tanto eco faz na nossa Literatura.

Disponível em: <https://obarrete.com/2020/06/26/mudam-se-as-vontades-luis-de-camoes/>

5.7 - Ao desconcerto do mundo, Luís de Camões – Literatura.

Os bons vi sempre passar
No mundo graves tormentos;

E, para mais me espantar,
Os maus vi sempre nadar
Em mar de contentamentos.
Cuidando alcançar assim
O bem tão mal ordenado,
Fui mau, mas fui castigado:
Assim que, só para mim,
Anda o mundo concertado.

Eu lírico apresenta a inversão dos valores (bem/mal), as injustiças presentes no mundo (desconcertado), onde quem é bom sofre ("*Os bons vi sempre passar / No mundo graves tormentos*") e o mau é recompensado ("*Os maus vi sempre nadar / Em mar de contentamentos*"). Em sua tentativa de ser bom nesse mundo torto, acaba fazendo algo ruim. Eu lírico afirma que é punido pela sua ação de tal forma que "*só para mim / anda o mundo concertado*".

Poema com conteúdo intemporal, cheio de veracidade, uma vez que o sujeito poético, ao fazer uma reflexão sobre o mundo que o rodeia, fica espantado com as injustiças sociais, pois constata que os maus são sempre recompensados, conseguem tudo o que querem e vivem num "mar de contentamento", enquanto os bons sofrem e vivem num mundo de "graves tormentos". Para acentuar que este desconcerto do mundo é constante, o sujeito poético utiliza a repetição anafórica, "vi sempre", "vi sempre" (repetição no mesmo local, em versos diferentes).

Após reflexão sobre a realidade exterior, o "eu" refere a sua experiência pessoal "Cuidando alcançar.../ o bem tão mal ordenado" decidiu ser mau já que, (pensava ele), iria ser recompensado, à semelhança do que acontecia com os outros. No entanto a introdução da adversativa "mas"(verso 8) põe em evidência o carácter de exclusividade em relação a ele porque, ao contrário do que acontecia com os outros maus, ele foi castigado. Perante esta realidade conclui que não há justiça e

revela a sua desilusão desabafando, “Assim... só pera mim / Anda o Mundo concertado”.

Poema de caráter lírico uma vez que o sujeito poético exterioriza o seu mundo interior, exprime as suas ideias e os seus sentimentos perante o mundo de injustiças, em que vive. O discurso poético é de 1ª pessoa “vi...fui...” tratando-se, portanto, de um narrador autodiegético. Sob o ponto de vista formal é uma Esparsa, visto ser constituído apenas por uma estrofe. O verso é de 7 sílabas (redondilha maior) e a rima é interpolada e emparelhada.

Disponível em: <https://sospub.blogspot.com/2019/04/conhecendo-ao-desconcerto-do-mundo-de.html>

5.8 - Carta a el-Rei Dom Manoel sobre o achamento do Brasil, Pero Vaz de Caminha – História.

Trecho 1

Senhor:

Posto que o Capitão-mor desta vossa frota, e assim os outros capitães escrevam a Vossa Alteza a nova do achamento desta vossa terra nova, que nesta navegação agora se achou, não deixarei também de dar minha conta disso a Vossa Alteza, o melhor que eu puder, ainda que — para o bem contar e falar —, o saiba fazer pior que todos. Tome Vossa Alteza, porém, minha ignorância por boa vontade, e creia bem por certo que, para alindar nem afear, não porei aqui mais do que aquilo que vi e me pareceu.

Trecho 2

Dali avistamos homens que andavam pela praia, obra de sete ou oito, segundo disseram os navios pequenos, por chegarem primeiro.

Então lançamos fora os batéis e esquifes, e vieram logo todos os capitães das naus a esta nau do Capitão-mor, onde falaram entre si.

E o Capitão-mor mandou em terra no batel a Nicolau Coelho para ver aquele rio. E tanto que ele começou de ir para lá, acudiram pela praia homens, quando aos dois, quando aos três, de maneira que, ao chegar o batel à boca do rio, já ali havia dezoito ou vinte homens.

Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Nas mãos traziam arcos com suas setas. Vinham todos rijamente sobre o batel; e Nicolau Coelho lhes fez sinal que pousassem os arcos.

E eles os pousaram. Ali não pôde deles haver fala, nem entendimento de proveito, por o mar quebrar na costa.

Somente deu-lhes um barrete vermelho e uma carapuça de linho que levava na cabeça e um sombreiro preto.

Um deles deu-lhe um sombreiro de penas de ave, compridas, com uma copazinha pequena de penas vermelhas e pardas como de papagaio; e outro deu-lhe um ramal grande de continhas brancas, miúdas, que querem parecer de aljaveira, as quais peças creio que o Capitão manda a Vossa Alteza, e com isto se voltou às naus por ser tarde e não poder haver deles mais fala, por causa do mar.

Trecho 3

A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem-feitos.

Andam nus, sem nenhuma cobertura. Nem estimam de cobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto. Ambos traziam os beijos de baixo furados e metidos neles seus ossos brancos e verdadeiros, de comprimento duma mão travessa, da grossura dum fuso de algodão, agudos na ponta como um furador. Metem-nos pela parte de dentro do beijo; e a parte que lhes fica entre o beijo e os dentes é feita como roque de xadrez, ali encaixado de tal sorte que não os molesta, nem os estorva no falar, no comer ou no beber.

Os cabelos seus são corredios. E andavam tosquiados, de tosquia alta, mais que de sobre-pente, de boa grandura e rapados até por cima das orelhas.

Trecho 4

O Capitão, quando eles vieram, estava sentado em uma cadeira, bem vestido, com um colar de ouro mui grande ao pescoço, e aos pés uma alcatifa por estrado. Sancho de Tovar, Simão de Miranda, Nicolau Coelho, Aires Correia, e nós outros que aqui na nau com ele vamos, sentados no chão, pela alcatifa. Acenderam-se tochas.

Entraram. Mas não fizeram sinal de cortesia, nem de falar ao Capitão nem a ninguém. Porém um deles pôs olho no colar do Capitão, e começou de acenar com a mão para a terra e depois para o colar, como que nos dizendo que ali havia ouro. Também olhou para um castiçal de prata e assim mesmo acenava para a terra e novamente para o castiçal como se lá também houvesse prata.

Mostraram-lhes um papagaio pardo que o Capitão traz consigo; tomaram-no logo na mão e acenaram para a terra, como quem diz que os havia ali. Mostraram-lhes um carneiro: não fizeram caso. Mostraram-lhes uma galinha, quase tiveram medo dela: não lhe queriam pôr a mão; e depois a tomaram como que espantados.

Deram-lhes ali de comer: pão e peixe cozido, confeitos, fartéis, mel e figos passados. Não quiseram comer quase nada daquilo; e, se alguma coisa provaram, logo a lançaram fora. Trouxeram-lhes vinho numa taça; mal lhe puseram a boca; não gostaram nada, nem quiseram mais. Trouxeram-lhes a água em uma albarrada. Não beberam. Mal a tomaram na boca, que lavaram, e logo a lançaram fora.

Viu um deles umas contas de rosário, brancas; acenou que lhas dessem, folgou muito com elas, e lançou-as ao pescoço. Depois tirou-as e enrolou-as no braço e acenava para a terra e de novo para as contas e para o colar do Capitão, como dizendo que dariam ouro por aquilo.

Isto tomávamos nós assim por assim o desejarmos. Mas se ele queria dizer que levaria as contas e mais o colar, isto não o queríamos nós entender, porque não lho havíamos de dar. E depois tornou as contas a quem lhas dera.

Então estiraram-se de costas na alcatifa, a dormir, sem buscarem maneira de cobrirem suas vergonhas, as quais não eram fanadas; e as cabeleiras delas estavam bem rapadas e feitas. O Capitão lhes mandou pôr por baixo das cabeças seus coxins; e o da cabeleira esforçava-se por não a quebrar. E lançaram-lhes um manto por cima; e eles consentiram, quedaram-se e dormiram.

Ao sábado pela manhã mandou o Capitão fazer vela, e fomos demandar a entrada, a qual era mui larga e alta de seis a sete braças. Entraram todas as naus dentro; e ancoraram em cinco ou seis braças – ancoragem dentro tão grande, tão formosa e tão segura, que podem abrigar-se nela mais de duzentos navios e naus. E tanto que as naus quedaram ancoradas, todos os capitães vieram a esta nau do Capitão-mor. E daqui mandou o Capitão a Nicolau Coelho e Bartolomeu Dias que fossem em terra e levassem aqueles dois homens e os deixassem ir com seu arco e setas, e isto depois que fez dar a cada um sua camisa nova, sua carapuça vermelha e um rosário de contas brancas de osso, que eles levaram nos braços, seus cascavéis e suas campainhas. E mandou com eles, para lá ficar, um mancebo degredado, criado de D. João Telo, a que chamam Afonso Ribeiro, para lá andar com eles e saber de seu viver e maneiras. E a mim mandou que fosse com Nicolau Coelho.

(...)

Então se começaram de chegar muitos. Entravam pela beira do mar para os batéis, até que mais não podiam; traziam cabaços de água, e tomavam alguns barris que nós levávamos: enchiam-nos de água e traziam-nos aos batéis. Não que eles de todos chegassem à borda do batel. Mas junto a ele, lançavam os barris que nós tomávamos; e pediam que lhes dessem alguma coisa. Levava Nicolau Coelho cascavéis e manilhas. E a uns dava um cascavel, a outros uma manilha, de maneira que com aquele engodo quase nos queriam dar a mão. Davam-nos daqueles arcos e setas por sombreiros e carapuças de linho ou por qualquer coisa que homem lhes queria dar. Dali se partiram os outros dois mancebos, que os não vimos mais.

Muitos deles ou quase a maior parte dos que andavam ali traziam aqueles bicos de osso nos beiços. E alguns, que andavam sem eles, tinham os beiços furados e nos buracos uns espelhos de pau, que pareciam espelhos de borracha; outros traziam três daqueles bicos, a saber, um no meio e os dois nos cabos. Aí andavam outros, quartejados de cores, a saber, metade deles da sua própria cor, e metade de tintura preta, a modos de azulada; e outros quartejados de escaques. Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos mui pretos e compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha. (...) E uma daquelas moças era toda tingida, de baixo a cima daquela tintura; e certo era tão bem-feita e tão redonda, e sua vergonha (que ela não tinha) tão graciosa, que a muitas mulheres da nossa terra, vendo-lhe tais feições, fizera vergonha, por não terem a sua como ela. Nenhum deles era fanado, mas, todos assim como nós. E com isto nos tornamos e eles foram-se.

Trecho 5

Ao domingo de Pascoela pela manhã, determinou o Capitão de ir ouvir missa e pregação naquele ilhéu.

Mandou a todos os capitães que se aprestassem nos batéis e fossem com ele. E assim foi feito. Mandou naquele ilhéu armar um esperável, e dentro dele um altar mui bem corregido. E ali com todos nós outros fez dizer missa, a qual foi dita pelo padre

frei Henrique, em voz entoada, e oficiada com aquela mesma voz pelos outros padres e sacerdotes, que todos eram ali. A qual missa, segundo meu parecer, foi ouvida por todos com muito prazer e devoção.

Trecho 6

Parece-me gente de tal inocência que, se homem os entendesse e eles a nós, seriam logo cristãos, porque eles, segundo parece, não têm, nem entendem em nenhuma crença.

E portanto, se os degredados, que aqui não de ficar aprenderem bem a sua fala e os entenderem, não duvido que eles, segundo a santa intenção de Vossa Alteza, se não de fazer cristãos e crer em nossa santa fé, à qual praza a Nosso Senhor que os traga, porque, certo, esta gente é boa e de boa simplicidade. E imprimir-se-á ligeiramente neles qualquer cunho, que lhes quiserem dar. E pois Nosso Senhor, que lhes deu bons corpos e bons rostos, como a bons homens, por aqui nos trouxe, creio que não foi sem causa.

Portanto Vossa Alteza, que tanto deseja acrescentar a santa fé católica, deve cuidar da sua salvação. E prazerá a Deus que com pouco trabalho seja assim.

Eles não lavram, nem criam. Não há aqui boi, nem vaca, nem cabra, nem ovelha, nem galinha, nem qualquer outra alimária, que costumada seja ao viver dos homens. Nem comem senão desse inhame, que aqui há muito, e dessa semente e frutos, que a terra e as árvores de si lançam. E com isto andam tais e tão rijos e tão nédios, que o não somos nós tanto, com quanto trigo e legumes comemos.

Neste dia, enquanto ali andaram, dançaram e bailaram sempre com os nossos, ao som dum tamboril dos nossos, em maneira que são muito mais nossos amigos que nós seus.

Trecho 7

Esta terra, Senhor (...) de ponta a ponta, é toda praia-palma, muito chã e muito formosa.

Pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande, porque, a estender olhos, não podíamos ver senão terra com arvoredos, que nos parecia muito longa.

Nela, até agora, não pudemos saber que haja ouro, nem prata, nem coisa alguma de metal ou ferro; nem lho vimos. Porém a terra em si é de muito bons ares, assim frios e temperados como os de Entre Douro e Minho, porque neste tempo de agora os achávamos como os de lá.

Águas são muitas; infindas. E em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem.

Porém o melhor fruto, que nela se pode fazer, me parece que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar.

(...)

Beijo as mãos de Vossa Alteza.

Deste Porto Seguro, da Vossa Ilha de Vera Cruz, hoje, sexta-feira, primeiro dia de maio de 1500.

Pero Vaz de Caminha.

Caminha estrutura seu relato datando-o, como um diário, a partir da saída de Belém, em 9 de março, até o dia 1º de maio, quando a carta é finalizada. Narra a passagem pelas Canárias e por Cabo Verde para, enfim, avistarem “sinais de terra” em 21 de abril. O desembarque seria no dia 22, após avistarem um monte “mui alto e redondo” que denominaram Pascoal, por ser época dos festejos de Páscoa.

Há uma minuciosa descrição dos nativos, tanto em termos de aparência quanto de comportamento. Do mesmo modo, são citados direta e indiretamente cerca de dezoito membros da tripulação e sua interação com os nativos. O primeiro escambo (troca) ocorre em clima amistoso, embora Caminha relate a ansiedade dos navegantes em relação a possível presença de metais preciosos na nova terra. Cita as reações dos índios diante do que era oferecido pelos europeus, desde alimentos até objetos. O escritor também se detém na descrição física dos nativos, destacando suas pinturas e enfeites corporais, a limpeza e a saúde de seus corpos, que muito lhe impressionam, bem como a “inocência” dos nativos e nativas com relação à nudez.

Outro aspecto importante diz respeito à religião. Caminha narra as cerimônias cristãs celebradas pelos sacerdotes presentes na esquadra, bem como a aparente curiosidade dos nativos com relação a essas celebrações. Destaca-se aí a descrição da Primeira Missa, celebrada no domingo, dia 26 de abril.

Caminha encerra a carta aconselhando ao rei de Portugal uma grande tarefa civilizatória, que deveria ser a catequização dos nativos.

