

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
MESTRADO EM EDUCAÇÃO  
GRUPO DE PESQUISA ARTE, CULTURA E IMAGINÁRIO NA EDUCAÇÃO

**IVANDRO DE SOUZA COELHO**

**ESTUDO DAS IMAGENS SIMBÓLICAS NAS TOADAS DE BUMBA MEU BOI DE  
DONATO ALVES:**  
uma contribuição para a educação

São Luís  
2016

**IVANDRO DE SOUZA COELHO**

**ESTUDO DAS IMAGENS SIMBÓLICAS NAS TOADAS DE BUMBA MEU BOI DE  
DONATO ALVES:**

uma contribuição para a educação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Maranhão, para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientador: Prof. Dr. João de Deus Vieira Barros

São Luís  
2016

Coelho, Ivandro de Souza

Estudo das Imagens Simbólicas nas Toadas de Bumba Meu Boi de Donato Alves: uma contribuição para a educação / Ivandro de Souza Coelho. - 2016.

164 p.

Orientador(a): João de Deus Vieira Barros

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Educação/CCSO, Universidade Federal do Maranhão, São Luís - MA, 2016.

1. Educação. 2. Imaginário. 3. Literatura Popular. I. Barros, João de Deus Vieira. II. Título.

**IVANDRO DE SOUZA COELHO**

**ESTUDO DAS IMAGENS SIMBÓLICAS NAS TOADAS DE BUMBA MEU BOI DE  
DONATO ALVES:**

uma contribuição para a educação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Maranhão, para obtenção do título de Mestre em Educação.

Aprovada em                    /                    /

BANCA EXAMINADORA

---

**Prof. Dr. João de Deus Vieira Barros** (Orientador)  
Doutor em Educação  
Universidade Federal do Maranhão

---

**Prof<sup>a</sup> Dra. Vânia de Fátima Noronha Alves**  
Doutora em Educação  
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

---

**Prof<sup>a</sup> Dra. Iran de Maria Leitão Nunes**  
Doutora em Educação  
Universidade Federal do Maranhão

À minha família, em especial aos meus pais João Coêlho e Nenem Coêlho (*in memoriam*), pelo carinho e apoio em todos os momentos.

Aos meus filhos, Heitor e Beatriz, imagens cintilantes do amor e da alegria.

À minha esposa Cleuma Almeida, pela compreensão e companheirismo.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, fonte maior de todo conhecimento.

Ao meu pai, João do Nascimento Coêlho, que nunca mediu esforços para garantir uma boa educação para seus filhos.

À minha mãe, Nenem Coêlho, que cedo me ensinou o amor pelos livros e a necessidade de transformar as coisas pela educação.

Aos meus filhos, Heitor e Beatriz, cuja alegria e vivacidade me contagiavam mesmo nos momentos mais angustiantes.

À minha esposa Cleuma Almeida, pelo amor, amizade, cumplicidade e companheirismo em todas as horas.

Às minhas irmãs, Ivanise, Ivânia e Ivanilde, pelo carinho e apoio em todas as horas.

À minha sobrinha, Samantha Coelho Mesquita, pela valiosa colaboração na fase final da pesquisa.

Ao meu orientador João de Deus Vieira Barros, cuja sensibilidade me fez enxergar a beleza que existe no erro, no engano e na imperfeição.

Aos meus colegas da 15ª turma do Mestrado em Educação/UFMA, em especial à Paula Barros, pelo carinho e amizade demonstrados ao longo desse percurso.

A todos os educadores do CE Raimundo Araújo, em especial às professoras Mariluze Uchôa e Elis Regina, pela amizade e apoio durante as atividades desenvolvidas na escola;

Às Professoras Lélia Cristina Silveira de Moraes e Veraluce da Silva Lima, pelas importantes contribuições no momento da qualificação.

Aos profissionais da Rádio Universidade, em especial ao jornalista Paulo Pelegrini, pela valiosa ajuda durante a coleta das informações.

A todos os alunos do CE Raimundo Araújo que participaram da oficina, pela atenção e entrega entusiasmada ao trabalho de sensibilização com as imagens.

À Universidade Federal do Maranhão e ao Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE/UFMA), especialmente aos seus professores, pela oportunidade de convivência e pelas aprendizagens enriquecedoras.

Enfim, a todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para a conclusão desta pesquisa e deste curso.

*“Quanto mais forte é a razão que se opõe a um sonho, mais o sonho aprofunda suas imagens”.*

*Gaston Bachelard*

*“As imagens não valem pelas raízes libidinosas que escondem, mas pelas flores poéticas que revelam”*

*Gilbert Durand*

## RESUMO

Este estudo busca realizar uma leitura simbólica das imagens presentes nas toadas de bumba meu boi do cantador maranhense Donato Alves, a partir dos quatro elementos materiais água, ar, terra e fogo. Como base teórica, recorre-se à Teoria do Imaginário sob as perspectivas de Gaston Bachelard e Gilbert Durand, no intuito de apreender as imagens recorrentes nas obras de Donato Alves, bem como sua contribuição para uma educação humanizadora. Trata-se de um estudo ancorado numa visão hermenêutica compreensiva e instauradora de sentidos, uma vez que trabalha com as polissemias simbólicas frutos das criações humanas. Para tanto, fundamenta-se no paradigma holonômico, que valoriza a unificação do conhecimento, da ciência e do homem, bem como considera a complexidade do sujeito, compreendendo o imaginário como fator organizador e instituinte da sociedade. Para a coleta de dados, optou-se pela leitura/escuta das toadas de Donato Alves, bem como a consulta a trabalhos relacionados ao tema e, ainda, a aplicação de uma oficina na escola CE Raimundo Araújo, em Chapadinha-MA. Quanto à natureza da pesquisa, escolheu-se a abordagem qualitativa, dentro da perspectiva compreensiva, que contempla o conjunto formado por texto e imagem literária analisados em seu contexto, de forma a proporcionar uma interpretação mais aproximada do fenômeno estudado. Constatou-se que a literatura popular e o imaginário, ao serem vivenciados na escola por meio das imagens literárias, permitem que o aluno (leitor/ouvinte) desenvolva a imaginação, a criatividade e a emoção, possibilitando-lhe compreender a si mesmo e ao outro. Processo que ocorre de forma sensível e dialógica, contribuindo assim para uma educação humanizadora.

Palavras-chave: Educação. Imaginário. Literatura Popular.



## ABSTRACT

This study aims to make a symbolic interpretation of the representations in the "bumba meu boi" songs of the singer, born in the Brazilian state of Maranhão, Donalito Alves. This analysis is made considering the four natural elements: water, air, earth and fire. Its theoretical fundament is based on the Abstraction Theory perspectives of Gaston Bachelard and Gilbert Duran. The study attempts to understand the recurrent symbols in Donato Alves' work as well as its contributions to a humanizing education. It is a research anchored to a comprehensive hermeneutic view and one that renews the senses, as it deals with the polysemic symbols represented in human creations. Therefore, this study is based on a holistic paradigm which values the unity of knowledge, of science and of men, as well as considers the complexity of the subject, understanding these abstractions as constituting and organizing elements of society. Regarding data collection, this study considers the reading/listening of Donalito Alves' songs and other works connected to the subject as well as the experience of a workshop at CE Raimundo Araújo in Chapadinha-MA. A qualitative approach was chosen for the research, in a comprehensive perspective, which contemplates a selection of texts and literary representations analysed in their contexts to provide a more accurate interpretation of the phenomenon in case. It is concluded that folk literature and abstraction, once experienced at school through literary symbols, allow students (reader/listener) to develop their imagination, creativity and emotions, giving them tools to understand themselves and others. This process occurs through dialogue, in a sensitive way, contributing thus to a humanizing education.

Keywords: Folk Literature. Abstraction. Education.