Sobre o autor

Pero Vaz de Caminha foi o escrivão da frota de Pedro Álvares Cabral. Nascido na cidade do Porto, em Portugal, faleceu poucos meses depois de ter escrito a Carta, ainda em 1500, em Calecute, na Índia, onde seria escrivão da feitoria que viria a ser fundada.

Importância do livro

É o documento que relata o encontro entre dois mundos, a certidão de nascimento do Brasil. Neste relato, Caminha descreve a fauna, a flora, o clima e a paisagem humana da terra recém-encontrada. O deslumbramento do autor é evidente, assim como sua preocupação em agradar ao soberano português, D. Manuel I, a quem a carta é dirigida.

Período histórico

A carta escrita em 1500 é um documento sobre as condições de navegação da Era dos Descobrimentos e aborda a importância da fé católica para o Estado Português naquela época.

Análise

A Carta, dirigida ao então rei de Portugal D.Manuel I, faz um relato minucioso sobre a terra recém-encontrada. Caminha inicia saudando o rei e desculpando-se pela possível imprecisão de seu relato, o que não se revela ao longo do texto, bastante informativo.

Percebe-se a preocupação do autor em descrever detalhadamente locais e acontecimentos e informar ao rei sobre tudo que acontecia. Seu olhar é atento,

centrado naquele que seria o grande objetivo da viagem: descobrir de que forma aquelas terras poderiam trazer lucro a Portugal. Porém, ao longo do texto, o encantamento do escritor com o lugar é evidente, Caminha vai revelando seu deslumbramento diante das paisagens e das pessoas que são encontradas.

Disponível em: <http://educacao.globo.com/literatura/assunto/resumos-de-livros/a-carta-de-achamento-do-brasil.html>

5.9 - A Jesus Cristo Nosso Senhor, Gregório de Matos – Ensino religioso e literatura.

Pequei, Senhor; mas não porque hei pecado,
Da vossa alta clemência me despido;
Porque, quanto mais tenho delinqüido,
Vos tenho a perdoar mais empenhado.
Se basta a vos irar tanto pecado,
A abrandar-vos sobeja um só gemido:
Que a mesma culpa, que vos há ofendido,
Vos tem para o perdão lisonjeado.
Se uma ovelha perdida e já cobrada
Glória tal e prazer tão repentino
Vos deu, como afirmais na sacra história,
Eu sou, Senhor, a ovelha desgarrada,
Cobrai-a; e não queirais, pastor divino,
Perder na vossa ovelha a vossa glória.

Gregório de Matos foi um poeta brasileiro, desenvolveu poesia de caráter lírico e religioso, mas se destacou por sua poesia satírica, recebendo o apelido de “Boca do Inferno”. É um poeta que fez parte do período literário do barroco brasileiro.

O barroco foi uma tentativa de conciliação entre o teocentrismo e antropocentrismo. O pensamento cristão era baseado na crença em um só Deus, senhor de todo universo, pois acreditavam, quanto mais ajudassem a igreja, mais estaria seu lugar garantido no céu. Também é marcado pelo exagero e muito rebuscamento nos detalhes das ornamentações das igrejas.

Este poema tem como tema central a religiosidade, fala do “arrependimento” e o “perdão”. O eu lírico fica em conflito com suas atitudes na vida terrena e busca a Deus para pedir perdão em busca da salvação. A estrutura do poema é o soneto, que

se constitui de dois quartetos e dois tercetos. É composto por 14 versos decassílabos, com rimas ricas (ABBA, ABBA, ABC e ABC).

Já no título o poeta se dirige a Jesus Cristo. Na primeira estrofe, o eu lírico reconhece seus erros sendo um pecador, dialogando com Deus. Na primeira linha deste poema a presença de uma figura de linguagem que é a antítese indicando ideia contrária, pois ao mesmo tempo que ele assume que pecou, afirma que não pecou. Na segunda estrofe, o eu lírico fala que do mesmo modo que a culpa que fez se arrepender de seus pecados, Deus possui o poder de perdoar, aqui a também presença de antíteses Irar/ Abrandar-vos, ofendido/lisonjeado. Na terceira estrofe, o eu lírico admite que está perdido no pecado. Então ele recorre a uma passagem bíblica: da parábola da ovelha desgarrada. Na quarta e última estrofe, o eu lírico se compara com a ovelha desgarrada, na primeira linha está presente a metáfora. Ele utiliza da súplica a Deus, em pedido de misericórdia para perdoar seus erros. Cristo perdoa o pecador, pois, assim como Deus se preocupou com a ovelha perdida, se preocupa com os pecadores que se arrependem. É composto por linguagem rebuscada e elaborada, marcada pelo cultismo; usa-se o jogo de palavras e figuras de linguagem e também pelo conceptismo que é o jogo de ideias, no caso do poema o autor utiliza o “arrependimento” e o “perdão”.

Disponível em: https://www2.fag.edu.br/coopex/inscricao/arquivos/encitec/20161023-223923_arquivo.pdf

5.10 - Envolver-se na confusão dos néscios para passar melhor a vida, Gregório de Matos – Literatura.

Envolver-se na confusão dos
néscios para passar melhor a vida
Carregado de mim ando no mundo,/

E o grande peso embarga-me as
passadas,/ Que como ando por vias
desusadas,/ Faço o peso crescer e
vou-me ao fundo.

O remédio será seguir o imundo/
Caminho, onde dos mais vejo as
pisadas/ Que as bestas andam juntas
mais ousadas/ Do que anda só o
engenho mais profundo.

Não é fácil viver entre os insanos,/ Erra
quem presumir que sabe tudo,/ Se o

atalho não soube dos seus danos.
O prudente varão há de ser mudo,/
Que é melhor neste mundo, mar de
enganos,/ Ser louco c'os demais que
só, sisudo.

No poema em questão, Gregório de Matos utiliza a ironia e a sátira para criticar a sociedade de sua época. A expressão "envolver-se na confusão dos néscios" refere-se a uma estratégia para viver melhor em um mundo repleto de pessoas tolas e ignorantes. O termo "néscios" remete a pessoas estúpidas, ignorantes ou tolas.

O poeta sugere que, para se dar bem em uma sociedade onde predominam os néscios, é necessário se envolver nessa confusão, isto é, fazer parte desse jogo de ignorância e hipocrisia. Essa é uma crítica social mordaz, revelando o descontentamento de Gregório de Matos com a sociedade em que vivia, onde a aparência e a falsidade eram valorizadas em detrimento da inteligência e da honestidade.

O título do poema, por si só, já sugere uma estratégia de sobrevivência nesse contexto. A expressão "passar melhor a vida" indica o desejo de viver de forma mais tranquila e proveitosa, mesmo em meio à confusão e à ignorância reinantes.

A obra de Gregório de Matos é conhecida por abordar diversos temas, como a religião, a política, a hipocrisia social e os vícios humanos. Seus poemas são marcados por uma linguagem direta, por vezes chula, e por uma crítica contundente à sociedade colonial brasileira do século XVII.

Em "Envolver-se na confusão dos néscios para passar melhor a vida", Gregório de Matos usa a sua verve satírica para denunciar a falsidade e a falta de valores na sociedade de seu tempo, questionando as motivações e os comportamentos dos indivíduos. Essa obra representa bem a sua visão crítica e sua habilidade em retratar, de forma poética, os aspectos negativos da sociedade barroca.

5.11 - O poeta descreve a Bahia, Gregório de Matos – Literatura e história.

O poeta descreva a Bahia
A cada canto um grande conselheiro,
Que nos quer governar cabana e
vinha;/ Não sabem governar sua
cozinha/ E podem governar o mundo
inteiro.

Em cada porta um bem frequente
olheiro,/ Que a vida do vizinho e da
vizinha/ Pesquisa, escuta, espreita e
esquadrinha,/ Para o levar à praça e
ao terreiro.
Muitos mulatos desavergonhados,/
Trazidos sob os pés os homens nobres,/
Posta nas palmas toda a picardia,
Estupendas usuras nos mercados,/
Todos os que não furtam muito
pobres:/ E eis aqui a cidade da Bahia.

A vertente satírica da poesia de Gregório de Matos concentra-se, em grande medida, na formulação literária de múltiplas críticas à sociedade baiana do século XVII, cujos habitantes são acusados de corrupção e promiscuidade. É exemplar, nesse sentido, o poema aqui apresentado que, por meio de epílogos, descreve “a cidade da Bahia” como um lugar onde falta “verdade”, “honra” e “vergonha”. Na longa lista de criticados, constam os negociantes ambiciosos, a nobreza estúpida e vaidosa, os pretos e mestiços sem valor, a justiça corrupta e injusta, os religiosos hipócritas, a Câmara incompetente e a economia açucareira decadente.

O poema é descrito no título como um “juízo anatômico dos achaques que padecia o corpo da República, em todos os membros e inteira definição do que em todos os tempos é a Bahia”. Veja-se que aqui Gregório de Matos associa diretamente a Bahia à metáfora do “corpo da república”. É preciso lembrar, nesse sentido, que a cidade de Salvador (“a cidade da Bahia”) foi a capital política do Brasil durante grande parte do período colonial (entre 1549 e 1763). Assim, o poeta, ao registrar a sociedade baiana daquele período, estava também registrando um momento fundamental da formação do povo, da cultura e do estado brasileiro.

Como sabemos, a lira maledicente de Gregório de Matos rendeu-lhe a alcunha de “Boca do Inferno”, o que frequentemente nos leva a construir uma imagem profundamente subversiva do poeta. No entanto, ao situá-lo em sua posição social e em seu tempo histórico, é possível descobrir componentes conservadores em seus versos críticos, especialmente quando compreendemos a própria natureza do gênero satírico naquela época.

Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/17831/10820>

5.12 - Declara-se temendo perder por ousado, Gregório de Matos – Literatura e gramática.

Anjo no nome, Angélica na cara!/ Isso
é flor e Anjo juntamente:/ Ser Angélica
flor, e Anjo florente,/ Em quem, senão
em vós, se uniformara.

Quem vira uma tal flor, que a não
cortara,/ De verde pé, da rama
florescente,/ E quem um Anjo vira tão
luzente,/ Que por seu Deus o não
idolatrara?

Se pois como Anjo sois dos meus
altares,/ Fôreis o meu Custódio e a
minha guarda,/ Livrara eu de
diabólicos azares.

Mas vejo, que por bela e por
galharda,/ Posto que os Anjos nunca
dão pesares,/ Sois Anjo, que me tenta
e não me guarda.

É um texto cultista. O autor compara a beleza de sua amada à natureza e desenvolve o poema por meio de jogos de palavras e imagens (Angélica/ anjo, flor/florente).

O texto é um soneto, composto por 2 quartetos e dois tercetos. Os quartetos têm rimas entrelaçadas e os tercetos rimas alternadas.

A peculiaridade mais importante do poema justifica-se ao incidir na forma em que está estruturado, empregando apenas algumas figuras de estilo, o eu-lírico faz essa disposição de maneira a estabelecer a gradação crescente.

A anadiplose é o recurso estilístico que estabelece a gradação do poema, pois percebemos a repetição dos últimos termos de cada verso, no início do próximo até o 8º verso, deixando de se repetir no 9º, retrocedendo até o 13º, e não se repercutindo no 14º. Até o 8º verso, o eu-lírico faz uma descrição dos pecados pelos quais está arrependido e a cada repetição de termos estabelece certa sinuosidade temporal, um pecado sendo agravado pelo outro numa imensa rede de culpas tecida ao longo de sua vida.

Como característica do texto barroco, temos um exagero expressivo e uma tensão entre elementos opostos. O autor transforma a mulher em uma figura ambígua: de um lado, é uma representação divina (a figura do Anjo), e inspira o amor espiritual e a devoção; de outro lado, encarna a beleza física (a figura da Flor), e atiça o desejo carnal do homem.

São três as figuras de linguagem encontradas: hipérbatos, metáforas e antítese. Angélica é um termo que faz referência a um arbusto aromático da Europa e também, assim como Ângela são derivações de anjo, porém o eu-lírico faz uso do hipérbato ao fazer correspondência de maneira inversa aos adjetivos, e a colocação da pontuação (:) depois da explicação, veja como ficaria a inversão: 2º Isso é ser flor e anjo juntamente: 3º Ser anjo Angélica e flor florente, 4º Em quem se uniformara, senão em vós: 1º Angélica no nome, Anjo na cara!

No 5º verso o pronome “a” que se refere à flor está assim colocado: ‘que a não cortara’, quando gramaticamente correto seria: “que não a cortara”.

No 7º verso o verbo “vira” foi deslocado para depois de seu predicado: “e quem um anjo vira tão luzente”, expressando de maneira clara ficaria: “e quem vira um anjo tão luzente”.

No 8º o predicado “= seu Deus” foi atraído para frente: “que não o idolatrara por seu Deus”. Toda 3ª estrofe deverá ser remontada para seguir padrões sintáticos, vejamos: “Se fôreis como anjo de meus altares, livrara eu de diabólicos azares, pois, sois o meu Custódio, e a minha guarda”. Nesta mesma estrofe percebemos o uso de palavras diferentes para o mesmo significado: anjo, custódio, minha guarda.

A metáfora está presente na 1ª estrofe: “Anjo no nome, Angélica na cara! Isso é ser flor, e anjo juntamente: Ser Angélica flor e Anjo florente, Em quem, senão em vós, se uniformara: Significando, portanto, a mulher divinizada em forma de flor e de anjo, num jogo tendencioso, o eu-lírico compõe luz e cor como sinônimo de beleza à D. Ângela. Completando o quadro na segunda estrofe com a juventude: “Do verde pé...”, pois, se verde, expõe a qualidade de não amadurecido, portanto, jovem. E assim o sujeito-lírico compõe a temática do poema: a mulher realmente bela seria, portanto, branca (luzente), corada (flor) e jovem (verde), evocando a beleza de forma colorida e perfeita.

A construção do poema realçando o valor da beleza da mulher branca simboliza as dificuldades enfrentadas no período colonial, no qual o Brasil visto como uma colônia produtora contava com mão de obra escrava e, portanto, a maioria das mulheres eram negras, para uma minoria branca, e quando alguma senhora da corte portuguesa dava seus ares ao Brasil, despertava nos homens que aqui estavam devaneios de um mundo europeu, da qual não pertenciam mais, entretanto remexiam-se em vontades e saudades, delegando às artes seus fetiches secretos ou não. Na 2ª estrofe, percebemos outra metáfora “Quem vira uma tal flor que a não cortara,” no sentido de: toma-la para si, apoderar-se.

Disponível em: <https://profes.com.br/tira-duvidas/portugues/poema-declara-se-temendo-perder-por-ousado/>

5.13 - Sermão de Santo Antônio aos peixes, Padre Antônio Vieira – Literatura e ensino religioso.

Vós, diz Cristo, Senhor nosso, falando com os pregadores, sois o sal da terra: e chama-lhes sal da terra, porque quer que façam na terra o que faz o sal. O efeito do sal é impedir a corrupção; mas quando a terra se vê tão corrupta como está a nossa, havendo tantos nela que têm ofício de sal, qual será, ou qual pode ser a causa desta

corrupção? Ou é porque o sal não salga, ou porque a terra se não deixa salgar. Ou é porque o sal não salga, e os pregadores não pregam a verdadeira doutrina; ou porque a terra se não deixa salgar e os ouvintes, sendo verdadeira a doutrina que lhes dão, a não querem receber. Ou é porque o sal não salga, e os pregadores dizem uma coisa e fazem outra; ou porque a terra se não deixa salgar, e os ouvintes querem antes imitar o que eles fazem, que fazer o que dizem. Ou é porque o sal não salga, e os pregadores se pregam a si e não a Cristo; ou porque a terra se não deixa salgar, e os ouvintes, em vez de servir a Cristo, servem a seus apetites. Não é tudo isto verdade? Ainda mal!

Suposto, pois, que ou o sal não salgue ou a terra se não deixe salgar; que se há-de fazer a este sal e que se há de fazer a esta terra? O que se há-de fazer ao sal que não salga, Cristo o disse logo: *Quod si sal evanuerit, in quosalietur? Ad nihilum valet ultra, nisi ut mittatur foras et conculcetur ab hominibus.* «Se o sal perder a substância e a virtude, e o pregador faltar à doutrina e ao exemplo, o que se lhe há-de fazer, é lançá-lo fora como inútil para que seja pisado de todos. » Quem se atrevera a dizer tal coisa, se o mesmo Cristo a não pronunciara? Assim como não há quem seja mais digno de reverência e de ser posto sobre a cabeça que o pregador que ensina e faz o que deve, assim é merecedor de todo o desprezo e de ser metido debaixo dos pés, o que com a palavra ou com a vida prega o contrário.

Isto é o que se deve fazer ao sal que não salga. E à terra que se não deixa salgar, que se lhe há-de fazer? Este ponto não resolveu Cristo, Senhor nosso, no Evangelho; mas temos sobre ele a resolução do nosso grande português Santo António, que hoje celebramos, e a mais galharda e gloriosa resolução que nenhum santo tomou.

Pregava Santo António em Itália na cidade de Arimino, contra os hereges, que nela eram muitos; e como erros de entendimento são dificultosos de arrancar, não só não fazia fruto o santo, mas chegou o povo a se levantar contra ele e faltou pouco para que lhe não tirassem a vida. Que faria neste caso o ânimo generoso do grande António? Sacudiria o pó dos sapatos, como Cristo aconselha em outro lugar? Mas António com os pés descalços não podia fazer esta protestação; e uns pés a que se não pegou nada da terra não tinham que sacudir. Que faria logo? Retirar-se-ia? Calar-se-ia?

Dissimularia? Daria tempo ao tempo? Isso ensinaria porventura a prudência ou a covardia humana; mas o zelo da glória divina, que ardia naquele peito, não se rendeu a semelhantes partidos. Pois que fez? Mudou somente o púlpito e o auditório, mas não desistiu da doutrina. Deixa as praças, vai-se às praias; deixa a terra, vai-se ao mar, e começa a dizer a altas vozes: Já que me não querem ouvir os homens, ouçam-me os peixes. Oh maravilhas do Altíssimo! Oh poderes do que criou o mar e a terra! Começam a ferver as ondas, começam a concorrer os peixes, os grandes, os maiores, os pequenos, e postos todos por sua ordem com as cabeças de fora da água, António pregava e eles ouviam.

Se a Igreja quer que preguemos de Santo António sobre o Evangelho, dê-nos outro. *Vos estis sal terrae:* É muito bom texto para os outros santos doutores; mas para Santo António vem-lhe muito curto. Os outros santos doutores da Igreja foram sal da terra; Santo António foi sal da terra e foi sal do mar. Este é o assunto que eu tinha para tomar hoje.

Mas há muitos dias que tenho metido no pensamento que, nas festas dos santos, é melhor pregar como eles, que pregar deles. Quanto mais que o são da minha doutrina, qualquer que ele seja tem tido nesta terra uma fortuna tão parecida à de Santo António em Arimino, que é força segui-la em tudo. Muitas vezes vos tenho pregado nesta igreja, e noutras, de manhã e de tarde, de dia e de noite, sempre com doutrina muito clara, muito sólida, muito verdadeira, e a que mais necessária e importante é a esta terra para emenda e reforma dos vícios que a corrompem. O fruto que tenho colhido desta doutrina, e se a terra tem tomado o sal, ou se tem tomado dele, vós o sabeis e eu por vós o sinto.

Isto suposto, quero hoje, à imitação de Santo António, voltar-me da terra ao mar, e já que os homens se não aproveitam, pregar aos peixes. O mar está tão perto que bem me ouvirão. Os demais podem deixar o sermão, pois não é para eles. Maria, quer dizer, Domina maris: «Senhora do mar»; e posto que o assunto seja tão desusado, espero que me não falte com a costumada graça. *Ave Maria*.

Enfim, que havemos de pregar hoje aos peixes? Nunca pior auditório. Ao menos têm os peixes duas boas qualidades de ouvintes: ouvem e não falam. Uma só coisa pudera desconsolar ao pregador, que é serem gente os peixes que se não há de converter. Mas esta dor é tão ordinária, que já pelo costume quase se não sente. Por esta causa não falarei hoje em Céu nem Inferno; e assim será menos triste este sermão, do que os meus parecem aos homens, pelos encaminhar sempre à lembrança destes dois fins.

Vos estis sal terrae. Haveis de saber, irmãos peixes, que o sal, filho do mar como vós, tem duas propriedades, as quais em vós mesmos se experimentam: conservar o são e preservá-lo para que se não corrompa. Estas mesmas propriedades tinham as pregações do vosso pregador Santo António, como também as devem ter as de todos os pregadores. Uma é louvar o bem, outra repreender o mal: louvar o bem para o conservar e repreender o mal para preservar dele. Nem cuideis que isto pertence só aos homens, porque também nos peixes tem seu lugar. Assim o diz o grande Doutor da Igreja S. Basílio: Non carpere solum, reprehendereque possumus pisces, sed sunt in illis, et quae prosequenda sunt imitatione: «Não só há que notar, diz o Santo, e que repreender nos peixes, senão também que imitar e louvar.» Quando Cristo comparou a sua Igreja à rede de pescar, Sagenae missae in mare, diz que os pescadores «recolheram os peixes bons e lançaram fora os maus»: Elegerunt bonos in vasa, malos autem foras miserunt. E onde há bons e maus, há que louvar e que repreender. Suposto isto, para que procedamos com clareza, dividirei, peixes, o vosso sermão em dois pontos: no primeiro louvar-vos-ei as vossas virtudes, no segundo repreender-vos-ei os vossos vícios. E desta maneira satisfaremos às obrigações do sal, que melhor vos está ouvi-las vivos, que experimentá-las depois de mortos.

Começando pois, pelos vossos louvores, irmãos peixes, bem vos pudera eu dizer que entre todas as criaturas viventes e sensitivas, vós fostes as primeiras que Deus criou. A vós criou primeiro que as aves do ar, a vós primeiro que aos animais da terra e a vós primeiro que ao mesmo homem. Ao homem deu Deus a monarquia e o domínio de todos os animais dos três elementos, e nas provisões em que o honrou com estes poderes, os primeiros nomeados foram os peixes: Ut praesit piscibus maris et volatilibus caeli, et bestiis, universaeque terrae. Entre todos os animais do Mundo, os peixes são os mais e os peixes os maiores. Que comparação têm em número as espécies das aves e as dos animais terrestres com as dos peixes? Que comparação na grandeza o elefante com a baleia? Por isso Moisés, cronista da criação, calando os nomes de todos os animais, só a ela nomeou pelo seu: Creavit Deus cete grandia.⁸⁹

os três músicos da fornalha da Babilônia o cantaram também como singular entre todos: Benedicite, cete et omnia quae moventur in aquis, Domino. Estes e outros louvores, estas e outras excelências de vossa geração e grandeza vos pudera dizer, ó peixes; mas isto é lá para os homens, que se deixam levar destas vaidades, e é também para os lugares em que tem lugar a adulação, e não para o púlpito.

Vindo pois, irmãos, às vossas virtudes, que são as que só podem dar o verdadeiro louvor, a primeira que se me oferece aos olhos hoje, é aquela obediência com que, chamados, acudistes todos pela honra de vosso Criador e Senhor, e aquela ordem, quietação e atenção com que ouvistes a palavra de Deus da boca de seu servo António. Oh grande louvor verdadeiramente para os peixes e grande afronta e confusão para os homens! Os homens perseguindo a António, querendo-o lançar da terra e ainda do Mundo, se pudessem, porque lhes repreendia seus vícios, porque lhes não queria falar à vontade e condescender com seus erros, e no mesmo tempo os peixes em inumerável concurso acudindo à sua voz, atentos e suspensos às suas palavras, escutando com silêncio e com sinais de admiração e assenso (como se tiveram entendimento) o que não entendiam. Quem olhasse neste passo para o mar e para a terra, e visse na terra os homens tão furiosos e obstinados e no mar os peixes tão quietos e tão devotos, que havia de dizer? Poderia cuidar que os peixes irracionais se tinham convertido em homens, e os homens não em peixes, mas em feras. Aos homens deu Deus uso de razão, e não aos peixes; mas neste caso os homens tinham a razão sem o uso, e os peixes o uso sem a razão.

Muito louvor mereceis, peixes, por este respeito e devoção que tivestes aos pregadores da palavra de Deus, e tanto mais quanto não foi só esta a vez em que assim o fizestes. Ia Jonas, pregador do mesmo Deus, embarcado em um navio, quando se levantou aquela grande tempestade; e como o trataram os homens, como o trataram os peixes? Os homens lançaram-no ao mar a ser comido dos peixes, e o peixe que o comeu, levou-o às praias de Nínive, para que lá pregasse e salvasse aqueles homens. É possível que os peixes ajudam à salvação dos homens, e os homens lançam ao mar os ministros da salvação?! Vede, peixes, e não vos venha vanglória, quanto melhores sois que os homens. Os homens tiveram entranhas para deitar Jonas ao mar, e o peixe recolheu nas entranhas a Jonas, para o levar vivo à terra.

Mas porque nestas duas acções teve maior parte a onnipotência que a natureza (como também em todas as milagrosas que obram os homens) passo às virtudes naturais e próprias vossas. Falando dos peixes, Aristóteles diz que só eles, entre todos os animais, se não domam nem domesticam. Dos animais terrestres o cão é tão doméstico, o cavalo tão sujeito, o boi tão serviçal, o bugio tão amigo ou tão lisonjeiro, e até os leões e os tigres com arte e benefícios se amansam. Dos animais do ar, afora aquelas aves que se criam e vivem connosco, o papagaio nos fala, o rouxinol nos canta, o açor nos ajuda e nos recreia; e até as grandes aves de rapina, encolhendo as unhas, reconhecem a mão de quem recebem o sustento. Os peixes, pelo contrário, lá se vivem nos seus mares e rios, lá se mergulham nos seus pegos, lá se escondem nas suas grutas, e não há nenhum tão grande que se fie do homem, nem tão pequeno que não fuja dele.

Os autores comumente condenam esta condição dos peixes, e a deitam à pouca docilidade ou demasiada bruteza; mas eu sou de mui diferente opinião. Não condeno, antes louvo muito aos peixes este seu retiro, e me parece que, se não fora natureza, era grande prudência. Peixes! Quanto mais longe dos homens, tanto melhor; trato e familiaridade com eles, Deus vos livre! Se os animais da terra e do ar quere

ser seus familiares, façam-no muito embora, que com suas pensões o fazem. Cante-lhes aos homens o rouxinol, mas na sua gaiola; diga-lhes ditos o papagaio, mas na sua cadeia; vá com eles à caça o açor, mas nas suas piozes; faça-lhes bufonarias o bugio, mas no seu cepo; contente-se o cão de lhes roer um osso, mas levado onde não quer pela trela; preze-se o boi de lhe chamarem formoso ou fidalgo, mas com o jugo sobre a cerviz, puxando pelo arado e pelo carro; glorie-se o cavalo de mastigar freios dourados, mas debaixo da vara e da espora; e se os tigres e os leões lhe comem a ração da carne que não caçaram no bosque, sejam presos e encerrados com grades de ferro. E entretanto vós, peixes, longe dos homens e fora dessas cortesias, vivereis só convosco, sim, mas como peixe na água. De casa e das portas a dentro tendes o exemplo de toda esta verdade, o qual vos quero lembrar, porque há filósofos que dizem que não tendes memória. No tempo de Noé sucedeu o dilúvio que cobriu e alagou o Mundo, e de todos os animais quais livraram melhor?

Dos leões escaparam dois, leão e leoa, e assim dos outros animais da terra; das águias escaparam duas, fêmea e macho, e assim das outras aves. E dos peixes? Todos escaparam, antes não só escaparam todos, mas ficaram muito mais largos que dantes, porque a terra e o mar tudo era mar. Pois se morreram naquele universal castigo todos os animais da terra e todas as aves, porque não morreram também os peixes? Sabeis porquê? Diz Santo Ambrósio: porque os outros animais, como mais domésticos ou mais vizinhos, tinham mais comunicação com os homens, os peixes viviam longe e retirados deles. Facilmente pudera Deus fazer que as águas fossem venenosas e matassem todos os peixes, assim como afogaram todos os outros animais. Bem o experimentais na força daquelas ervas com que, infeccionados os poços e lagos, a mesma água vos mata; mas como o dilúvio era um castigo universal que Deus dava aos homens por seus pecados, e ao Mundo pelos pecados dos homens, foi altíssima providência da divina Justiça que nele houvesse esta diversidade ou distinção, para que o mesmo Mundo visse que da companhia dos homens lhe viera todo o mal; e que por isso os animais que viviam mais perto deles, foram também castigados e os que andavam longe ficaram livres.

Vede, peixes, quão grande bem é estar longe dos homens. Perguntando um grande filósofo qual era a melhor terra do Mundo, respondeu que a mais deserta, porque tinha os homens mais longe. Se isto vos pregou também Santo António – e foi este um dos benefícios de que vos exortou a dar graças ao Criador – bem vos pudera alegar consigo, que quanto mais buscava a Deus, tanto mais fugia dos homens. Para fugir dos homens deixou a casa de seus pais e se recolheu a uma religião, onde professasse perpétua clausura. E porque nem aqui o deixavam os que ele tinha deixado, primeiro deixou Lisboa, depois Coimbra, e finalmente Portugal. Para fugir e se esconder dos homens mudou o hábito, mudou o nome, e até a si mesmo se mudou, ocultando sua grande sabedoria debaixo da opinião de idiota, com que não fosse conhecido nem buscado, antes deixado de todos, como lhe sucedeu com seus próprios irmãos no capítulo geral de Assis. De ali se retirou a fazer vida solitária em um ermo, do qual nunca saíra, se Deus como por força o não manifestara e por fim acabou a vida em outro deserto, tanto mais unido com Deus, quanto mais apartado dos homens.