## SUMÁRIO

	p.
<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b> 10
1.1	Caminhos da pesquisa..... 11
1.2	Aporte teórico-metodológico..... 16
1.3	Estrutura e organização do trabalho..... 28
<b>2</b>	<b>OS VÁRIOS SOTAQUES DA LITERATURA.....</b> 30
2.1	(Pre)conceitos e (in)definições..... 30
2.2	Do erudito ao popular: muitas vozes, uma só toada..... 34
2.3	Do signo ao símbolo: a literatura como imagem..... 42
2.4	Literatura, imagem e imaginário..... 49
<b>3</b>	<b>LITERATURA, IMAGINÁRIO E EDUCAÇÃO.....</b> 58
3.1	Da educação cindida à educação da alma..... 58
3.2	A dimensão formativa da literatura..... 66
<b>4</b>	<b>A TRAJETÓRIA DE DONATO ALVES.....</b> 72
4.1	O Canário de Veneza..... 72
4.2	O Bumba meu boi como expressão simbólica..... 76
4.3	Donato e o Boi de Axixá..... 82
<b>5</b>	<b>LEITURA SIMBÓLICA DAS TOADAS DE DONATO ALVES.....</b> 84
5.1	Imaginação e imagem..... 86
5.2	Sonho e devaneio..... 90
5.3	Os Quatro Elementos Cósmicos na Poética de Bachelard..... 93
5.4	Água, Ar, Terra e Fogo nas Toadas de Donato Alves..... 97
5.4.1	Água..... 98
5.4.2	Ar..... 104
5.4.3	Terra..... 112
5.4.4	Fogo..... 119
5.4.5	Oficina de Devaneios: uma vivência com as toadas de Donato Alves em sala de aula..... 132
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b> 148
	REFERÊNCIAS..... 151
	ANEXOS..... 158

## 1 INTRODUÇÃO

Pesquisar sobre o imaginário e suas relações com a literatura e a educação não é tarefa fácil. Mais difícil ainda quando se tem como foco as imagens literárias presentes numa obra de origem popular, baseada na oralidade e que ainda não foi objeto de estudos científicos anteriores. Some-se a isso o fato de essa mesma obra ter, em sua constituição, o acréscimo do código musical. Tal peculiaridade, em geral, costuma provocar desconfiança, quando não esbarra em simples rejeição, quase sempre sob a alegação de não se tratar de “literatura” (no sentido canônico do termo), ou - não menos grave - de que se trata de literatura “menor”<sup>1</sup>.

Daí que uma investigação como esta precisa estar alicerçada numa visão mais aberta, compreensiva, que possibilite ir além das dicotomias típicas do paradigma da racionalidade, num movimento contínuo e reversível do signo ao símbolo, do *logos* à alma. Isso implica encarar a obra do cantador maranhense Donato Alves como um produto da imaginação criadora que, apesar de carregar as marcas de uma individualidade inserida num contexto cultural específico, também traz embutidos elementos comuns a toda humanidade.

É com esse olhar que pretendo dar prosseguimento a esta pesquisa, entregando-me às imagens literárias, deixando-me “arrebatar” por elas – tal como preconiza Bachelard<sup>2</sup> –, a fim de evitar as classificações redutoras e as armadilhas conceituais, pois, como diz o filósofo, “[...] As imagens não são conceitos. Não se isolam em suas significações. Tendem precisamente a ultrapassar a sua significação.” (BACHELARD, 2003, p.2).

Porém, não alimento a ilusão de que o caminho adotado aqui é o único possível de ser trilhado. Ao contrário, tenho plena consciência de que o presente estudo é, antes de tudo, fruto de uma escolha pessoal, subjetiva, e que representa apenas uma dentre muitas possibilidades de compreensão do fenômeno literário em questão. Ao mesmo tempo, trata-se de uma opção passível de erros e incertezas,

---

<sup>1</sup>Segundo Marisa Lajolo, esse comportamento é reflexo da tensão entre o oral e o escrito, ainda presente nos dias atuais. Por isso a resistência em reconhecer produtos das manifestações populares como literários ou poéticos. “A literatura – aquela que os resmungões gostam de escrever com letra maiúscula – desconfia de tudo que não é escrito, ou de tudo que ao escrito se acrescenta outros códigos” (LAJOLO, 2001, p. 31).

<sup>2</sup>Para Bachelard, a imagem não exige classificações, mas sim adesão, simpatia, vínculo empático: “[...] só recebemos verdadeiramente a imagem quando a admiramos”. (BACHELARD, 2009, p.52).

condição imanente a todo conhecimento: “O conhecimento é, pois, uma aventura incerta que comporta, em si mesma, permanentemente, o risco de ilusão e de erro”. (MORIN, 2000, p. 86).

Neste sentido, levando em consideração a indissociabilidade entre sujeito e objeto<sup>3</sup>, peço licença para iniciar este percurso refletindo sobre os motivos pessoais e profissionais que me conduziram aos estudos sobre literatura, imaginário e educação, que apontam para um novo olhar sobre a realidade. Acredito que - se o educar sedimenta os valores de determinada cultura e se é possível uma educação mediada pelas imagens da literatura (seja qual for o rótulo a esta atribuído: popular, erudita, de massa, etc) -, perscrutar a obra de Donato Alves, é, no fundo, olhar para dentro de nós mesmos. Para a nossa própria alma, agora reencantada.

## 1.1 Caminhos da pesquisa

O interesse por esta pesquisa nasceu das vivências cultivadas em dois campos que compõem o meu itinerário de formação e que sempre estiveram juntos na minha vida: a arte e a educação. Pela via educacional, esta pesquisa remete aos primeiros anos da minha infância, quando, por iniciativa dos meus pais, em especial de minha mãe, tive os primeiros contatos com a leitura e a literatura.

Foram eles que, de maneira muito simples, natural e sem imposições, ajudaram a acender em mim a centelha do amor pelas imagens literárias presentes nas canções, livros infantis e revistas em quadrinhos. Foi por causa deles que aprendi a devanear, a me deixar levar pela imaginação. Lembro-me com especial carinho de uma coleção ilustrada de Monteiro Lobato, cuja leitura me pareceu inicialmente difícil, mas que, depois de muitas idas e vindas, tornou-se extremamente prazerosa. Em seguida vieram os álbuns, almanaques e até uma bíblia ilustrada. Todas essas obras - com seus personagens, histórias, heróis, deuses e vilões - tornaram meu pequeno mundo solitário mais alegre e cheio de sentido.

Ao sonhar com a infância, voltamos à morada dos devaneios, aos devaneios que nos abriram o mundo. É esse devaneio que nos faz primeiro

---

<sup>3</sup> Para Sílvia Sanchez Gamboa (2012, p. 45 apud TORRES, 1979), a relação entre sujeito e objeto não é neutra, mas sim dialógica, já que ambos estão inseridos num mesmo contexto cultural e simbólico: “O sujeito e o objeto não são duas entidades que entram em reação por meio de uma terceira entidade chamada sensação, observação ou experimentação, mas são dois aspectos de uma mesma realidade numa relação de unidade e contradições dialéticas [...]”

habitante do mundo da solidão. E habitamos melhor o mundo quando o habitamos como a criança solitária habita as imagens. Nos devaneios da criança, a imagem prevalece acima de tudo. (BACHELARD, 2009, p. 87)

Foi durante a infância, portanto, graças à ajuda dos meus primeiros mestres, que aprendi a devanear, a sonhar acordado. Quando me tornei estudante de graduação no Curso de Jornalismo da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), mais uma vez encontrei na leitura e na literatura uma possibilidade de descobrir novos horizontes. Foi lá que encontrei, numa tarde, enquanto circulava aleatoriamente pelas estantes da Biblioteca Central, alguns livros de Jorge Luís Borges, que passei a ler com avidez. Nesse mesmo espaço descobri obras de muitos outros escritores e poetas, tais como Ítalo Calvino e Manoel de Barros, que me marcaram profundamente.

Porém, foi a partir da minha atuação como professor na rede pública estadual de ensino que minha experiência com a literatura e com a leitura ganharam um novo caráter: de ato espontâneo e prazeroso transformou-se numa atividade institucionalizada, planejada. Nesse período, comecei a trabalhar no Centro de Ensino Médio Raimundo Araújo, em Chapadinha-MA, lecionando língua e literatura portuguesa. Foi lá que percebi o desafio de ensinar-aprender numa escola onde ainda predomina o paradigma da racionalidade e que, em função disso, necessita de práticas educativas que estimulem a sensibilidade, a criatividade e a emoção, ao lado da razão.