III

Este é, peixes, em comum o natural que em todos vós louvo, e a felicidade de que vos dou o parabém, não sem inveja. Descendo ao particular, infinita matéria fora se houvera de discorrer pelas virtudes de que o Autor da natureza a dotou e fez admirável em cada um de vós. De alguns somente farei menção. E o que temo

primeiro lugar entre todos, como tão celebrado na Escritura, é aquele santo peixe de Tobias a quem o texto sagrado não dá outro nome que de grande, como verdadeiramente o foi nas virtudes interiores, em que só consiste a verdadeira grandeza. Ia Tobias caminhando com o anjo S. Rafael, que o acompanhava, e descendo a lavar os pés do pó do caminho nas margens de um rio, eis que o investe um grande peixe com a boca aberta em acção de que o queria tragar. Gritou Tobias assombrado, mas o anjo lhe disse que pegasse no peixe pela barbatana e o arrastasse para terra; que o abrisse e lhe tirasse as entranhas e as guardasse, porque lhe haviam de servir muito. Fê-lo assim Tobias, e perguntando que virtude tinham as entranhas daquele peixe que lhe mandara guardar, respondeu o anjo que o fel era bom para sarar da cegueira e o coração para lançar fora os demónios: *Cordis eius particulam, si super carbones ponas, fumus eius extricat omne genus daemoniorum: et fel valet ad unguendos oculos, in quibus fuerit albugo, et sanabuntur.* Assim o disse o anjo, e assim o mostrou logo a experiência, porque, sendo o pai de Tobias cego, aplicando-lhe o filho aos olhos um pequeno do fel, cobrou inteiramente a vista; e tendo um demónio, chamado Asmodeu, morto sete maridos a Sara, casou com ela o mesmo Tobias; e queimando na casa parte do coração, fugiu dali o Demónio e nunca mais tornou. De sorte que o fel daquele peixe tirou a cegueira a Tobias, o velho, e lançou os demónios de casa a Tobias, o moço. Um peixe de tão bom coração e de tão proveitoso fel, quem o não louvará mais? Certo que se a este peixe o vestiram de burel e o ataram com uma corda, parecia um retrato marítimo de Santo António.

Abria Santo António a boca contra os hereges, e enviava-se a eles, levado do fervor e zelo da fé e glória divina. E eles que faziam? Gritavam como Tobias e assombravam-se com aquele homem e cuidavam que os queria comer. Ah homens, se houvesse um anjo que vos revelasse qual é o coração desse homem e esse fel que tanto vos amarga, quão proveitoso e quão necessário vos é! Se vós lhe abrisseis esse peito e lhe vísseis as entranhas, como é certo que havíeis de achar e conhecer claramente nelas que só duas cousas pretende de vós, e convosco: uma é alumiar e curar vossas cegueiras, e outra lançar-vos os demónios fora de casa.

Pois a quem vos quer tirar as cegueiras, a quem vos quer livrar dos demónios perseguis vós?! Só uma diferença havia entre Santo António e aquele peixe: que o peixe abriu a boca contra quem se lavava, e Santo António abria a sua contra os que se não queriam lavar.

Ah moradores do Maranhão, quanto eu vos pudera agora dizer neste caso! Abri, abri estas entranhas; vede, vede este coração. Mas ah sim, que me não lembrava! Eu não vos prego a vós, prego aos peixes. Passando dos da Escritura aos da história natural, quem haverá que não louve e admire muito a virtude tão celebrada da rémora? No dia de um santo menor, os peixes menores devem preferir aos outros. Quem haverá, digo, que não admire a virtude daquele peixinho tão pequeno no corpo e tão grande na força e no poder, que não sendo maior de um palmo, se se pega ao leme de uma nau da Índia, apesar das velas e dos ventos, e de seu próprio peso e grandeza, a prende e amarra mais que as mesmas âncoras, sem se poder mover, nem ir por diante? Oh se houvera uma rémora na terra, que tivesse tanta força como a do mar, que menos perigos haveria na vida e que menos naufrágios no Mundo!

Se alguma rémora houve na terra, foi a língua de Santo António, na qual, como na rémora, se verifica o verso de São Gregório Nazianzeno: *Lingua quidem parva est, sed viribus omnia vincit.* O Apóstolo Santiago, naquela sua eloquentíssima Epístola, compara a língua ao leme da nau e ao freio do cavalo. Uma e outra comparação juntas declaram maravilhosamente a virtude da rémora, a qual, pegada ao leme da nau, ⁹⁹

freio da nau e leme do leme. E tal foi a virtude e força da língua de Santo António. O leme da natureza humana é o alvedrio, o piloto é a razão: mas quão poucas vezes obedecem à razão os ímpetos precipitados do alvedrio? Neste leme, porém, tão desobediente e rebelde, mostrou a língua de António quanta força tinha, como rémora, para domar a fúria das paixões humanas. Quantos, correndo fortuna na nau Soberba, com as velas inchadas do vento e da mesma soberba (que também é vento), se iam desfazer nos baixos, que já rebentavam por proa, se a língua de António, como rémora, não tivesse mão no leme, até que as velas se amainassem, como mandava a razão, e cessasse a tempestade de fora e a de dentro? Quantos, embarcados na nau Vingança, com a artilharia abocada e os botafogos acesos, corriam infunados a dar-se batalha, onde se queimariam ou deitariam a pique se a rémora da língua de António lhes não detivesse a fúria, até que, composta a ira e ódio, com bandeiras de paz se salvassem amigavelmente? Quantos, navegando na nau Cobiça, sobrecarregada até às gáveas e aberta com o peso por todas as costuras, incapaz de fugir, nem se defender, dariam nas mãos dos corsários com perda do que levavam e do que iam buscar, se a língua de António os não fizesse parar, como rémora, até que, aliviados da carga injusta, escapassem do perigo e tomassem porto? Quantos, na nau Sensualidade, que sempre navega com cerração, sem sol de dia, nem estrelas de noite, enganados do canto das sereias e deixando-se levar da corrente, se iriam perder cegamente, ou em Sila, ou em Caribdes, onde não aparecesse navio nem navegante, se a rémora da língua de António os não contivesse, até que esclarecesse a luz e se pusessem em vista.

Esta é a língua, peixes, do vosso grande pregador, que também foi rémora vossa, enquanto o ouvistes; e porque agora está muda (posto que ainda se conserva inteira) se vêem e choram na terra tantos naufrágios.

Mas para que da admiração de uma tão grande virtude vossa, passemos ao louvor ou inveja de outra não menor, admirável é igualmente a qualidade daquele outro peixinho, a que os latinos chamaram torpedo. Ambos estes peixes conhecemos cá mais de fama que de vista; mas isto têm as virtudes grandes, que quanto são maiores, mais se

O narrador do Sermão de Santo António aos Peixes, para estabelecer um contrato de confiança e persuadir seus destinatários a aceitar o que ele propõe, recorre a vários tipos de manipulação; no entanto, cabe aos seus ouvintes reconhecer os valores empregados na manipulação, uma vez que o fazer-persuasivo ou fazer-criar do destinador tem como contrapartida o fazer-interpretativo ou o criar do destinatário, de que decorre a aceitação ou a recusa do contrato. Nota-se também que, nesse jogo persuasivo, o narrador mostra-se como um grande reconhecedor dos valores das palavras de Cristo, o que parece conferir alto grau de credibilidade a seu fazer persuasivo.

Com relação aos investimentos figurativos e temáticos, infere-se que o sermão é um texto riquíssimo desses elementos e nos conduz a uma temática englobante, ou seja, apresenta claras repercussões do tema da corrupção decorrente dos vícios e repressões humanas.

Por fim, diante disso, podem-se apontar as linhas isotópicas, que se desdobram a partir da reiteração dos temas e a recorrência das figuras no sermão, que passa a ser visto como um manual de pensar e viver no mundo. Embora tenha sido escrito em 1654, leituras e temas transversais contemporâneos a qualquer sociedade são delineados e nos conduzem à compreensão de que Vieira foi a expressão de homem

que queria um mundo com menos injustiças e atrocidades entre o poder e o povo. O missionário aparece como um transgressor dos limites do seu tempo, pois não se isentou de participar das ações políticas da época, em um contexto em que a Igreja, a qual estava diretamente ligado, estava também vinculada ao poder. Batalhou pelo seu direito à palavra, porém a decepção e a desilusão lhe foram inevitáveis, por isso acabou seus dias isolado sem, contudo, deixar de fazer jus aos seus pensamentos por meio dos registros de seus sermões.

Disponível em: <file:///C:/Users/elvis/Downloads/2504-Texto%20do%20Artigo-11417-11844-10-20201217.pdf>

5.14 - Torno a ver-vos, ó montes; o destino, Cláudio Manoel da Costa – Literatura e gramática.

Torno a ver-vos, ó montes; o destino
Aqui me torna a pôr nestes oiteiros;
Onde um tempo os gabões deixei grosseiros
Pelo traje da Côrte rico, e fino.

Aqui estou entre Almendro, entre Corino,
Os meus fiéis, meus doces companheiros,
Vendo correr os míseros vaqueiros
Atrás de seu cansado desatino.

Se o bem desta choupana pode tanto,
Que chega a ter mais preço, e mais valia,
Que da cidade o lisonjeiro encanto;

Aqui descanse a louca fantasia;
E o que té agora se tornava em pranto,
Se converta em afetos de alegria.

Na primeira estrofe, os “montes” aparecem em sintagma vocativo, enfatizados pela partícula “ó”, o que, de alguma forma, os dignifica. A marcação da indumentária é, porém, negativa para a colônia, com seus “capotes grosseiros”, diferentes do “rico e fino” traje português (notem-se mais uma vez asantíteses e os hipébatos). Na 2ª estrofe, enfim, o sujeito se coloca entre os demais pastores – Almendro e Corino –, pois é de se notar que na maior parte dos poemas de Obras, o eu-lírico aparece sozinho com a paisagem, reforçando a melancolia e a interdição afetiva. Dessa vez, porém, o tom se aproxima mais do neoclássico em alguns aspectos: sintaxe um pouco mais simples, os termos “doces companheiros”, “vaqueiros” e até a “choupana”, que passa a valer mais do que o encanto da cidade.

O adjetivo “míseros” determinando “vaqueiros” poderia até ser explicado, como se costuma fazer, com valor trocado, ou seja, como se aqui a palavra remetesse a uma humildade positiva. Mas é preciso cuidado. O cansaço de correr atrás de um “louco desatino” não parece de maneira nenhuma uma composição de solaridade e serenidade da vida pastoril. O final dócil, desejoso de “afetos de alegria”, também se encontra descansando em uma “louca fantasia”, enquanto na realidade, o “té agora”

tornava-se “pranto” (o verbo “tornar” evidencia um momento, mais uma vez, de conversão). Note-se que o bucolismo, apesar de estar posto no poema, novamente aparece fraturado.

Outro aspecto importante de se avaliar nesse poema é a procura de um eventual nacionalismo do poeta, hipótese esta que deve ser vista com bastante desconfiança. É bem verdade que há uma clara relação afetiva com os montes/ oiteiros de sua pátria. Esta, porém, deve ser entendida, nesse contexto, como terra natal, mas de forma alguma como o Brasil integral dos românticos do século seguinte, afinal trata-se de um poema produzido ainda no período colonial. Percebe-se também que, apesar de fundada na concretude real dos montes mineiros, o ambiente descrito tem contornos universalistas de um cenário bucólico, o que também enfraquece a hipótese.

Disponível em: <file:///C:/Users/elvis/Downloads/3992-72015-1-PB.pdf>

Na primeira estrofe, os “montes” aparecem em sintagma vocativo, enfatizados pela partícula “ô”, o que, de alguma forma, os dignifica. A marcação da indumentária é, porém, negativa para a colônia, com seus “capotes grosseiros”, diferentes do “rico e fino” traje português (notem-se mais uma vez as antíteses e os hipérbatos). Na 2ª estrofe, enfim, o sujeito se coloca entre os demais pastores – Almendro e Corino –, pois é de se notar que na maior parte dos poemas de Obras, o eu-lírico aparece sozinho com a paisagem, reforçando a melancolia e a interdição afetiva. Dessa vez, porém, o tom se aproxima mais do neoclássico em alguns aspectos: sintaxe um pouco mais simples, os termos “doces companheiros”, “vaqueiros” e até a “choupana”, que passa a valer mais do que o encanto da cidade.

O adjetivo “miseros” determinando “vaqueiros” poderia até ser explicado, como se costuma fazer, com valor trocado, ou seja, como se aqui a palavra remetesse a uma humildade positiva. Mas é preciso cuidado. O cansaço de correr atrás de um “louco desatino” não parece de maneira nenhuma uma composição de solaridade e serenidade da vida pastoril. O final dócil, desejoso de “afetos de alegria”, também se encontra descansando em uma “louca fantasia”, enquanto na realidade, o “té agora” tornava-se “pranto” (o verbo “tornar” evidencia um momento, mais uma vez, de conversão). Note-se que o bucolismo, apesar de estar posto no poema, novamente aparece fraturado.

Outro aspecto importante de se avaliar nesse poema é a procura de um eventual nacionalismo do poeta, hipótese esta que deve ser vista com bastante desconfiança. É bem verdade que há uma clara relação afetiva com os montes/ oiteiros de sua pátria. Esta, porém, deve ser entendida, nesse contexto, como terra natal, mas de forma alguma como o Brasil integral dos românticos do século seguinte, afinal trata-se de um poema produzido ainda no período colonial. Percebe-se também que, apesar de fundada na concretude real dos montes mineiros, o ambiente descrito tem contornos universalistas de um cenário bucólico, o que também enfraquece a hipótese.

Disponível em: <file:///C:/Users/elvis/Downloads/3992-72015-1-PB-1.pdf>

5.15 - Leia a posteridade, ó pátrio Rio, Cláudio Manoel da Costa – Literatura e biologia.

Leia a posteridade, ó pátrio Rio,
Em meus versos teu nome celebrado,
Por que vejas uma hora despertado
O sono vil do esquecimento frio:
Não vês nas tuas margens o sombrio,
Fresco assento de um álamo copado;
Não vês ninfa cantar, pastar o gado
Na tarde clara do calmoso estio.
Turvo banhando as pálidas areias
Nas porções do riquíssimo tesouro
O vasto campo da ambição recreias.
Que de seus raios o planeta louro
Enriquecendo o influxo em tuas veias,
Quanto em chamas fecunda, brota em ouro.

O poema procura focar a ligação sentimental entre o sujeito e a sua terra. A estrutura de diálogo sob qual se desenvolve o poema já é um forte índice da intimidade e do afeto que une o homem ao ambiente onde vive. Com efeito, não há mais ninguém na cena a não ser esses dois elementos, como se o mundo do sujeito esbarrasse no espaço físico. Essa intimidade também pode ser estruturalmente confirmada através do adjetivo pátrio (usado para designar o rio), já que esse termo não indica apenas a sua nacionalidade, mas também certa ligação paternal entre os indivíduos.

A propósito, é através da figura do rio que o poeta procura esboçar uma imagem do Brasil. A cena não poderia ser mais apropriada, pois o rio designa tanto um dado de base econômica (já que os minerais eram encontrados na margem dos rios), quanto um dado de ordem sentimental, uma vez que o rio transmite muito bem a idéia de serenidade almejada pelo autor.

Disponível em: <https://docplayer.com.br/16355321-Analise-das-obras-indicadas-aos-vestibulares-prof-marco-antonio-mendonca-poemas-escolhidos-claudio-manoel-da-costa.html>

5.16 - Caso pluvioso, Carlos Drummond de Andrade – Literatura, física e química.

A chuva me irritava. Até que um dia
descobri que Maria é que chovia.

A chuva era Maria. E cada pingo
de Maria ensopava o meu domingo.
E meus ossos molhando, me deixava
como terra que a chuva lava e lava.
Eu era todo barro, sem verdura...
Maria, chuvosíssima criatura!
Ela chovia em mim, em cada gesto,
pensamento, desejo, sono, e o resto.
Era chuva fininha e chuva grossa,
matinal e noturna, ativa...Nossa!
Não me chovas, Maria, mais que o justo
chuveiro de um momento, apenas susto.
Não me inundes de teu líquido plasma,
não sejas tão aquático fantasma!
Eu lhe dizia em vão – pois que Maria
quanto mais eu rogava, mais chovia.
E chuveirando atroz em meu caminho,
o deixava banhado em triste vinho,
que não aquece, pois água de chuva
mosto é de cinza, não de boa uva.
Chuvadeira Maria, chuvadonha,
chuvinhenta, chuvil, pluvimedonha!
Eu lhe gritava: Para! e ela chovendo,
Poças d'água gelada ia tecendo.
E choveu tanto Maria em minha casa
que a correnteza forte criou asa

e um rio se formou, ou mar, não sei,
sei apenas que nele me afundei.
E quanto mais as ondas me levavam,
as fontes de Maria mais chuvavam,
de sorte que com pouco, e sem recurso,
as coisas se lançaram no seu curso,
e eis o mundo molhado e sovertido
sob aquele sinistro e atro chuvido.
Os seres mais estranhos se juntando
na mesma aquosa pasta iam clamando
contra essa chuva estúpida e mortal
catarata (jamais houve outra igual).
Anti-petendam cânticos se ouviram.
Que nada! As cordas d'água mais deliram,
e Maria, torneira desatada,
mais se dilata em sua chuarada.
Os navios soçobram. Continentes
já submergem com todos os viventes,
e Maria chovendo. Eis que a essa altura,
delida e fluida a humana enfibratura,

e a terra não sofrendo tal chuvência,
comoveu-se a Divina Providência,
e Deus, piedoso e enérgico, bradou:
Não chove mais, Maria! – e ela parou.

Através da leitura deste poema de Drummond, temos a sensação de sairmos dele, completamente encharcados e até mesmo com aquela sensação nauseante de quando estamos flutuando num rio em um barco. E este efeito é conseguido através do uso de recursos fônicos como as rimas, as figuras de harmonia e construção e os sinais que marcam a melodia. Depreendemos também uma escolha meticulosa dos vocábulos e mais do que isso, a construção de novas palavras.

O autor inicia seu discurso afirmando que a chuva o irrita, mas depois de algum tempo, ele constata que não é exatamente a chuva, e sim Maria, que constantemente está na sua vida (“*E meus ossos molhando...*”). E a presença deste ser, de certa forma, transtorna toda a sua existência com uma maneira particular de agir, em certos momentos tem-se a sensação de que é uma mulher delicada (“*chuva fininha*”) e em outros é uma mulher forte (“*chuva grossa*”), brutal (“*chuveirando atroz em meu caminho...*”) e irritante (“*Chuvinhenta, chuvil, pluvimedonha!*”). Ele até tenta se desvencilhar da situação (“*Eu lhe gritava: Pára!*”), mas, cada vez mais a presença de Maria se intensifica a ponto de se tornar “*rio*”, “*mar*”, “*catarata*” e sendo apenas freada pelo elemento divino que ordena para que Maria pare de chover.

O verbo chover poderia ser designado como chorar, mas no caso deste poema, tem função primordial de permanecer, obrigar, dominar. Torna-se algo constante, como se essa mulher fosse uma fonte inesgotável em que ele se afunda a todo instante.

A estrutura da rima é construída sobre a ordem AABB (*dia – chovia; pingo – domingo*), como se estivesse enfatizando cada momento em que o poeta se vê ensofado pela relação com essa mulher.

O texto todo é construído pelas metáforas da mulher-chuva; o ser humano recebe características da natureza e vice-versa.

Os sinais que marcam a melodia são as reticências, principalmente em momentos de caracterização, o que nos leva a crer que as palavras convencionais não são suficientes para especificar a situação “molhada” em que o poeta se encontra.

Encontramos cinco pontos de exclamação em momentos determinados: duas vezes, ele o utiliza para adjetivar a mulher (versos 8 e 24), como se lastimasse a condição dela; no verso 12 surgirá como surpresa diante da constância dela; e nos versos 16 e 52, surge como uma ordem, uma súplica para que Maria desista dessa persistência, o que ela somente faz no último instante.

O travessão surgirá apenas como marcador do diálogo, porém está embutido dentro do texto, característica moderna, para expressar exatamente a cascata de emoções e atitudes que envolvem o poeta.

A criação de novos vocábulos, além de ajudar na construção das rimas, intensifica as características úmidas dessa mulher: *chuvosíssima, chuvadeira, chuvadonha, chuvinhenta, chuvil, pluvimedonha, chuvido, chuvência*.

A extensão do poema, 52 versos ao todo, confere a leitura o caráter nauseante citado no princípio e um fluxo quase interminável que envolve o leitor.

No título, verificamos uma legítima síntese do conteúdo do poema: *Caso Pluvioso* já nos remete que o poeta tinha uma ligação com uma mulher e que era uma ligação agitada e contínua como o movimento das águas. O próprio nome escolhido para a personagem se torna irritante e marca o elemento aquático com a ênfase da vogal *i* que se destaca em *Maria* e o prefixo *mar*, lembra ainda a palavra *maresia*.

Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/654800514/1214309>

5.17 - Felicidade clandestina, Clarice Lispector – Literatura e gramática.

Ela era gorda, baixa, sardenta e de cabelos excessivamente crespos, meio arruivados. Tinha um busto enorme, enquanto nós todas ainda éramos achatadas. Como se não bastasse, enchia os dois bolsos da blusa, por cima do busto, com balas. Mas possuía o que qualquer criança devoradora de histórias gostaria de ter: um pai dono de livraria.

Pouco aproveitava. E nós menos ainda: até para aniversário, em vez de pelo menos um livrinho barato, ela nos entregava em mãos um cartão-postal da loja do pai. Ainda por cima era de paisagem do Recife mesmo, onde morávamos, com suas pontes mais do que vistas. Atrás escrevia com letra bordadíssima palavras como "data natalícia" e "saudade".

Mas que talento tinha para a crueldade. Ela toda era pura vingança, chupando balas com barulho. Como essa menina devia nos odiar, nós que éramos imperdoavelmente bonitinhas, esguias, altinhas, de cabelos livres.

Comigo exerceu com calma ferocidade o seu sadismo. Na minha ânsia de ler, eu nem notava as humilhações a que ela me submetia: continuava a implorar-lhe emprestados os livros que ela não lia.

Até que veio para ela o magno dia de começar a exercer sobre mim uma tortura chinesa. Como casualmente, informou-me que possuía *As reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato.

Era um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o. E completamente acima de minhas posses. Disse-me que eu passasse pela sua casa no dia seguinte e que ela o emprestaria.

Até o dia seguinte eu me transformei na própria esperança da alegria: eu não vivia, eu nadava devagar num mar suave, as ondas me levavam e me traziam.

No dia seguinte fui à sua casa, literalmente correndo. Ela não morava num sobrado como eu, e sim numa casa. Não me mandou entrar. Olhando bem para meus olhos, disse-me que havia emprestado o livro a outra menina, e que eu voltasse no dia seguinte para buscá-lo. Boquiaberta, saí devagar, mas em breve a esperança de ~~noy~~

me tomava toda e eu recomeçava na rua a andar pulando, que era o meu modo estranho de andar pelas ruas de Recife. Dessa vez nem caí: guiava-me a promessa do livro, o dia seguinte viria, os dias seguintes seriam mais tarde a minha vida inteira, o amor pelo mundo me esperava, andei pulando pelas ruas como sempre e não caí nenhuma vez.

Mas não ficou simplesmente nisso. O plano secreto da filha do dono de livraria era tranquilo e diabólico.

No dia seguinte lá estava eu à porta de sua casa, com um sorriso e o coração batendo. Para ouvir a resposta calma: o livro ainda não estava em seu poder, que eu voltasse no dia seguinte. Mal sabia eu como mais tarde, no decorrer da vida, o drama do "dia seguinte" com ela ia se repetir com meu coração batendo.

E assim continuou. Quanto tempo? Não sei. Ela sabia que era tempo indefinido, enquanto o fel não escorresse todo de seu corpo grosso. Eu já começara a adivinhar que ela me escolhera para eu sofrer, às vezes adivinho. Mas, adivinhando mesmo, às vezes aceito: como se quem quer me fazer sofrer esteja precisando danadamente que eu sofra.

Quanto tempo? Eu ia diariamente à sua casa, sem faltar um dia sequer. Às vezes ela dizia: pois o livro esteve comigo ontem de tarde, mas você só veio de manhã, de modo que o emprestei a outra menina. E eu, que não era dada a olheiras, sentia as olheiras se cavando sob os meus olhos espantados.

Até que um dia, quando eu estava à porta de sua casa, ouvindo humilde e silenciosa a sua recusa, apareceu sua mãe. Ela devia estar estranhando a aparição muda e diária daquela menina à porta de sua casa.

Pedi explicações a nós duas. Houve uma confusão silenciosa, entrecortada de palavras pouco elucidativas. A senhora achava cada vez mais estranho o fato de não estar entendendo. Até que essa mãe boa entendeu. Voltou-se para a filha e com enorme surpresa exclamou: mas este livro nunca saiu daqui de casa e você nem quis ler!

E o pior para essa mulher não era a descoberta do que acontecia. Devia ser a descoberta horrorizada da filha que tinha. Ela nos espiava em silêncio: a potência de perversidade de sua filha desconhecida e a menina loura em pé à porta, exausta, ao vento das ruas de Recife. Foi então que, finalmente se refazendo, disse firme e calma para a filha: você vai emprestar o livro agora mesmo. E para mim: "E você fica com o livro por quanto tempo quiser." Entendem? Valia mais do que me dar o livro: "pelo tempo que eu quisesse" é tudo o que uma pessoa, grande ou pequena, pode ter a ousadia de querer.

Como contar o que se seguiu? Eu estava estonteada, e assim recebi o livro na mão. Acho que eu não disse nada. Peguei o livro. Não, não saí pulando como sempre. Saí andando bem devagar. Sei que segurava o livro grosso com as duas mãos, comprimindo-o contra o peito. Quanto tempo levei até chegar em casa, também pouco importa. Meu peito estava quente, meu coração pensativo.

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que

não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina para mim. Parece que eu já pressentia. Como demorei! Eu vivia no ar... Havia orgulho e pudor em mim. Eu era uma rainha delicada.

Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo.

Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante.

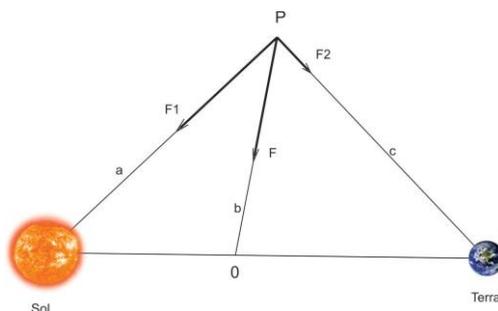
Publicado pela primeira vez, em 1967, no *Jornal do Brasil*, apresenta desde o título um paradoxo, pois se consideramos que a palavra felicidade significa um forte sentimento de plenitude, o vocábulo clandestina, em contrapartida, denota o oculto ou proibido, algo que está em desacordo com as leis ou com a moral da sociedade.

Assim, também pode se dizer que a tônica da narrativa recai sobre o sentido de que a felicidade nem sempre é plena quando o objeto dessa felicidade não nos pertence. A narrativa em análise apresenta uma menina que tem um gosto especial pela leitura, e esta recorda o seguinte episódio de seu tempo de infância, no Recife: Uma garota, cujo pai era dono de livraria, comentou certa ocasião que possuía o livro *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato. Tratava-se de um dos objetos de desejo da protagonista que o pediu emprestado. O tempo parece nos mostrar que a felicidade é sempre adiada para o “dia seguinte”, expressão presente varias vezes na narrativa. Todavia, por se tratar de uma narrativa de Clarice Lispector, notamos a presença do fluxo da consciência perpassando a história, tornando o ritmo da narrativa mais lento – as pausas, uma das figuras que irá estabelecer a velocidade da narrativa denominada por Genette.

Disponível em: <file:///C:/Users/elvis/Downloads/130-540-1-PB.pdf>

6.0 - TEXTOS

6.1 – Desvendando o endereço físico do telescópio James Webb – Biologia, física, geografia e matemática.



A localização espacial do futuro telescópio James Webb Satellite Telescope (JWST), em uma posição conhecida como L2 em relação ao sistema Sol-Terra, nos remete ao mais celebrado problema da dinâmica, que é o problema de três corpos. Neste trabalho demonstramos o cálculo do posicionamento do telescópio JWST no espaço, cujo lançamento está previsto para ocorrer em 2019 (lançamento efetuado em 2021). Para isso, consideramos o problema restrito de três corpos, estudando o movimento de grandes massas se movendo sobre atração gravitacional mútua, considerando neste caso que o terceiro corpo (JWST) tem massa desprezível se comparada aos demais. Além de fazer um breve interlúdio histórico, mostramos as forças envolvidas no cálculo da posição do telescópio JWST no espaço, e fornecemos algumas expressões matemáticas simplificadas para tal ponto de Lagrange. Esse estudo envolve o problema da força central explorado em mecânica, o problema dos pontos de Lagrange e suas localizações, explorados em astronomia e em dinâmica do sistema solar e a gravitação clássica de Newton.

Artigo completo em:

<https://www.scielo.br/j/rbef/a/gBZ5P49T7BxpJ4QMZPzpcMC/?lang=pt>

6.2 - O manual de Epicteto, Epicteto – Filosofia.

A quem se destina e para que serve o *Encheirídon* de Epicteto

O termo grego *encheirídon* se diz do que está à mão, sendo equivalente ao termo latino *manualis*, “manual” em nossa língua. Significa também “punhal” ou “adaga”, equivalente ao latino *pugio*, arma portátil usada pelos soldados romanos atada à cintura. Simplício, em seu *Comentário ao Encheirídon de Epicteto*¹, diz-nos que Arriano, que escreveu o *Encheirídon*, “sintetizou as coisas mais importantes e necessárias em filosofia a partir das palavras de Epicteto para que estivessem à vista e à mão” (192 20 s.). Assim, o *Encheirídon* serve não como uma introdução aos que ignoram a filosofia estoica, mas antes àqueles já familiarizados com os princípios do

Estoicismo, para que tenham uma síntese que possam sempre levar consigo e utilizar. Tal uso se relaciona à tradição estoica da meditação diária, para o que o *Encheirídion* serviria de guia e inspiração. Epicteto discorre sobre esse tema nas *Diatribes* em diversas ocasiões. Marco Aurélio Antonino, cuja obra póstuma, as *Meditações*, consiste justamente nessa atividade, compara os princípios da filosofia com os instrumentos da medicina, afirmando que “os médicos, que sempre têm à mão os instrumentos de sua arte, devem ser imitados”. Sêneca se refere à prática da meditação diária na *Carta a Lucílio* XCIV4 e em *Dos Benefícios* VIII, 1. Cícero se refere igualmente a essa prática no *De Natura Deorum*6 (L.I.30) e no *De Finibus* (L.II.7).