Como professor de literatura, senti que o espírito iconoclasta presente no ambiente escolar me afetava de forma mais direta, uma vez que a minha disciplina, apesar de propícia ao cultivo da imaginação, não conseguia ir além da atividade preparatória para o vestibular. Isso apesar de a escola adotar o velho discurso sobre a importância da leitura e da literatura para o domínio da língua e para a inserção do aluno no mercado de trabalho.

Depois de alguns anos nessa rotina, resolvi buscar outras possibilidades, outros olhares pedagógicos. Minha alma aventureira, cansada de uma paisagem educacional inóspita e petrificada, decidiu ir atrás de novas metodologias e teorias que pudessem apontar um caminho diferente, à margem dos programas oficiais recheados de receitas mirabolantes (e, na maioria das vezes, inúteis!) para se curar o mal estar da nossa cultura e da nossa educação. Um caminho que contemplasse a

formação integral do homem, considerando-o como ser subjetivo e objetivo, racional e emotivo.

Deste modo, como consequência da minha insatisfação com um ensino baseado na memorização mecânica de listas de autores e obras, na reprodução estéril de determinados conteúdos, ingressei num curso de especialização em Língua Portuguesa pela Faculdade Atenas Maranhense (FAMA), na tentativa de compreender melhor minha prática pedagógica e encontrar caminhos mais criativos. Concluí com um trabalho intitulado “A criatividade como estratégia metodológica facilitadora no processo ensino-aprendizagem da literatura no colégio Paralelo, em São Luís-MA”.

Tratava-se de uma proposta baseada na minha experiência como professor do Colégio Paralelo, ocorrida alguns anos antes, em São Luís. Deste modo, o meu trabalho de conclusão da referida especialização tinha dois objetivos principais: o primeiro era diagnosticar as dificuldades e barreiras enfrentadas pelo professor no ensino da literatura; o segundo consistia em propor estratégias pedagógicas inovadoras para serem aplicadas em sala de aula, a fim de desenvolver a “criatividade” dos alunos.

Porém, apesar da boa intenção por trás do gesto, até essa época eu ainda não tinha condições intelectuais de compreender cientificamente o problema que afetava a mim e aos meus alunos. Nem de saber que esse problema se inseria num contexto muito mais amplo, que era o de uma cultura iconoclasta, positivista e cartesiana, fundada no desprezo e na desconfiança em relação ao imaginário:

A iconoclastia – domesticação, repressão ou evicção da imaginação simbólica pelo “pensamento direto” do objeto da percepção e do conceito – “foi o traço constitutivo, incessantemente agravado, da cultura ocidental. Desfigurado, reprimido e colonizado pela razão, o imaginário é, histórica e pedagogicamente, objecto desta agressão perpetrada desde a infância contra a riqueza da unidade humana. Contra essa violência, portanto, dever-se-ia visar uma unidade polifónica do ser humano onde ficariam reequilibrados e harmonizados o sujeito imaginante, o ser físico e o sujeito do pensamento directo. (DUBORGEL, 1992, p. 13)

Nesse sentido, estava longe de saber que a educação ultrapassa o simples ato mecânico de ensinar e aprender (em que aluno e professor ocupam posições rígidas e antagônicas); que não é apenas um objeto de reflexão teórica ou uma práxis, mas que se trata de uma vocação existencial. Não sabia também que uma pedagogia que envolva o imaginário não deve ser confundida com criatividade

ou com procedimentos meramente técnicos, conforme nos lembra Maria Cecília Sanchez Teixeira:

Uma pedagogia do imaginário não é um conjunto de técnicas ou estratégias de ensino e muito menos uma disciplina, cujo conteúdo trate do imaginário ou da criatividade. Ao contrário, o imaginário precisa ser reconhecido e considerado em todas as atividades e disciplinas porque a lógica e o imaginário formam o tecido do espírito, o que significa integrar razão e imaginação. (2011, p. 77).

Uma compreensão mais abrangente do problema educacional só me chegou posteriormente, precisamente depois que eu ingressei no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Maranhão-UFMA, com a leitura dos textos recomendados nas disciplinas e com as discussões em sala de aula. Mas foi principalmente com as reflexões suscitadas pelo meu grupo de pesquisa - Arte, Cultura e Imaginário na Educação GSACI, sob a orientação do professor João de Deus Vieira Barros, que tive a oportunidade de conhecer mais a fundo o pensamento de Durand, Bachelard e outros autores, além da temática envolvendo a crise de paradigmas e a questão educacional.

Porém, conforme disse no início, o interesse por esta pesquisa tem a ver também com a minha trajetória pessoal como cantor e compositor popular há mais de 20 anos. Em meu percurso literário-musical, tive a influência direta e indireta de vários poetas e cantadores maranhenses, entre eles Donato Alves, Humberto de Maracanã, João Chiador, Coxinho, Josias Sobrinho, César Teixeira e muitos outros “mestres sem diploma” que, com sua arte, ensinaram-me belas “lições de humanidade”. Essa influência também se deu nas andanças e vivências culturais pelas noites de São Luís, especialmente durante as festas juninas.

No meu estado, o Maranhão, é sobretudo durante as festas juninas que esses artistas populares, por meio de suas toadas e canções, estendem-nos seu convite para muitas viagens imaginárias, acompanhadas pelo som contagiante das matracas, pandeirões, zabumbas e metais. Com seus versos transbordantes de lirismo e sua voz ancestral, eles nos chamam para a concentração, a festa, a celebração, enfim, para o diálogo com os outros, com a gente mesmo e com o mundo, traduzindo valores imemoriais que se renovam a cada ano.

E foi justamente nesse período que fui “fiscado” pelas imagens que saltavam de versos simples, como os que apresento a seguir, e que depois passei a

cantar inúmeras vezes nas minhas apresentações em bares, universidades e casas de shows de São Luís:

Linda garota agora que estou me lembrando  
 Eu te conheci olhando o Boi de Axixá  
 Quando eu cantava teus lindos lábios de rosa  
 Faziam um sorriso querendo me conquistar [...]

E:

[...] Mas é que o vento buliçoso balançava teus cabelos  
 E eu ficava com ciúme do perfume ele tirar  
 Mas quando o banzeiro quebrava  
 Teu lindo rosto molhava  
 E a gente se enrolava na areia do mar[...]

Estas duas composições, “Linda garota” e “Bela Mocidade”, executadas ao som inconfundível do sotaque de orquestra, com toda a magia, beleza e animação do bumba meu boi de Axixá experimentado ao vivo, fizeram-me sentir o prazer estético da novidade, revelada de forma sutil, quase imperceptível, nas imagens do “vento buliçoso” e dos “lindos lábios de rosa”. A esse respeito, diz Bachelard: “A sutileza de uma novidade reanima origens, renova e redobra a alegria de maravilhar-se”. (BACHELARD, 2009, p. 3).

Esse momento único de suspensão temporal, de entrega, de simpatia e adesão à imagem contida num verso, numa canção ou num poema, tem fundamento mais na emoção do que na razão. Como afirma Almeida (2011, p. 249): “A experiência estética, quando resgatado o sentido etimológico do termo – *aisthesis*: percepção, sensação –, nos ensina que a literatura não é um exercício do intelecto, mas da sensibilidade”. Nesse sentido, posso afirmar que foi por meio do encantamento e da sensibilização pelas imagens que estabeleci o primeiro contato com a obra de Donato Alves.

Não seria exagero, portanto, dizer que Donato Alves faz parte da minha formação, pois, ainda conforme Almeida (2011, p. 259), “[...] a literatura, pelo imaginário que expressa, ensina modos de viver e possibilita a criação de outros tantos, por meio do diálogo constante entre leitor e texto”. E foi na busca desse diálogo que decidi mergulhar mais profundamente na obra do cantador maranhense, na convicção de que ela pode não só ampliar meu universo simbólico, como também me auxiliar na compreensão dos outros, do mundo e de mim mesmo.



## 1.2 Aporte teórico-metodológico

Segundo José Carlos de Paula de Carvalho, uma das condições fundamentais para empreender qualquer diálogo é a explicitação dos conceitos e do paradigma<sup>4</sup> que sustenta a pesquisa científica, evitando falhas ou distúrbios na comunicação:

[...] a *explicitação paradigmática* propicia, no mínimo, condições para a autêntica comunicação e aprendizado, reduzindo a incidência das fantasmatações no grupo; entretanto, em profundidade, propicia as condições para a elaboração de um discurso verdadeiramente crítico. (CARVALHO, 1990, p. 20).

A questão paradigmática poderia, assim, levar a uma crítica eficiente que, por sua vez, conduziria a uma *re-paradigmatização*. Considerando esse aspecto, vou explicitar agora o contexto paradigmático que dá suporte à minha reflexão, ao mesmo tempo em que esclareço o paradigma assumido nesta pesquisa. Deste modo, encontro em Santos (2006) a constatação de que estamos presenciando uma “crise de paradigmas”, provocada pelo esgotamento dos grandes sistemas interpretativos, que gradualmente vêm se mostrando incapazes de explicar uma realidade cada vez mais dinâmica e complexa.

O autor afirma ainda que esse modelo hegemônico, constituído a partir da revolução científica ocorrida no século XVI, exclui ou marginaliza todas as outras formas de conhecimento que fogem aos seus princípios epistemológicos, ou seja, a tudo que não seja racional. Mas esse racionalismo exacerbado - que invade a esfera do saber, da política, da economia e da vida social - provoca críticas as mais variadas, resultantes principalmente do avanço do conhecimento científico observado nos últimos anos, sobretudo nas áreas da microfísica, da química e da biologia.

Temos, portanto, como apontou Santos (2006), uma crise que abrange não apenas o campo epistemológico, mas todos os domínios da sociedade. Para o autor, a crise paradigmática é irreversível, pois atinge os pressupostos fundamentais do paradigma científico dominante. Assim, o hiato formado pelo vácuo epistemológico e social acaba propiciando as condições necessárias para a

---

<sup>4</sup> Tomamos como referência aqui a noção de paradigma formulada por Thomas Kuhn (2003), significando um conjunto de pressupostos, crenças e valores que servem de base para determinada comunidade científica e que orientam o pensamento e suas formas de comunicação.

fertilização de um modelo explicativo menos racionalizante, determinista e fragmentado.

O conhecimento do paradigma emergente tende assim a ser um conhecimento não dualista, um conhecimento que se funda na superação das distinções tão familiares e óbvias que até há pouco considerávamos insubstituíveis, tais como natureza/ cultura, natural/ artificial, vivo/ inanimado, mente/ matéria, observador/ observado, subjetivo/ objetivo, coletivo/ individual, animal/ pessoa. (SANTOS, 2006, p. 64.)

Contudo, não se trata de invalidar ou abandonar o paradigma clássico, aristotélico, racional, baseado na separação e na fragmentação. O que se deseja é reconduzi-lo aos seus limites, como sugere Paula Carvalho (1990). Assim, o questionamento deve ser dirigido não ao paradigma em si, mas à sua tentativa de abarcar a totalidade do real, à sua pretensão de universalidade. Portanto, segundo o autor, a questão paradigmática deve ser tratada a partir desses dois princípios: recondução aos limites e complementaridade entre os paradigmas.

Trata-se, então, de fazer a opção por uma razão aberta (evolutiva, residual, complexa e dialógica), que leve ao paradigma da complexidade, tal como postulado por Edgar Morin. Esse paradigma indica um pensamento complexo<sup>5</sup> que, segundo o autor, “parte para fenômenos, ao mesmo tempo, complementares, concorrentes e antagonistas, respeita as coerências diversas que se unem em dialógicas e polilógicas e, com isso, enfrenta a contradição por várias vias” (MORIN, 2001, p. 387).

Deste modo, por conceber a razão complexa como ligação e troca entre os saberes, o paradigma da complexidade se coloca em um polo oposto ao do paradigma clássico, baseado na fragmentação e que reduz a compreensão da realidade. Morin (2000) entende a complexidade a partir de um pensamento que articula as dimensões mítico-simbólica e racional-científica. Nesse sentido, o autor propõe uma reparadigmatização que tem como núcleo central o pensamento complexo.

Segundo Maria Cecília Sanchez Teixeira, o que Edgar Morin defende é um pensamento:

---

<sup>5</sup> Complexus significa o que foi tecido junto; de fato, há complexidade quando elementos diferentes são inseparáveis constitutivos do todo (como o econômico, o político, o sociológico, o psicológico, o afetivo, o mitológico), e há um tecido interdependente, interativo e retroativo entre o objeto de conhecimento e seu contexto, as partes e o todo, o todo e as partes, as partes entre si. Por isso a complexidade é a união entre a unidade e a multiplicidade [...] (MORIN, 2000, p. 38).

[...] que permita uma visão complexa da realidade a partir da consideração da desordem, do acaso, do singular, do individual, da existência, do ser, isto é, de tudo que no paradigma da simplificação é rejeitado como “resíduos” irracionais, tudo que não pode ser reduzido aos princípios da economia e da eficácia (1990, p. 28).

E é justamente essa visão complexa da realidade que desemboca na compreensão do homem como um ser lúdico, afetivo, imaginante. Um ser do devaneio, do risco e da desordem. Um criador de mundos. Mas, ao mesmo tempo, um ser racional, biológico, psicológico e social:

O ser humano é complexo e traz em si, de modo bipolarizado, caracteres antagonistas: *Sapiens e demens* (sábio e louco); *Faber e ludens* (trabalhador e lúdico); *Empiricus e imaginarius* (empírico e imaginário); *economicus e consumans* (econômico e consumista); *prosaicus e poeticus* (prosaico e poético) (MORIN, 2001, p. 33).

Ao admitir o homem em sua diversidade e pluralidade, como *sapiens e demens*, Morin (1996) contempla o estudo do imaginário a partir de uma visão compreensiva dos fenômenos, uma vez que, segundo o autor, o homem utiliza-se de uma dupla forma de pensar, que mistura razão e imaginação:

Também temos um pensamento simbólico, mitológico, mágico. Vivemos permanentemente em ambos os registros. Não se pode suprimir a parte dos mitos, as aspirações, os sonhos, a fantasia (MORIN, 1996, p. 281).

Esse modo de encarar o conhecimento está, de certa forma, relacionado ao paradigma que adoto neste trabalho – o paradigma holonômico -, que valoriza a criatividade, singularidade, a complementaridade, a convergência e a complexidade, além de outras categorias importantes como o vivido, o acaso, a ambiguidade, a finitude, a escolha, a síntese e a totalidade, conforme esclarecem Almeida e Santos (2012, p. 126):

Em relação à mudança paradigmática, os estudos do imaginário se utilizam também do termo paradigma holonômico, em que *holos*, em grego, significa todo, inteiro, completo, e privilegia abordagens que promovam o diálogo entre as diferenças que compõem as hermenêuticas envolvidas na abordagem de um fenômeno complexo. Nessa perspectiva, tem como fundamento uma ontologia pluralista, uma epistemologia interativa/holonômica, uma lógica polivalente (contraditória), uma causalidade probabilística (em redes), uma metodologia fundada na fenomenologia compreensiva, uma análise estrutural e uma linguagem simbólica.

Por esse viés, o importante é compreender a realidade em vez de reproduzi-la, e isso requer a comunicação entre os diversos tipos de conhecimento. Portanto, esta pesquisa se insere no contexto da fenomenologia compreensiva, por

considerar a “[...] descrição densa do fenômeno (aquilo que aparece) [...]” (ALMEIDA; SANTOS, 2012, p. 102). Além disso, é também um estudo hermenêutico porque busca a interpretação das expressões simbólicas presentes na obra a ser analisada.

Segundo Severino (2007), a Hermenêutica está intimamente relacionada à Fenomenologia e vai propor que o conhecimento é reflexo da interpretação, realizada pelo sujeito, dos símbolos presentes nas criações humanas.

A investigação antropológica, conduzida sob a inspiração hermenêutica, pressupõe que toda a realidade da existência humana se manifesta expressa sob uma dimensão simbólica. A realidade humana só se faz conhecer na trama da cultura, malha simbólica responsável pela especificidade do existir dos homens, tanto individual quanto coletivamente. (SEVERINO, 2009, p. 115)

Sendo assim, esta pesquisa surge como forma de potencializar os sentidos da mensagem estética existente na obra de Donato Alves e proporcionar a interação com outros campos de conhecimento, com vistas a uma hermenêutica instauradora do texto literário.