Ainda no próêmio de seu *Comentário* (192-193), Simplício menciona uma carta – que prefaciava, na Antiguidade, o *Encheirídion* – de Arriano a certo Messaleno. De acordo com Simplício, tal carta asseverava que o objetivo do *Encheirídion* é, ao encontrar pessoas capazes de serem persuadidas por ele, não apenas afetá-las através das palavras, mas fazer com que de fato apliquem às suas vidas as ideias contidas nele, tornando livres suas almas. Simplício afirma que as palavras do *Encheirídion* são efetivas, capazes de agitar a alma de qualquer um que não esteja totalmente mortificado.

Simplício observa também que, na perspectiva epictetiana, a alma deve libertar-se das emoções irracionais e que as coisas externas devem ser usufruídas de modo consistente com o bem genuíno (193 30 ss.). Uma das características do pensamento epictetiano notadas por Simplício é que quem o põe em prática pode alcançar a felicidade sem a promessa de recompensa *post mortem* para a virtude. Como salienta Simplício:

Mesmo supondo-se a alma mortal e destrutível junto com o corpo, ainda assim [...] qualquer um que viva de acordo com esses preceitos será genuinamente feliz [...] já que terá atingido sua própria perfeição e alcançado o bem que lhe é próprio.

Simplício, notando que as palavras do *Encheirídion* são enérgicas e gnômicas, mantendo entre si certa relação e ordem lógica, objetivando a arte que retifica a vida humana e elevando a alma humana ao seu próprio valor, observa que o *Encheirídion* não se remete nem ao asceta, nem ao homem teórico, que se distanciam das coisas do corpo, mas visa o homem que tem o corpo como um instrumento e que deseja ser um genuíno ser humano, almejando reconquistar a nobreza de sua ancestralidade, com a qual Deus agraciou os homens. Quanto a isso, diz-nos Simplício:
Alguém assim deseja ardentemente que sua alma racional viva como ela é por natureza, governando o corpo e transcendendo-o, usando-o não como uma parte coordenada, mas como um instrumento.

Simplício (196 ss.) ressalta ainda que, no *Encheirídion*, Epicteto parte da tese sustentada por Sócrates no *Primeiro Alcibíades* (I 129 c78), segundo a qual o genuíno ser humano é uma alma racional que usa o corpo como um instrumento. Simplício assim formaliza tal argumento de Sócrates no *Primeiro Alcibíades*:

- (i) O homem usa suas mãos para trabalhar;
- (ii) Quem usa algo se distingue daquilo que usa como instrumento;
- (iii) Ora, é necessário que o homem seja ou o corpo, ou a alma, ou combinação de ambos. Mas se a alma governa o corpo e não o contrário, o homem não é o corpo e nem, pela mesma razão, é a combinação de ambos.
- (iv) Disso decorre que o corpo não se move por si mesmo e é um cadáver, pois é a alma que o move;
- (v) Consequentemente, o corpo tem status de instrumento em relação à alma.

Sobre a Divisão em Capítulos do *Encheirídion de Epicteto*:

Boter (1999, p. 146-79) observa que há três modos básicos de dividir o texto do *Encheirídion*: o inaugurado pela edição de Haloander (1529/10), que divide o texto em 62 capítulos; o introduzido por Wolf (1560/11), que divide o texto em 79 capítulos; e o de Upton (1741/12), que divide o texto em 52 capítulos. Este último é seguido por Schweighauser, que divide ainda o capítulo 50 em dois, perfazendo ao todo 53 capítulos (tal é a divisão que prevalece em todas as edições subsequentes). Boter (1999, p. 147) mantém a divisão em números de Schweighauser, embora subdividindo quatro capítulos em dois (capítulos 5, 14, 19, 48). Boter observa que a subdivisão do capítulo 5 é sustentada de modo unânime pela tradição; que a subdivisão do capítulo 14 é sustentada por Simplício; que a subdivisão do capítulo 19 é sustentada por quase toda a tradição; e que apenas por Simplício o capítulo 48 é apresentado como um único. O capítulo 33 constitui um caso especial: embora muitas de suas seções sejam apresentadas como capítulos diferentes em diversos manuscritos, Boter, por considerar tratar-se tal capítulo de um todo coerente, apresenta-o como um só.

O Texto Grego estabelecido por Boter

A edição do texto estabelecido por Gerard Boter do *Encheirídion de Epicteto* preenche uma lacuna de séculos quanto aos estudos epictetianos. Segundo a ortodoxia, Epicteto nada escreveu. Tudo o que nos chegou de seu pensamento se deve ao seu discípulo Flávio Arriano: os quatro livros das *Diatribes de Epicteto*, é claro, o *Encheirídion de Epicteto*. Boter comenta que, enquanto nas *Diatribes* podemos ouvir Epicteto falando-nos em viva voz, no *Encheirídion* nos deparamos com preceitos estoicos dispostos explicitamente, além de sínteses de várias partes das *Diatribes* (2007, p. v).

Boter observa que, durante o período bizantino, o *Encheirídion* mereceu três paráfrases cristãs que nos chegaram: uma de Pseudo-Nilo; outra intitulada *Paraphrasis Christiana*; e outra ainda (o *Encheirídion Christianum*), descoberta por Michel Spanneut no códice *Vaticanus 223113*.

O *Encheirídion* foi traduzido pela primeira vez para o latim por Niccolò Perotti (1450/14), tradução seguida por aquela de Ângelo Poliziano (1479/15). O texto foi pela primeira vez editado em grego em 1606 por Haloander em 1529, seguido por Hieronimus Wolff em 1560, edições estas que foram tomadas como parâmetro pelos estudiosos nos dois séculos seguintes. Em 1741 Upton constituiu novo texto em 1741, e Schweighauser publicou a primeira edição corrigida do texto grego do *Encheirídion* em 1798/18. O próximo a trabalhar na constituição do texto do *Encheirídion* foi Schenkl, cuja edição de 1916 foi adotada pelos estudiosos nas décadas seguintes. Schenkl, porém, após o gigantesco trabalho de estabelecer o texto das *Diatribes* em 1919, não desejou dedicar-se a fazer uma edição crítica do *Encheirídion*.

Segundo Boter (2007, p. vi), o grande número de manuscritos, as paráfrases cristãs e o *Comentário* de Simplício desencorajaram os estudiosos quanto a constituir tal edição crítica.

Boter partiu de sete fontes principais para o estabelecimento do texto do *Encheirídion*:

1. Os códices que contêm o texto do *Encheirídion*;
2. Os códices que contêm o *Comentário* de Simplício;
3. Os títulos contidos em alguns códices do *Comentário* de Simplício;
4. Os títulos suplementares contidos em alguns códices do *Comentário* de Simplício;
5. Os trechos das *Diatribes* dos quais Arriano fez sínteses que adicionou ao *Encheirídion*;
6. Citações do *Encheirídion* feitas por autores antigos de séculos posteriores;
7. As três paráfrases cristãs.

Segundo Boter, há exatamente 59 códices contendo o *Encheirídion*, sendo que nenhum deles é anterior ao século XIV. Os códices contendo as paráfrases cristãs são bem mais antigos: alguns datam dos séculos X e XI, o que evidencia que, durante o período bizantino, as paráfrases cristãs despertavam mais interesse que o próprio *Encheirídion* de Epicteto.

Entre os mais antigos códices contendo o *Encheirídion* de Epicteto estão os seguintes: o *Parisinus* suppl, o *Vaticanus* gre e o *Oxonienis Canonicianus* gr. Os códices do *Encheirídion* de Epicteto dividem-se em duas famílias: uma que conta apenas com o *Atheniensis* e outra que engloba todos os demais. A primeira família é complementada pelos títulos supridos pelo códice *Vaticanus*, no qual se encontra o *Comentário* de Simplício.

Quanto aos códices do *Comentário* de Simplício, remetem o leitor a I. Hadot, que realizou uma edição crítica de tal obra. Boter observa que Simplício, ao comentar Epicteto, nem sempre é fiel aos termos que este último utiliza, do que se conclui que, embora não se deva negligenciar o testemunho de Simplício, é preciso utilizá-lo com cautela (2007, p. ix).

Quanto aos títulos presentes em alguns códices do *Comentário* de Simplício, Boter informa que, originalmente, apenas o início dos capítulos era posto à frente de cada comentário. Porém, em alguns códices, nos dois primeiros capítulos encontra-se o texto da *Paraphrasis Christiana*; no terceiro, os textos do *Encheirídion* da *Paraphrasis Christiana* se confundem; e daí em diante aparece somente o texto do *Encheirídion*, cuja fonte é a mesma do códice *Atheniensis*.

Além dessas fontes, temos os livros das *Diatribes de Epicteto*, a partir das quais, como já observamos acima, Arriano confeccionou o *Encheirídion*.

Entre os autores posteriores questão fontes para o estabelecimento do texto do *Encheirídion* destaca-se Estobeu, que cita Epicteto abundantemente.

Há também autores patrísticos, entre os séculos II e VI, que tratam do *Encheirídion*, como Eusébio, Ambrósio, Basílio Magno, Dorotheus de Gaza, Procópio de Gaza e Sinésio. Estes últimos autores em nada contribuem para o estabelecimento do *Encheirídion*, exceto no que se refere ao oitavo capítulo, discutido por Basílio, Dorotheus e Procópio.

Entre os neoplatônicos, além de Simplício, são especialmente relevantes os comentários a Platão de Olimpodoro e Proclo. Também outros autores antigos (como Luciano, Dion Crisóstomo e Antônio Magno) e autores árabes (como Al-Kindi e Ibn Fatik²²) são utilizados para estabelecer o texto do *Encheirídion*.

Por fim temos as três paráfrases cristãs do *Encheirídion* de Epicteto.

A paráfrase do Pseudo-Nilo, composta em data incerta, foi atribuída a Nilo porque em alguns códices ela aparece entre as obras deste último (cf. códice *Vaticanus Ottobonianus*, lavrado entre 1563 e 1564). Seu texto mais antigo encontra-se no códice *Marcianus*, lavrado no século XI. Essa paráfrase consiste, na verdade, do *Encheirídion* com uma série de interpolações, sobretudo nos capítulos onde Epicteto afirma teses contrárias à ortodoxia cristã (capítulos 32, 33 e 52). O autor também substituiu os *exempla* de Epicteto por nomes cristãos (como “Paulo” no lugar de “Sócrates” no capítulo 51). Também *hoi theoi* (os deuses) é substituído por *ho Theos* (o Deus) ao longo do texto.

Os códices da *Paraphrasis Christiana*, composta algum tempo antes do ano 950, dividem-se em duas famílias, das quais uma consiste somente do códice *Laurentianus*, e a outra, dos demais.

O códice *Vaticanus*, que contém o único exemplar conhecido do *Encheirídion Christianum* (descoberto, como observamos acima, foi por Spanneut) foi lavrado entre os anos 1337 e 1338.

Seguimos em nossa tradução o texto estabelecido por Boter. Cotejamos nosso trabalho com as melhores traduções disponíveis, dando especial atenção às de Nicholas P. White, Jean-Baptiste Gourinat e Pierre Hadot.

Texto completo em: <https://bibliotecahermetica.com.br/wp-content/uploads/2020/02/O-Manual-de-Epicte>

6.3 - Aliança no fundo do mar – Carlos Fioravanti (Revista FAPESP) | ED. 258 | Agosto, 2017 pp. 55-57 – Biologia e química.

As águas do atol das Rocas, a 267 quilômetros (km) de Natal, Rio Grande do Norte, abrigam um dos fenômenos mais chamativos dos recifes, quando os peixes predadores se concedem momentos de trégua e se submetem à limpeza realizada por outros peixes e camarões. Em um dos levantamentos mais abrangentes já realizados no atol, biólogos da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) identificaram oito espécies limpadoras – seis de peixes e duas de camarões – nessa área de conservação biológica, fechada para visitação pública, com área de 5,5 quilômetros quadrados (km²).



Os peixes-limpadores se especializaram em comer parasitas, tecidos doentes ou muco de peixes maiores e tartarugas, que os especialistas chamam de clientes. “Como resultado dessas interações, os clientes mantêm a saúde e o limpador consegue alimento, mas os dois lados tiveram que evoluir até se reconhecerem e não se atacarem na hora da limpeza”, resume o biólogo colombiano Juan Pablo Quimbayo Agreda, pesquisador da UFSC. Ele integra a Rede Nacional de Pesquisa em Biodiversidade Marinha (Sisbiota-Mar), que reúne 30 pesquisadores de nove instituições, com o propósito de avaliar a biodiversidade das quatro ilhas oceânicas do Brasil: o atol das Rocas, o arquipélago de Fernando de Noronha e o de São Pedro e São Paulo e as ilhas de Trindade e Martim Vaz.

“Os peixes-limpadores evoluíram a partir de outros peixes que comiam pequenos crustáceos e outros invertebrados”, comenta o biólogo Carlos Ferreira, professor da Universidade Federal Fluminense (UFF) e um dos coordenadores da Sisbiota-Mar. Segundo ele, ao se especializarem em comer parasitas, um recurso alimentar pouco abundante, os peixes que vivem principalmente em recifes “evitaram a competição por outros alimentos”.

Em maio de 2016, sob a orientação de Ferreira e dos biólogos Sérgio Floeter, da UFSC, e Ivan Sazima, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Quimbayo e os biólogos Lucas Nunes e Renan Ozekoski, também da Sisbiota-Mar, observaram 318 interações de limpeza entre os peixes, em profundidades variando de 1 metro (m) a 5 m, durante 44 horas ao longo de 22 dias.

Duas espécies exclusivas da região foram as mais atuantes: o bodião-de-noronha (*Thalassoma noronhanum*), que atinge 12 cm quando adulto, e o neon-cata-piolho

(*Elacatinus phthiophagus*), de até 4 cm. O bodião participou de 75% das faxinas e atendeu ao maior número de espécies de clientes, 18, de um total de 22 espécies de peixe e uma de tartaruga que procuraram os serviços dos limpadores.

Em um artigo publicado em julho deste ano na revista *Environmental Biology of Fishes*, os biólogos atribuem o número elevado de sessões de limpeza ao fato de a maioria (82%) dos clientes ser herbívoros; além disso, o bodião era a espécie mais abundante por lá.

Os três biólogos observaram comportamentos peculiares dos peixes-limpadores do atol. Em Fernando de Noronha, apenas os bodiões jovens se alimentam de parasitas dos outros peixes, mas no atol o hábito se mantém também entre os adultos. No atol, o bodião evita se aproximar de espécies que poderiam comê-lo. “Supomos que essa espécie, de algum modo, consegue identificar as espécies perigosas, provavelmente por um processo evolutivo que eliminou os imprudentes”, diz Quimbayo.