Trata-se, portanto, de um estudo hermenêutico que tem como base epistemológica o paradigma holonômico<sup>6</sup>, cujo estatuto contempla a conexão entre o conhecimento, a ciência e o homem, compreendendo o imaginário como instância responsável pela instituição da sociedade. É partindo desses pressupostos que busco compreender as manifestações simbólicas presentes na obra de Donato Alves, a partir da teoria do imaginário.

A opção pelo caminho do imaginário, neste trabalho, segue a perspectiva de Gaston Bachelard e também as contribuições de Gilbert Durand, relacionando esse campo de saber à literatura e à educação. Segundo Bachelard (2001), é devido ao imaginário que a imaginação se abre e se renova. É ela que, no psiquismo humano, equivale à própria experiência da abertura e da novidade. Para o filósofo, portanto, a imaginação é uma força psíquica capaz de impulsionar a criação, e não um mero adereço da razão ou simples resíduo da percepção imediata.

A imaginação a que Bachelard se refere aqui é a imaginação criadora ou material, conceito fundamental nesta pesquisa, e que se difere da imaginação

---

<sup>6</sup>“Em sua análise, o modelo holonômico aborda fenômenos ao mesmo tempo complementares, concorrentes e antagonistas, respeitando as diversas coerências de cada um, que se unem em dialógicas e polilógicas. Apoia-se numa antologia pluralista, na lógica polivalente e na causalidade probabilística” (COELHO, 1997, p. 285)

reprodutora ou formal, ligada à percepção e à memória. Para o autor, a imaginação criadora se relaciona às imagens sublimadas pelos arquétipos – ar, água, fogo e terra –, que cumprem a função do irreal e põem em movimento a articulação simbólica entre o mundo interior e o mundo exterior do indivíduo.

Através dela (a imaginação criadora), é possível estabelecer correspondências, analogias e conexões entre seres e coisas os mais diversos, possibilitando ao homem transfigurar a realidade e instaurar novos mundos. “[...] a imaginação é uma das formas da audácia humana” (BACHELARD, 2001, p. 6). Trata-se, segundo o autor, de uma experiência de abertura e liberdade, um ato de vontade que dá origem a novas representações.

Nesse sentido, imaginar corresponde a estabelecer um novo olhar sobre os fenômenos. E é pelo uso dessa faculdade que o homem se revela e se afirma como ser diferente dos demais: lúdico, afetivo, simbólico, criador, racional, complexo<sup>7</sup>. Segundo Bruno Duborgel (1992, p. 295), a imaginação é a

[...] manifestação, pelo homem, das figuras que o engrandecem, o multiplicam, o ultrapassam e permitem, no próprio topo desses extremismos e dessas criações, dizê-lo, decifrá-lo, conhecê-lo e reconhecê-lo.

Porém, a “rainha das faculdades” tem sido ao longo do tempo desvalorizada por uma cultura iconoclasta, que vê a imagem com desconfiança, como algo que precisa ser controlado, domesticado ou excluído. Esse processo, segundo Gilbert Durand, contrasta com a extrema proliferação das tecnologias da informação na atualidade, configurando-se como um paradoxo do imaginário na civilização ocidental, uma vez que as imagens veiculadas pelos dispositivos comunicacionais são destituídas de sua potência educativa e científica.

Ora, o Ocidente, isto é, a civilização que nos sustenta a partir do raciocínio socrático e seu subsequente batismo cristão, além de desejar ser considerado, e com muito orgulho, o único herdeiro de uma única Verdade, quase sempre desafiou as imagens. É preciso frisar que esse paradoxo de uma civilização, a nossa, que, por um lado, propiciou ao mundo as técnicas, em constante desenvolvimento, de reprodução da comunicação das imagens e, por outro, do lado da filosofia fundamental, demonstrou uma desconfiança iconoclasta (que “destrói” as imagens ou, pelo menos, suspeita delas) endêmica. (DURAND, 2011, p. 7).

---

<sup>7</sup> “O ser humano é ao mesmo tempo singular e múltiplo. Dissemos que todo ser humano, tal como o ponto de um holograma, traz em si o cosmo. Devemos ver também que todo ser, mesmo aquele fechado na mais banal das vidas, constitui ele próprio um cosmo. Traz em si multiplicidades interiores, personalidades virtuais, uma infinidade de personagens quiméricos, uma poliexistência no real e no imaginário, no sono e na vigília, na obediência e na transgressão, no ostensivo e no secreto, balbucios embrionários em suas cavidades e profundezas insondáveis”. (MORIN, 2000, p. 57)

Esse desprezo pelas imagens também ocorre no ambiente escolar, herdeiro do positivismo e do racionalismo. Deste modo, as instituições escolares, em suas práticas pedagógicas cotidianas, passam a atuar como porta-vozes dessa cultura iconoclasta, que prioriza o raciocínio, o conceito, a objetividade, a reprodução, em detrimento da sensibilidade, da emoção e da criatividade. Segundo Duborgel (1992), isso acontece de forma organizada, por meio de diversas estratégias, que formam um sistema cujos princípios a escola reproduz, institui ou recria.

Temos, assim, uma escola a serviço do paradigma clássico da racionalidade capitalista, de base mecanicista, reprodutivista, que fragmenta e simplifica o conhecimento, que separa o lazer do trabalho, que coloca em polos opostos e inconciliáveis o devaneio e a razão. Enfim, que busca enclausurar a alma. Esse diagnóstico, já apontado por vários autores<sup>8</sup>, incide de forma emblemática sobre um campo considerado fundamental para o cultivo da imaginação: o campo da literatura.

Como consequência, o ensino literário deixa de considerar o trabalho criativo com as imagens poéticas para se dedicar a um formalismo estéril e redutor, preso à leitura mecânica de categorias linguísticas situadas na superfície textual. Ou então para se transformar num enfadonho rosário de autores, obras e correntes literárias, destinados à memorização com vistas ao exame de vestibular. Ou, ainda, para estabelecer divisões estanques entre estilos consagrados (canônicos) e sotaques literários de origem popular, rotulando-os de gêneros menores, paraliterários ou folclóricos.

Deste modo, vista sob essa ótica positivista e reducionista, a literatura empobrece e passa a ser tratada como algo secundário, supérfluo, sem sentido para a vida dos alunos. No entanto, como diz Bachelard (1994a, p. 144), “A literatura – que será necessário um dia resgatar de um injusto desprezo – está ligada à nossa própria vida, à mais bela das vidas, à vida falada, falada para tudo dizer, falada para nada dizer, falada para melhor dizer [...]”. É preciso, portanto, dirigir um novo olhar sobre a educação e sobre o ensino da literatura, recuperando seu caráter formativo, pois, é na literatura “[...] que o ensino sobre a condição humana pode adquirir forma

---

<sup>8</sup> Carvalho (1990), Teixeira (2011); Atihé (2006), Almeida (2011), etc.

vivida e ativa, para esclarecer cada um sobre sua própria vida.” (MORIN, 2003, p. 49).

Traduzindo o pensamento bachelardiano, Wunenburger e Araújo (2003, p. 25) lembram que:

[...] a formação do Eu pode seguir dois caminhos opostos: num primeiro, o sujeito adquire gradativamente uma racionalidade abstrata ao inverter a corrente espontânea de imagens compreendidas como obstáculos epistemológicos e, num segundo, deixa-se arrastar por elas, deformando-as, enriquecendo-as para o nascimento de uma vivência poética que atinge seu ápice no devaneio.

É esse segundo caminho que persigo neste trabalho, associando essa postura diante das imagens literárias a uma concepção de educação mais ampla, que leve em consideração a complexidade da existência, do homem e do saber, tal como defende Edgar Morin (2000, p. 61):

[...] A educação deveria mostrar e ilustrar o Destino multifacetado do humano: o destino da espécie humana, o destino individual, o destino social, o destino histórico, todos entrelaçados e inseparáveis. Assim, uma das vocações da educação do futuro será o exame e o estudo da complexidade humana.

Isso implica buscar o diálogo entre as diversas áreas de conhecimento, de forma a contemplar o ser humano em sua multiplicidade, conjugando o lado simbólico e o lado racional. É nessa perspectiva que se pode contribuir para uma educação mais sensível, capaz de mobilizar todas as capacidades do homem, conforme defende Morin (2003). Mas isso exige também que se considere a complexidade do fenômeno literário, não o reduzindo apenas aos aspectos linguístico-formais, aos conceitos, mas entendendo-o sobretudo como uma experiência existencial e onírica, em que a palavra é encarada como “o devir imediato do psiquismo humano” (BACHELARD, 2001, p. 3).

Nesse contexto, as imagens adquirem importância fundamental, pois elas “[...] expressam as profundezas humanas, as profundezas que o homem sente em si mesmo, nas coisas ou no universo [...]”. (BACHELARD, 2003, p. 133). O autor tem em mente aqui a imagem literária, enquanto realidade psíquica fundamental que atua em várias dimensões do imaginário: o exterior e o interior, o orgânico e o espiritual, o racional e o simbólico. “[...] a imagem literária tem o privilégio de agir como imagem e como ideia. Implica o íntimo e o objetivo. Não é de admirar que ela esteja no próprio centro do problema da expressão”. (BACHELARD, 2003, p. 135).

Partindo dessas considerações, proponho, neste trabalho, uma leitura simbólica das imagens nas toadas de bumba meu boi do cantador maranhense Donato Alves, a partir dos elementos cósmicos água, ar, terra e fogo. Na teoria bachelardiana, os quatro elementos materiais funcionam como arquétipos<sup>9</sup> que impulsionam a imaginação, favorecendo a emergência de imagens no ser e direcionando-as para um trabalho criativo. Enraizados no inconsciente coletivo, eles são considerados verdadeiros “hormônios da imaginação”, uma vez que geram sínteses e conferem certa regularidade ao imaginário (BACHELARD, 2001).

Porém, como observa Felício (1994), os quatro elementos não se apresentam de forma mecânica e externa, mas apenas fornecem um quadro (diagrama) para a leitura das obras filosóficas e literárias. Por essa razão são considerados fundamentais para se compreender tanto os autores como suas criações. Ao colocarem em atividade grupos de imagens, os elementos materiais ajudam a assimilação íntima da realidade em suas diferentes formas.

O elemento material é, assim, definido como “o princípio de um bom condutor que dá continuidade a um psiquismo imaginante” (BACHELARD, 2001, p. 8). Para o filósofo, as imagens literárias formadas a partir dos elementos materiais buscam a profundidade, a intimidade substancial que confere dinamismo à realidade metafórica. Trata-se, assim, de uma dimensão subjacente, inconsciente e em movimento contínuo, que alimenta organicamente o imaginário poético e, conseqüentemente, a obra literária.

Portanto, a discussão envolvendo o imaginário e a literatura se justifica a partir da importância dessas duas instâncias para uma educação humanizadora, sendo que a literatura de origem popular pode ser um campo alternativo para o cultivo da sensibilidade e para a expressão do simbolismo no ambiente escolar. Além disso, a divulgação de estudos sobre a obra de Donato Alves pode contribuir para a compreensão das possibilidades educativas que as toadas do cantador maranhense oferecem.

Deste modo, ao promoverem o devaneio e possibilitarem a criação de novas imagens, as toadas de Donato Alves apresentam um rico material de análise abrangendo as principais questões norteadoras deste trabalho: quais os elementos

---

<sup>9</sup>Na poética bachelardiana, os arquétipos são “reservas de entusiasmo”, possibilidades de devir. Graças ao “onirismo dos arquétipos”, o sonhador cria imagens, cria um mundo. Por isso, uma imagem poética não é uma reprodução do real, como também o arquétipo não o é”. (FERREIRA, 2013, p. 26).



cósmicos presentes na obra de Donato Alves e como eles se apresentam? Que significados possíveis os elementos materiais assumem nas toadas do cantador maranhense? De que modo a obra de Donato Alves pode mobilizar a sensibilidade dos seus leitores/ouvintes? Como as toadas de Donato Alves podem ser utilizadas no ambiente escolar?

São essas questões que me afetam e que me impulsionam no sentido de repensar as relações entre a literatura, o imaginário e a educação. Na tentativa de responder a esses questionamentos, este estudo toma como base o paradigma emergente de Santos (2006) e a epistemologia da complexidade de Morin (1996, 2000, 2001, 2003). A pesquisa fundamenta-se ainda na fenomenologia poética de Bachelard (1989, 2008, 2009, 1994, 2001, 2003, 2013) e nos estudos do imaginário de Durand (1993, 2011, 2012).

Para subsidiar a discussão pedagógica da literatura, recorro a Almeida (2011), Cândido (2002, 2004) e Freire (2009). Quanto ao conceito de literatura e suas variações, destaco as contribuições de Aguiar e Silva (1997), Compagnon (1999), Eagleton (2006), Lajolo (2001). Sobre a relação entre literatura e oralidade, os estudos de Cascudo(2012), Ong (1998), Romero (1980) e Zumthor (1997, 1993, 2007,) dão suporte teórico.

No que tange à relação entre imaginário e educação, busco apoio nas reflexões de Atihé (2006, 2008), Teixeira (1990, 2009, 2011), Wunemburger e Araújo (2003, 2006) e Bruno Duborgel (1992). Para melhor compreensão da relação entre educação e cultivo da alma, tomo como referência as contribuições de Hillman (2010).

Como categoria relevante para este estudo, destaco ainda o conceito de trajeto antropológico que, segundo Durand (2012, p. 41), representa “[...] a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social”. Assim, ao evidenciar a indissociabilidade entre o subjetivo e o objetivo, o indivíduo e o mundo, o autor ratifica o paradigma da complexidade, que postula a não fragmentação entre a herança arquetípica e a manifestação cultural, além de reforçar o papel do simbólico.

Deste modo, é considerando esse diálogo entre a dimensão biopsíquica e a cósmico-social que pretendo analisar as expressões simbólicas presentes nas toadas do cantador maranhense Donato Alves, não com a intenção de classificar ou

separar uma dimensão da outra, mas de buscar compreender o sujeito do devaneio poético como um ser complexo, formado por múltiplos aspectos que se interpenetram.

Nesta pesquisa, as teorias do imaginário e da literatura são abordadas com vistas a uma sensibilização da educação, a fim de que esta passe a considerar e a valorizar, em seu espaço e práticas cotidianas, a dimensão simbólica da existência. Essa delimitação inicial servirá como norte para chegar ao objetivo geral perseguido neste trabalho: investigar de que modo a obra de Donato Alves pode contribuir para uma educação mais sensível e humanizadora. Como objetivos específicos, têm-se:

1 – Caracterizar a obra do cantador maranhense Donato Alves, a partir do levantamento dos quatro elementos cósmicos ar, água, terra e fogo em suas toadas.

2 – Investigar as possíveis interpretações que as toadas de Donato Alves suscitam, a fim de compreender suas possibilidades formativas.

3 – Sinalizar as possibilidades de utilização da obra de Donato Alves como fonte educativa em sala de aula.

Este estudo, que tem como foco a obra do cantador maranhense Donato Alves, foi realizado a partir de quatro etapas principais: revisão e levantamento bibliográfico; leitura/escuta das toadas; observação de dados no campo, por meio da aplicação de uma “Oficina de Devaneios” com alunos do 2º ano do Ensino Médio, no CE Raimundo Araújo, em Chapadinha-MA; sistematização das informações coletadas.

A oficina consistiu num trabalho de sensibilização através das imagens presentes nas toadas de Donato Alves, o que permitiu captar elementos do imaginário dos alunos nos desenhos por eles produzidos. Ao mesmo tempo, possibilitou constatar o papel ativo da imaginação no processo de produção de novas representações. Além disso, a oficina também constituiu-se num momento de troca participativa entre o pesquisador, os alunos e a própria escola, que, a partir dessa experiência, pode contribuir para reforçar o papel formativo da literatura popular na educação.

Nesta pesquisa, a pretensão inicial era analisar todas as músicas gravadas por Donato Alves em discos de vinil, uma vez que a maioria dos CDs pesquisados misturavam toadas de vários discos num só (coletâneas), de modo que não daria para traçar um panorama regular da produção do compositor. Porém, após

percorrer rádios, livrarias (sebos), feiras e órgãos públicos, percebi que infelizmente essa coleta das músicas por ano seria impossível, uma vez que em nenhum desses lugares há um acervo organizado com a obra do compositor maranhense.