O neon apresentou uma dieta flexível, abandonando os hábitos herbívoros de outros lugares para, no atol, saciar-se com vermes, até mesmo arriscando-se ao se aproximar de clientes carnívoros, como o tubarão-lixo (*Ginglymostoma cirratum*), que chega a 4 m de comprimento e 100 quilogramas (kg) de peso. Ao redor da ilha Malpelo, a 400 km a oeste da costa da Colômbia, entre agosto de 2010 e abril de 2015, Quimbayo identificou cinco espécies de peixe agindo como limpadores, nenhuma delas especializada nessa atividade como no atol. Em metade (56%) das 120 interações, os clientes eram espécies predadoras, como garoupas, raias e tubarões.

Rituais de limpeza

Mais frequentes no início e final do dia, as limpezas podem durar de poucos segundos a vários minutos. As sessões de limpeza ocorrem em geral em espaços específicos, as chamadas estações de limpeza, próximas a rochas ou corais, e seguem rituais próprios). Os clientes entram nas estações de limpeza e assumem cores mais vivas ou nadam de boca para baixo, indicando que se deixarão limpar e não atacarão. “Eles estão em uma zona de trégua, ninguém vai comer ninguém”, relata Quimbayo. Ele já viu que os limpadores não devem abusar da sorte para não correr o risco de serem comidos durante o serviço. “Se o limpador tirar um pedaço de pele ou muco, o cliente pode não gostar e reagir com uma mordida brusca.”



O camarão *Lysmata*, de antenas brancas, entre as nadadeiras ventrais de um *Holocentrus*

Dispersas pelas baías e ilhas do mundo, circulam 208 espécies de peixe-limpador, o equivalente a cerca de 3% das 6.500 espécies de peixe de recifes e menos de 1% do total das 30 mil espécies de peixe, de acordo com um levantamento coordenado por David Brendan Vaughan, da Universidade James Cook, da Austrália, publicado em 2016 na revista *Fish and Fisheries*. Camarões-limpadores são ainda mais raros. Das 51 espécies já identificadas, duas vivem no atol: *Lysmata grabhami*, com antenas brancas e até 6 cm de comprimento, e *Stenopus hispidus*, com corpo malhado de branco e vermelho, antenas brancas e até 10 cm de comprimento. Eles responderam por apenas 3,7% e 2,7%, respectivamente, de todos os episódios de limpeza registrados e entraram em ação principalmente quando os peixes-limpadores não estavam por perto, como Quimbayo já havia observado em um estudo de 2012 nas ilhas de Cabo Verde e São Tomé, na costa da África.

Ilhas em perigo

Os levantamentos da Sisbiota-Mar indicaram que o atol das Rocas é a mais preservada das quatro ilhas oceânicas brasileiras, por ser uma reserva biológica com acesso permitido somente a pesquisadores. “Mesmo em Fernando de Noronha, que possui *status* de parque nacional, a área protegida sustenta uma população humana crescente e existe uma área fora do parque em que são permitidas atividades como a pesca”, observa Ferreira. Segundo ele, os peixes da área protegida podem nadar para a não protegida, onde são pescados.



No arquipélago de São Pedro e São Paulo, a mil km de Natal, já não há tubarões e os cardumes de atum foram bastante reduzidos por causa da pesca excessiva, segundo Ferreira. Nos últimos anos, a ilha de Trindade, a 1,2 mil km a leste de Vitória, capital do Espírito Santo, tem sofrido a ameaça da pesca submarina, “por não ter nenhum *status* de proteção”, diz ele. Em agosto deste ano, na quinta expedição do projeto, a equipe da Sisbiota-Mar pretende voltar a Trindade para fazer o monitoramento anual das comunidades de organismos marinhos.

Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2017/08/18/alianca-no-fundo-do-mar/>

6.4 - Artigo 5 da Constituição da República Federativa do Brasil 1988 - História, filosofia e literatura.

•

CAPÍTULO I — Dos Direitos e Deveres Individuais e Coletivos

•

Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

•

I — homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, nos termos desta Constituição;

II — ninguém será obrigado a fazer ou deixar de fazer alguma coisa senão em virtude de lei;

III — ninguém será submetido a tortura nem a tratamento desumano ou degradante;

IV — é livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato;

V — é assegurado o direito de resposta, proporcional ao agravo, além da indenização por dano material, moral ou à imagem;

VI — é inviolável a liberdade de consciência e de crença, sendo assegurado o livre exercício dos cultos religiosos e garantida, na forma da lei, a proteção aos locais de culto e a suas liturgias;

VII — é assegurada, nos termos da lei, a prestação de assistência religiosa nas entidades civis e militares de internação coletiva;

VIII — ninguém será privado de direitos por motivo de crença religiosa ou de convicção filosófica ou política, salvo se as invocar para eximir-se de obrigação legal a todos imposta e recusar-se a cumprir prestação alternativa, fixada em lei;

IX — é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença;

X — são invioláveis a intimidade, a vida privada, a honra e a imagem das pessoas, assegurado o direito a indenização pelo dano material ou moral decorrente de sua violação;

XI — a casa é asilo inviolável do indivíduo, ninguém nela podendo penetrar sem consentimento do morador, salvo em caso de flagrante delito ou desastre, ou para prestar socorro, ou, durante o dia, por determinação judicial;

XII — é inviolável o sigilo da correspondência e das comunicações telegráficas, de dados e das comunicações telefônicas, salvo, no último caso, por ordem judicial, nas hipóteses e na forma que a lei estabelecer para fins de investigação criminal ou instrução processual penal;

XIII — é livre o exercício de qualquer trabalho, ofício ou profissão, atendidas as qualificações profissionais que a lei estabelecer;

XIV — é assegurado a todos o acesso à informação e resguardado o sigilo da fonte, quando necessário ao exercício profissional;

XV — é livre a locomoção no território nacional em tempo de paz, podendo qualquer pessoa, nos termos da lei, nele entrar, permanecer ou dele sair com seus bens;

XVI — todos podem reunir-se pacificamente, sem armas, em locais abertos ao público, independentemente de autorização, desde que não frustrem outra reunião anteriormente convocada para o mesmo local, sendo apenas exigido prévio aviso à autoridade competente;

XVII — é plena a liberdade de associação para fins lícitos, vedada a de caráter paramilitar;

XVIII — a criação de associações e, na forma da lei, a de cooperativas independem de autorização, sendo vedada a interferência estatal em seu funcionamento;

XIX — as associações só poderão ser compulsoriamente dissolvidas ou ter suas atividades suspensas por decisão judicial, exigindo-se, no primeiro caso, o trânsito em julgado;

XX — ninguém poderá ser compelido a associar-se ou a permanecer associado;

XXI — as entidades associativas, quando expressamente autorizadas, têm legitimidade para representar seus filiados judicial ou extrajudicialmente;

XXII — é garantido o direito de propriedade;

XXIII — a propriedade atenderá a sua função social;

XXIV — a lei estabelecerá o procedimento para desapropriação por necessidade ou utilidade pública, ou por interesse social, mediante justa e prévia indenização em dinheiro, ressalvados os casos previstos nesta Constituição;

XXV — no caso de iminente perigo público, a autoridade competente poderá usar de propriedade particular, assegurada ao proprietário indenização ulterior, se houver dano;

XXVI — a pequena propriedade rural, assim definida em lei, desde que trabalhada pela família, não será objeto de penhora para pagamento de débitos decorrentes de sua atividade produtiva, dispondo a lei sobre os meios de financiar o seu desenvolvimento;

XXVII — aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar;

XXVIII — são assegurados, nos termos da lei:

XXIX — a lei assegurará aos autores de inventos industriais privilégio temporário para sua utilização, bem como proteção às criações industriais, à propriedade das marcas, aos nomes de empresas e a outros signos distintivos, tendo em vista o interesse social e o desenvolvimento tecnológico e econômico do País;

XXX — é garantido o direito de herança;

XXXI — a sucessão de bens de estrangeiros situados no País será regulada pela lei brasileira em benefício do cônjuge ou dos filhos brasileiros, sempre que não lhes seja mais favorável a lei pessoal do de cujus;

XXXII — o Estado promoverá, na forma da lei, a defesa do consumidor;

XXXIII — todos têm direito a receber dos órgãos públicos informações de seu interesse particular, ou de interesse coletivo ou geral, que serão prestadas no prazo da lei, sob pena de responsabilidade, ressalvadas aquelas cujo sigilo seja imprescindível à segurança da sociedade e do Estado;

XXXIV — são a todos assegurados, independentemente do pagamento de taxas:

XXXV — a lei não excluirá da apreciação do Poder Judiciário lesão ou ameaça a direito;

XXXVI — a lei não prejudicará o direito adquirido, o ato jurídico perfeito e a coisa julgada;

XXXVII — não haverá juízo ou tribunal de exceção;

XXXVIII — é reconhecida a instituição do júri, com a organização que lhe der a lei, assegurados:

XXXIX — não há crime sem lei anterior que o defina, nem pena sem prévia cominação legal;

XL — a lei penal não retroagirá, salvo para beneficiar o réu;

XLI — a lei punirá qualquer discriminação atentatória dos direitos e liberdades fundamentais;

XLII — a prática do racismo constitui crime inafiançável e imprescritível, sujeito à pena de reclusão, nos termos da lei;

XLIII — a lei considerará crimes inafiançáveis e insuscetíveis de graça ou anistia a prática da tortura, o tráfico ilícito de entorpecentes e drogas afins, o terrorismo e os definidos como crimes hediondos, por eles respondendo os mandantes, os executores e os que, podendo evitá-los, se omitirem;

XLIV — constitui crime inafiançável e imprescritível a ação de grupos armados, civis ou militares, contra a ordem constitucional e o Estado Democrático;

XLV — nenhuma pena passará da pessoa do condenado, podendo a obrigação de reparar o dano e a decretação do perdimento de bens ser, nos termos da lei, estendidas aos sucessores e contra eles executadas, até o limite do valor do patrimônio transferido;

XLVI — a lei regulará a individualização da pena e adotará, entre outras, as seguintes:

XLVII — não haverá penas:

XLVIII — a pena será cumprida em estabelecimentos distintos, de acordo com a natureza do delito, a idade e o sexo do apenado;

XLIX — é assegurado aos presos o respeito à integridade física e moral;

L — às presidiárias serão asseguradas condições para que possam permanecer com seus filhos durante o período de amamentação;

LI — nenhum brasileiro será extraditado, salvo o naturalizado, em caso de crime comum, praticado antes da naturalização, ou de comprovado envolvimento em tráfico ilícito de entorpecentes e drogas afins, na forma da lei;

LII — não será concedida extradição de estrangeiro por crime político ou de opinião;

LIII — ninguém será processado nem sentenciado senão pela autoridade competente;

LIV — ninguém será privado da liberdade ou de seus bens sem o devido processo legal;

LV — aos litigantes, em processo judicial ou administrativo, e aos acusados em geral são assegurados o contraditório e ampla defesa, com os meios e recursos a ela inerentes;

LVI — são inadmissíveis, no processo, as provas obtidas por meios ilícitos;

LVII — ninguém será considerado culpado até o trânsito em julgado de sentença penal condenatória;

LVIII — o civilmente identificado não será submetido a identificação criminal, salvo nas hipóteses previstas em lei;

LIX — será admitida ação privada nos crimes de ação pública, se esta não for intentada no prazo legal;

LX — a lei só poderá restringir a publicidade dos atos processuais quando a defesa da intimidade ou o interesse social o exigirem;

LXI — ninguém será preso senão em flagrante delito ou por ordem escrita e fundamentada de autoridade judiciária competente, salvo nos casos de transgressão militar ou crime propriamente militar, definidos em lei;

LXII — a prisão de qualquer pessoa e o local onde se encontre serão comunicados imediatamente ao juiz competente e à família do preso ou à pessoa por ele indicada;

LXIII — o preso será informado de seus direitos, entre os quais o de permanecer calado, sendo-lhe assegurada a assistência da família e de advogado;

LXIV — o preso tem direito à identificação dos responsáveis por sua prisão ou por seu interrogatório policial;

LXV — a prisão ilegal será imediatamente relaxada pela autoridade judiciária;

LXVI — ninguém será levado à prisão ou nela mantido, quando a lei admitir a liberdade provisória, com ou sem fiança;

LXVII — não haverá prisão civil por dívida, salvo a do responsável pelo inadimplemento voluntário e inescusável de obrigação alimentícia e a do depositário infiel;

LXVIII — conceder-se-á habeas corpus sempre que alguém sofrer ou se achar ameaçado de sofrer violência ou coação em sua liberdade de locomoção, por ilegalidade ou abuso de poder;

LXIX — conceder-se-á mandado de segurança para proteger direito líquido e certo, não amparado por habeas corpus ou habeas data, quando o responsável pela ilegalidade ou abuso de poder for autoridade pública ou agente de pessoa jurídica no exercício de atribuições do Poder Público;

LXX — o mandado de segurança coletivo pode ser impetrado por:

LXXI — conceder-se-á mandado de injunção sempre que a falta de norma regulamentadora torne inviável o exercício dos direitos e liberdades constitucionais e das prerrogativas inerentes à nacionalidade, à soberania e à cidadania;

LXXII — conceder-se-á habeas data:

LXXIII — qualquer cidadão é parte legítima para propor ação popular que vise a anular ato lesivo ao patrimônio público ou de entidade de que o Estado participe, à moralidade administrativa, ao meio ambiente e ao patrimônio histórico e cultural, ficando o autor, salvo comprovada má-fé, isento de custas judiciais e do ônus da sucumbência;

LXXIV — o Estado prestará assistência jurídica integral e gratuita aos que comprovarem insuficiência de recursos;

LXXV — o Estado indenizará o condenado por erro judiciário, assim como o que ficar preso além do tempo fixado na sentença;

LXXVI — são gratuitos para os reconhecidamente pobres, na forma da lei:

LXXVII — são gratuitas as ações de habeas corpus e habeas data, e, na forma da lei, os atos necessários ao exercício da cidadania.

LXXVIII — a todos, no âmbito judicial e administrativo, são assegurados a razoável duração do processo e os meios que garantam a celeridade de sua tramitação. (Incluído pela EC 45/2004)

§ 1º As normas definidoras dos direitos e garantias fundamentais têm aplicação imediata.

§ 2º Os direitos e garantias expressos nesta Constituição não excluem outros decorrentes do regime e dos princípios por ela adotados, ou dos tratados internacionais em que a República Federativa do Brasil seja parte.

§ 3º Os tratados e convenções internacionais sobre direitos humanos que forem aprovados, em cada Casa do Congresso Nacional, em dois turnos, por três quintos dos votos dos respectivos membros, serão equivalentes às emendas constitucionais. (Incluído pela EC 45/2004)

§ 4º O Brasil se submete à jurisdição de Tribunal Penal Internacional a cuja criação tenha manifestado adesão. (Incluído pela EC 45/2004)

Um dos artigos mais importantes da Constituição Federal, é o Artigo 5º. Nele estão listados os direitos fundamentais de toda população brasileira. É através desse artigo que encontramos meios de alcançar os objetivos descritos no Artigo 3º dessa mesma Constituição tais objetivos culminam para um Brasil melhor e mais justo para todos os cidadãos no território nacional .

O Artigo 5º se refere a todos os indivíduos que residem no país. Seja de qual for o sexo, cor, religião, origem, raça, etnia ou idade. Seja brasileiro nato ou estrangeiros que moram no Brasil. Esse artigo garante os direitos fundamentais da comunidade brasileira, como o direito à vida, igualdade, liberdade, propriedade e à segurança, para que todos possam viver da melhor forma possível.

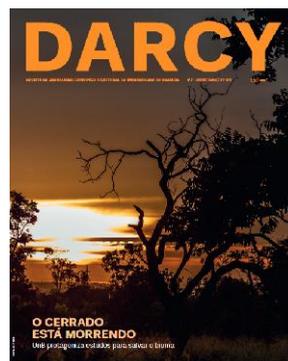
Tais normas podem ser usadas para referências para quando um cidadão possui algum dos seus direitos fundamentais desrespeitados. Sabemos que isso ocorre com frequentemente em nossa sociedade, pois apesar de tais direitos constarem na Constituição, não significa que eles são seguidos.

Vemos que a Constituição Federal é o principal pilar para um Brasil ideal. O Artigo 5º e as normas nele escritas são tão importantes que são consideradas cláusulas pétreas, ou seja, elas não podem ser alteradas. Mas mesmo com tantas leis que garantem o bem-estar no papel, elas não funcionam como deveriam na prática. Um bom exemplo disso é a desigualdade salarial entre mulheres e homens. Logo no

primeiro inciso do Artigo 5º, está escrito que homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, o que sabemos que na prática não acontece. Em 2019, as mulheres ganhavam cerca de 24% a menos que os homens que exerciam o mesmo cargo. Em 2021, segundo a agência de empregos Catho, esse número aumentou 10%, chegando a 34%. Esse é apenas um dos diversos exemplos que posso citar para provar que não importa o quanto as palavras sejam bonitas, elas não irão adiantar de nada se ninguém tem a intenção de transformá-las em ações.

Disponível em: <https://constituicao.stf.jus.br/dispositivo/cf-88-parte-1-titulo-2-capitulo-1-artigo-5>

6.5 – O cerrado está morrendo – Revista Darcy – Biologia e geografia.



Há 10 anos a revista Darcy fez um Dossiê sobre o Cerrado (Darcy 2, set-out. 2009). Na edição, os ambientalistas já constatavam que a velocidade do desmatamento no Cerrado era maior que a da Amazônia e que a destruição avançava a um ritmo superior a 10 mil km² ao ano (2009-2010). Entre 2010 e 2017, o bioma de 2.039.386 km² perdeu 80.114 km², área que equivale a 14 vezes o território do Distrito Federal. Estima-se que apenas 50% da área original do bioma ainda conservem a cobertura vegetal nativa.

A perda, entretanto, não se mede apenas em metros quadrados de uma vegetação que, até bem pouco tempo, era considerada de pouca serventia e desprovida de atrativos. O Cerrado abriga 12 mil espécies de plantas, 267 de répteis, 209 de anfíbios, 850 de pássaros, 1.300 de peixes, além de ser refúgio para 13% das borboletas, 35% das abelhas e 23% dos cupins dos trópicos. Apenas uma parte desse imenso território foi pesquisada até hoje, embora se saiba que 901 espécies do Cerrado estão ameaçadas de extinção: 266 animais e 635 vegetais.

Em 2002 foi realizado o primeiro monitoramento oficial do bioma que se estende por 12 Estados brasileiros. A revista Darcy apontou que a expansão agrícola avançava Cerrado adentro, empurrando a cana-de-açúcar, as lavouras de soja e outros grãos sobre a vegetação nativa – queimada para alimentar siderúrgicas, degradada pelo pisoteio do gado ou afastada para a construção das cidades.

Enquanto a exigência do Cadastro Ambiental Rural (obrigatório para todos os imóveis rurais do país e primeiro passo para a regularização ambiental) progride lentamente, nem mesmo a exigência de que os fazendeiros mantenham de 35% a 20% de floresta natural em suas áreas é fiscalizada.

E existem as populações que sobrevivem no meio ambiente duro, muitas vezes inóspito, sem ajuda oficial, sem estradas, com poucos recursos para produzir. São indígenas, quilombolas, geraizeiros, sertanejos, os quais, apesar dos pesares, ainda mantêm a cultura e as tradições dos nossos antepassados.

Se o Brasil possui uma das maiores riquezas em espécies do planeta, o Cerrado, um dos seis importantes biomas brasileiros, é um território que demanda um olhar especial de nossos representantes. Há 25 anos está parada no Congresso Nacional a proposta de emenda constitucional para incluir o ecossistema como patrimônio nacional.

A Darcy 21 tenta recontar toda essa história, pelas mãos e vivências de seus repórteres, redatores, designers, enfim, toda a equipe da Secretaria de Comunicação da UnB, os mesmos profissionais que, dia a dia, descobrem e registram em imagens e textos, fatos cotidianos ou eventos científicos, itens inusitados ou curiosos, e alimentam o Portal da Universidade.

A Universidade de Brasília é uma atriz importante no cenário. Como polo irradiador de pesquisas, a UnB tem concentrado os estudos na região, formado estudiosos, estimulado a descoberta de novos veios de investigação e instigado as autoridades. Casa de educação, a Universidade cumpre o papel de desvelar uma realidade amarga, de um lado – o da falta de respeito com o ecossistema – e doce, de outro, com a grande possibilidade de exploração sustentável das riquezas frutíferas e vegetais do Cerrado, além de uma pecuária mais profícua.

A revista Darcy traz ainda matérias sobre as novas pesquisas acerca do genoma do papagaio-brasileiro; o segredo das impressoras em terceira dimensão; e os rituais de morte em distintas culturas. Na seção Última Flor defendemos e mostramos como o vocativo, forma de uma pessoa se dirigir a outra, está sendo esquecido pelos usuários da língua portuguesa.

Revista completa em: <https://revistadarcy.unb.br/images/PDF/darcy21.pdf>

6.6 - Quando e por que os humanos começaram a falar? Gramática



Quem foi o primeiro humano a usar linguagem verbal?

Quando nossos antepassados aprenderam a falar? É possível rastrear as milhares de línguas que existem hoje e chegar a um único ancestral?

O autor e pesquisador de línguas Michael Rosen conversou com alguns especialistas para tentar dar respostas a essas questões.

Característica única

"Só os seres humanos usam a linguagem verbal, algo que nos torna únicos entre todos os animais", diz Maggie Tallerman, professora de linguística da Universidade Newcastle, na Inglaterra.

Essa capacidade de conversar é vista como uma das principais transições no processo de evolução. E, por isso, as pessoas se interessam, há muito tempo, pelas origens da linguagem verbal.

"A língua é uma das complexas características que nos tornam humanos", diz Robert Foley, antropólogo e professor de evolução humana na Universidade Cambridge.

A linguagem verbal pode ter meio milhão de anos



Se você acha que os hieróglifos são 'antigos', você precisa repensar.

Atualmente, existem mais de 6.500 idiomas no mundo. Como os cientistas podem descobrir qual é o mais antigo?

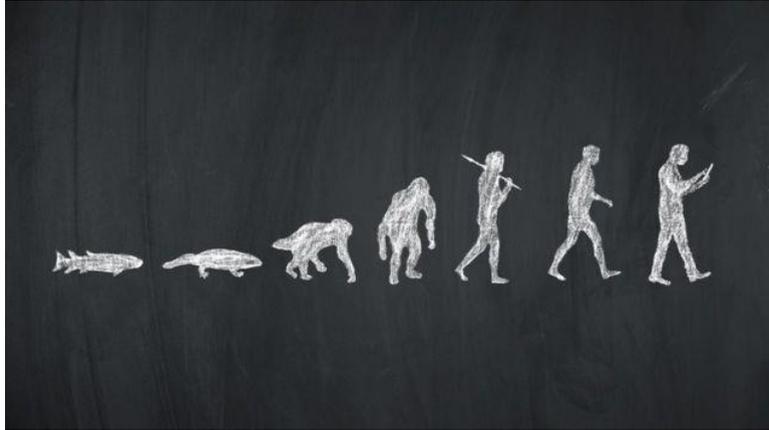
Quando se fala em "língua antiga", podemos pensar no sânscrito, egípcio antigo ou no dialeto babilônico.

Mas isso não está nem perto do início da história, diz Tallerman. A maioria das línguas que chamamos de antigas não chega a ter mais de 6 mil anos e são fundamentalmente as mesmas línguas de hoje.

A real origem da linguagem verbal pode ser rastreada em um período que vai a até pelo menos 50 mil anos atrás. Mas a maioria dos linguistas acha que a origem é bem mais antiga que isso.

"Muitos de nós acreditam que começou há mais de meio milhão de anos", diz Tallerman.

Ancestral comum



Crédito, Getty Images

Evolução da linguagem falada pode ser rastreada a até meio milhão de anos atrás.

Apesar da riqueza na variedade de línguas no mundo hoje, é "possível que todas as nossas línguas atuais sejam descendentes de um ancestral comum", diz Foley.

Mapear isso é possível, em parte, pela biologia da nossa evolução: a genética indica que todos nós viemos de uma população relativamente pequena na África.

Embora possa ter havido outras línguas fora dessa linhagem, as que vemos hoje provavelmente descendem de modificações da mesma língua.

Evidência fóssil



Crédito, Getty Images

Fósseis podem trazer mais revelações do que você imagina.

Os fósseis dos nossos ancestrais dão algumas pistas de quando começamos a conversar.

"O discurso, de certa forma, é uma respiração elaborada", diz Foley. "Estamos respirando, com enorme controle, para produzir os sons."

Para conseguir fazer isso, precisamos ter controle muscular preciso sobre nosso corpo.

"Nosso diafragma é mais desenvolvido e tem muito mais nervos que o diafragma de nossos parentes mais próximos e sem fala, os macacos."

O resultado de ter todos esses nervos é que "nossa medula espinhal é um pouco mais grossa nessa área que a dos macacos, e a coluna vertebral também precisa ser um pouco mais larga".

Se você olhar para os neandertais, cerca de 600 mil anos atrás, eles têm essa expansão na coluna vertebral.

Mas se você voltar um milhão de anos, para o *Homo erectus*, uma espécie anterior de humanos arcaicos, essa expansão na coluna vertebral não existe.

Isso nos dá uma ideia de quando os humanos começaram a usar a fala.

Genética



Crédito, Getty Images

Qual foi o primeiro hominídeo a falar?

Além do registro fóssil, os avanços nos estudos na área de genética também estão fornecendo novos métodos para encontrar a origem da fala.

"Existe um gene chamado gene FOXP2, que é comum em todos os primatas", diz Foley. "Mas, como seres humanos, temos uma versão mutante."

As mutações nesse gene podem ajudar a explicar por que os humanos podem falar mas os chimpanzés não, segundo o professor.

"Sabemos que ele tem um papel crucial no desenvolvimento da fala e do discurso, porque as pessoas que têm a forma não mutante do gene geralmente têm problemas na elaboração do discurso."

Os neandertais tinham a mesma variação do FOXP2 que os humanos modernos têm, o que reforça a teoria de que eles possuíam alguma forma de fala.

Mas saber se eles chegaram a desenvolver a fala é outra questão.

Tallerman diz que a fala (o som da linguagem falada) não equivale à linguagem (todo um sistema de palavras e símbolos). Por isso, segundo ele, é muito difícil detectar a linguagem a partir de evidências genéticas.

Tamanho do crânio



Crédito, Getty Images

O tamanho do crânio importa, mas ser maior nem sempre significa ser melhor: os neandertais foram extintos, apesar de terem cérebros maiores.

O tamanho do crânio dos primeiros humanos pode ajudar a encontrar a data de origem da língua? Na verdade, não.

Pela simples razão de que não sabemos o tamanho do cérebro necessário para criar uma língua.

"Na verdade, os neandertais tinham cérebros maiores que os nossos porque eram animais maiores", diz Tallerman.

A primeira palavra humana pode ter sido "oi!"



Crédito, Getty Images

"Oi", "Uau!", "Pst!" ou "Shh!" podem ter sido as primeiras palavras que os humanos compartilharam.

Quando falamos de uma protolíngua - uma que veio antes do tipo de língua que você está lendo hoje -, podemos dizer quais foram as primeiras palavras?

"A resposta honesta é: não temos a menor ideia", diz Foley.

Analisando os primatas, em busca de possíveis indicações, descobrimos que eles têm o que os primatologistas chamariam de "palavras" para predadores: eles

fazem sons que outros membros do grupo reconhecerão, para indicar "águia", "leopardo", ou talvez apenas "cuidado".

Você poderia argumentar que essas coisas muito simples e concretas no ambiente ao nosso redor teriam sido as primeiras palavras proferidas pelos humanos.

Uma teoria alternativa é que as primeiras palavras eram como outras palavras básicas que temos hoje, como "shh", "psst", "oi!", "uau", "obrigada" ou "tchau".

Todas essas palavras aparecem em todas as línguas. O que elas têm em comum é que elas não têm sintaxe - que é a regra de organização das palavras para criar frases bem formadas em uma língua.

Refeições podem estar por trás do desenvolvimento da linguagem

Os primeiros seres humanos "podem ter começado a cooperar - e a falar mais - para explorar o ambiente e comer diferentes alimentos", segundo Tallerman.

Nossos ancestrais começaram a vasculhar e a guardar carcaças de animais deixados por grandes predadores.

"Mas se você quiser se deliciar com os restos de uma carcaça que um bando de hienas atacou, então é melhor ter um monte de companheiros com você, porque será muito perigoso", diz Tallerman.

A comunicação também é útil caso você encontre uma boa carcaça e precise informar os outros membros do grupo que há comida por perto.

Esta é outra característica da comunicação humana: usar a linguagem para falar aos outros sobre coisas que não estão presentes naquele momento, porque pode ter acontecido em um local diferente - ou em outro período de tempo.

A necessidade de comer e sobreviver pode ter estimulado os seres humanos a desenvolver a capacidade de dizer uns aos outros sobre "algo que eles não podem ver, mas que está lá", como a presença de comida, explica Tallerman.

Fofocas



Crédito, Getty Images

Saber como conquistar aliados também é uma parte importante da evolução.

Assim, melhorar nossa capacidade de trabalhar em grupo foi fundamental para o desenvolvimento da língua, mas nossas necessidades de comunicação não eram necessariamente sofisticadas.

"A cooperação é o cerne disso. Uma grande parte do que dizemos está relacionado a fazer alianças e a descobrir o que está acontecendo", diz Foley.

O valor da conversa casual não pode ser subestimado. "Em grande parte, o bate-papo e a fofoca são o corriqueiro, o básico da fala", diz a linguista Laura Wright, da Universidade Cambridge.

Às vezes, mais do que se aliar ao outro para *fazer* coisas, o objetivo principal da linguagem parece ser apenas *descobrir* informações.

Quando começamos a contar histórias?



Crédito, Getty Images

Algo aparentemente tão simples como contar uma história é uma conquista da evolução.

"Para conseguir construir narrativas, contar histórias e criar rituais, precisávamos ter grande capacidade de comunicação", diz Tallerman.

Então, pode ter levado centenas de milhares de anos para que conversas tenham começado a acontecer.

O caminho de uma protolíngua até a linguagem moderna foi um salto grande e trabalhoso, mas "todas as línguas faladas hoje são igualmente complexas", diz Foley.

Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/curiosidades-48757500>