O que existiam eram alguns discos esparsos. Então resolvi limitar essa amostra aos discos de vinil gravados nas décadas de 80 e 90. Apesar de conseguir um número razoável, mesmo assim ainda ficaram faltando alguns exemplares. A explicação é que nem todos os anos o boi de Axixá gravava. Além disso, depois que o CD apareceu, os artistas e grupos de bumba meu boi deixaram de gravar no formato vinil. Assim, tive que fazer a escolha de acordo com o parco material que tinha em mãos, combinando acaso e gosto pessoal, considerando a relação com a teoria. Isso reforça o caráter provisório e de inacabamento desta pesquisa, de forma que ela certamente necessitará de novos estudos que a refutem ou complementem.

Assim, de um total de 53 toadas encontradas em doze discos de Vinil (gravados nos anos de 1983, 1984, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995), selecionei 23 composições como amostra representativa da obra de Donato Alves. Durante a leitura, procurei identificar nessa produção os quatro elementos materiais bachelardianos e como as imagens por eles suscitadas se manifestam. Esse foi o critério básico que determinou a escolha das composições, além da presença de imagens que indicassem devaneios de infância. Algumas toadas foram analisadas pelo menos duas vezes, porque contemplavam mais de um elemento cósmico.

A opção pela obra de Donato Alves se justifica pela importância que o compositor alcançou no cenário cultural e artístico brasileiro. “Bela Mocidade”, por exemplo, composta por Donato em 1979, é considerada o hino do Boi de Axixá e um dos maiores clássicos do São João maranhense. A toada mais famosa do São João do Maranhão tem pelo menos 15 regravações. A primeira delas, ainda nos anos 1980, foi feita pelo cantor e compositor Papete, falecido em 2016. Também foi regravada recentemente por Maria Bethânia. Outra toada que se eternizou foi “Essas emoções”, gravada por Zeca Baleiro.

Porém, apesar de ter o reconhecimento de grandes artistas brasileiros, durante a oficina aplicada na escola, descobri que a grande maioria dos alunos nunca tinha ouvido uma toada de Donato Alves, o que demonstra a necessidade de divulgar a obra desse artista nas escolas, não apenas como forma de estimular a

imaginação dos estudantes, mas também no intuito de valorizar e manter viva a nossa cultura popular.

Além disso, é necessário sensibilizar as escolas para que elas possam incluir a literatura de origem popular em seus currículos, uma vez que os professores, em geral, costumam trabalhar somente com os autores indicados nos livros didáticos. Porém, temos plena consciência de que tal proposta implica vencer muitos desafios e preconceitos.

O maior dos desafios talvez seja o fato de Donato Alves não ser um cânone. Noutras palavras: sua obra (ainda) não obteve a homologação dos críticos literários e dos especialistas. Também não compõe nenhuma lista de recomendação, nem integra um manual escolar. Em razão disso, tem de enfrentar o olhar desconfiado e muitas vezes preconceituoso da escola, onde ainda predomina o paradigma da racionalidade.

Deste modo, aventurar-se numa investigação teórica dessa natureza é aceitar a transitoriedade, a incerteza e a possibilidade do erro como componentes naturais do trajeto. Mais ainda: implica aceitar que as possíveis “descobertas” talvez não passem de aproximações que, por sua vez, apontam para certos caminhos entre tantos outros possíveis.

Sobre a coleta de dados para a pesquisa, houve visita a lojas de discos, rádios e livrarias da cidade de São Luís, especialmente as localizadas no centro histórico e nas feiras do João Paulo e Praia Grande. A partir dessa busca, pude constatar a precariedade das informações sobre a produção de Donato Alves, uma vez que quase não existem discos do Boi de Axixá em vinil disponíveis no mercado. E dos poucos que estão à venda, a maioria não possui encartes com as letras das músicas, o que dificultou o trabalho de coleta. Mesmo assim conseguimos adquirir 12 desses discos em formato vinil.

As informações complementares para a pesquisa foram obtidas por meio de consulta a teses e artigos sobre a temática do bumba meu boi e alguns vídeos disponíveis na internet. Os procedimentos metodológicos incluíram, portanto, pesquisa de campo, consulta a bibliotecas e a arquivos da web.

### 1.3 Estrutura e organização do trabalho

A partir de tais pressupostos teóricos e metodológicos, este estudo está organizado da seguinte forma:

O primeiro capítulo problematiza o conceito de literatura, apontando alguns impasses em torno dessa discussão. Em seguida, aborda as relações entre literatura erudita e popular, explicitando as semelhanças e afinidades entre as modalidades oral e escrita. Por fim, explora as conexões entre literatura e imaginário, sugerindo a necessidade de um olhar diferenciado sobre o fenômeno literário.

O segundo capítulo aborda as ligações entre educação, literatura e imaginário, tendo como ponto de partida a realidade educacional sob o paradigma da racionalidade. Em seguida, discute o papel formativo da literatura e as possibilidades de uma educação mais sensível e humanizadora, a partir da apropriação das imagens presentes no texto literário.

O terceiro capítulo apresenta uma síntese da trajetória artística de Donato Alves, explicitando as ligações do artista maranhense com o boi de Axixá e a influência que a brincadeira exerce sobre o imaginário do cantador maranhense. Traz ainda uma abordagem sobre o bumba meu boi como expressão simbólica, situando o folguedo no contexto cultural maranhense e brasileiro.

O quarto capítulo retoma o caminho teórico percorrido e os conceitos fundamentais para a interpretação e compreensão da obra de Donato Alves. Em seguida, apresenta a leitura simbólica das toadas do cantador maranhense baseada na teoria bachelardiana dos quatro elementos materiais. Na sequência, apresenta a oficina realizada e a análise das imagens produzidas pelos alunos a partir das toadas de Donato Alves.

A última parte traz as conclusões resultantes da leitura simbólica das imagens e a consequente caracterização da obra do cantador maranhense, a partir da identificação dos elementos materiais. Além disso, estabelece uma reflexão sobre a dimensão formativa da literatura e as possibilidades de utilização das toadas de Donato Alves como fonte para um trabalho educativo em sala de aula.

Espera-se que esta pesquisa possa contribuir, de alguma forma, para a valorização do simbolismo e da literatura de origem popular no espaço escolar.

## 2 OS VÁRIOS SOTAQUES DA LITERATURA

*“[...] nenhuma doutrina, senão a da dúvida hiperbólica diante de todo discurso sobre a literatura”*

*Antoine Compagnon*

### 2.1 (Pre)conceitos e (in)definições

Definir a literatura não é tarefa fácil. Trata-se de um conceito variável segundo a época, o lugar e os interesses dos grupos culturais hegemônicos. Atualmente, embora isso cause polêmica, a ideia de literatura alargou-se a tal ponto que pode abarcar os mais diversos tipos de produção e seus respectivos suportes: do romance ao folheto de cordel; da música popular à telenovela; das frases pintadas em muros aos poemas que circulam pela internet e redes sociais.

Alguns autores defendem que esse fato se deve não a questões de natureza especificamente teórica ou literária, mas sim à prevalência de critérios éticos, sociais, políticos e ideológicos no julgamento das criações artísticas. Para Antoine Compagnon (1999), o aparecimento desses novos princípios de avaliação das obras literárias está intimamente relacionado aos rumos que os estudos literários tomaram nas últimas décadas do século XX.

Seja como for, o fato é que a própria definição do que é ou não literatura é controversa e oscila com o tempo, ora seguindo um posicionamento mais fechado, ora apontando para certo relativismo. Assim, um texto que em determinado momento não era considerado literatura pode, em outro, vir a sê-lo ou vice-versa. Talvez por isso, como observou Lajolo (2001), as respostas a essa questão sejam sempre provisórias, enquanto as dúvidas e incertezas permanecem constantes.

A dificuldade em definir a literatura ocorre porque cada grupo social encontra suas próprias respostas de acordo com seus interesses. Em função disso, vários critérios de definição são adotados: tipo de linguagem empregada, intenções do escritor, temas e assuntos, efeito produzido, etc. Os conceitos, em geral, correspondem ao contexto de produção de determinada época e às práticas de leitura em vigor. Esse processo de conceituação, por sua vez, acaba envolvendo outros termos, tais como literariedade, ficção, verdade, representação, arte, cânone, poder, etc.

Ainda segundo Lajolo (2001), um caminho para a definição de literatura seria considerar a obra literária como objeto social. Essa constatação implica o reconhecimento de dois polos interdependentes e complementares – leitor e autor -, os quais são intermediados por diversos canais de seleção, edição e distribuição dos produtos culturais. Esses canais atuam como instâncias de legitimação, sendo responsáveis pela discussão, avaliação e definição do valor literário de determinados textos. Entre as instâncias responsáveis pela legitimação do caráter literário das obras, a escola se destaca como uma das mais importantes:

A escola é a instituição que há mais tempo e com maior eficiência vem cumprindo o papel de avaliadora e de fiadora do que é *literatura*. Ela é uma das maiores responsáveis pela sagração ou pela desqualificação de obras e autores. Ela desfruta de grande poder de censura estética – exercida em nome do bom gosto – sobre a produção literária. (LAJOLO, 2001, p. 19).

Segundo a autora, isso pode ser percebido na palavra *clássico*, originalmente relacionada às obras de origem latina e grega. Depois o termo passou a ser utilizado para se referir a obras escritas em diversas línguas europeias ao longo dos séculos XIV, XV e XVI. Com o tempo, além dessa referência cronológica, a palavra *clássico* passa a indicar o que tem qualidade perene. Transforma-se, portanto, num juízo de valor. Outras expressões correntes em estudos literários - como *escola* romântica, *escola* realista, etc - denotam o poder da escola como instituição que avalia e diz o que é literário.

A análise de como esses termos são criados e difundidos revela também os aspectos ideológicos que estão por trás deles. Na verdade, historicamente o que se vê são diversos grupos sociais dominantes atuando na seleção e definição do que consideram como literatura. São eles que fixam os padrões estéticos, o chamado “bom gosto”. Trata-se de um processo que envolve um esforço constante de definição e que exige rupturas e diálogos com o que já foi elaborado por outros autores, escolas e/ou campos de conhecimento.

Há, assim, uma espécie de influência mútua entre as noções construídas ao longo do tempo e a leitura das obras. Souza (2007), num levantamento dos diversos sentidos do termo literatura ao longo da história, diz que a palavra possui dois significados básicos:

1. Até o século XVIII, a palavra mantém o sentido primitivo de sua origem latina — *litteratura* —, significando conhecimento relativo às técnicas de escrever e ler, cultura do homem letrado, instrução; 2. Da segunda metade do século XVIII em diante, o vocábulo passa a significar produto da

atividade do homem de letras, conjunto de obras escritas, estabelecendo-se, assim, a base de suas diversas acepções modernas.

Em seguida, o autor apresenta as diversas acepções modernas do termo:

1. conjunto da produção escrita de uma época ou país (donde expressões do tipo "literatura clássica", "literatura oitocentista", "literatura brasileira", etc); 2. conjunto de obras distinto pela temática, origem ou público visado (donde expressões do tipo "literatura infanto-juvenil", "literatura de massa", "literatura feminina", "literatura de ficção científica", etc); 3. bibliografia sobre determinado campo especializado do conhecimento (donde expressões do tipo "literatura médica", "literatura jurídica", "literatura sociológica", etc); 4. expressão afetada, ficção, irrealidade, frivolidade (donde empregos do tipo: "Depois de tanto palavreiro, tanta literatura, nada se resolveu"); 5. disciplina que procede ao estudo sistemático da produção literária (donde expressões do tipo "literatura geral", "literatura comparada", "literatura brasileira", etc), (SOUZA, 2007, p. 45)

Do conjunto dessas definições modernas resulta a seguinte distinção:

*literatura lato sensu*: conjunto da produção escrita, objeto dos estudos literários segundo a orientação positivista do século XIX; *literatura stricto sensu*: parte do conjunto da produção escrita e, eventualmente, certas modalidades de composições verbais de natureza oral (não-escrita), dotadas de propriedades específicas, que basicamente se resumem numa elaboração especial da linguagem e na constituição de universos ficcionais ou imaginários. (SOUZA, 2007, p. 45)

No entanto, por mais ampla e abrangente que pareça, esta conceituação não está imune a críticas. Antoine Compagnon (1999) descreve as dificuldades relativas às definições *lato* e *stricto sensu*. Para ele, as primeiras não conferem especificidade ao objeto Literatura, e as segundas não conseguem dar conta de sua variabilidade extrema. O autor considera que grande parte do problema estaria em não se respeitar a distinção entre o nome "Literatura" e a coisa "Literatura".

Assim, ao não se levar em conta essa diferença, surgiriam as contradições entre um ponto de vista histórico, que quer contextualizar o conceito, e um ponto de vista linguístico, que pretende descrever os traços característicos do objeto. As duas perspectivas conduzem sempre a um impasse que a teoria contemporânea "resolveria", em geral, de modo sociológico, apontando o conjunto dos usos do termo "Literatura" como o máximo de definição que se pode dele extrair.

Eagleton (2006) também aponta as dificuldades de se chegar a um denominador comum quando se trata de definir a literatura. Para ele, essa questão sempre passa por juízos de valor que vão além do campo literário. Um exemplo dado pelo estudioso é a tentativa de se relacionar literatura à ficção. Trata-se, segundo o autor, de uma definição inconsistente, uma vez que inúmeros textos



considerados não-ficcionais são tidos como literatura, tais como ensaios, sermões, autobiografias, discursos fúnebres, cartas, filosofia, etc.

Outro caminho contestado por Eagleton (2006) é o que associa literatura à representação ou imitação (*mimèsis*) de ações humanas pela linguagem. A ideia de representação original - mimética, de Aristóteles - considerava a realidade como algo passível de ser compreendida. A literatura seria, assim, uma forma de revelação dessa realidade. Porém, essa possibilidade de a narrativa literária ser o “espelho da realidade” se mostra insuficiente no mundo atual, onde as fronteiras entre o real e o virtual se tornam cada vez mais tênues, o que leva ao questionamento das noções de verdade, objetividade e unidade do sujeito, gerando a crise de representação.

Uma outra hipótese de definição analisada pelo autor é a que tenta relacionar literatura e linguagem, com ênfase na materialidade do texto. Por essa perspectiva, a obra literária seria consequência de um determinado manejo da linguagem, uma exploração estético-formal do material linguístico que o diferencia do uso cotidiano por ser ambígua, expressiva e auto-referencial. A esse uso específico da linguagem, que subverte o uso comum, os formalistas russos chamaram de “literariedade”, considerada uma propriedade distintiva do texto literário.

Surgem, assim, noções como *desvio*, *estranhamento* ou *desfamiliarização*, que passam a ser apontadas como critério de literariedade, sendo a literatura motivada por esse desejo de renovação da sensibilidade linguística e de superação das formas racionais de percepção. Eagleton (2006) rebate essa visão argumentando que a noção de *desvio* seria insuficiente como critério de distinção entre textos literários e não-literários, já que nem toda ruptura com a norma é literária.

Além disso, a ideia de desvio pressupõe a existência de um padrão de linguagem tido como referência primordial, ponto de partida. Porém, segundo o autor, qualquer coisa nesse sentido seria apenas um parâmetro teórico abstrato, sem nenhum eco na realidade. A língua se realiza de modo muito distinto por diversos grupos sociais e simplesmente não haveria nada que pudesse ser chamado de “linguagem comum”, a partir da qual o desvio se produziria.

Da mesma forma, o conceito de *estranhamento* é relativo e se naturaliza com o tempo. Assim, o que é estranho agora pode não ser no futuro (o que acontece

com o próprio conceito de literatura e, por consequência, com o que é considerado literário). Daí a impossibilidade de se conceituar, já que toda obra é polissêmica e eminentemente sensorial, sendo que cada corpo a sente de uma maneira diferente. Deste modo, pode-se ver a obra como alteridade que invade o nosso campo perceptivo.

A crise da representação anteriormente referida marca justamente essa transição de “o que é a obra” para “como ela faz”; “o que significa” para “a forma como essa experiência é representada”, como é que o texto significa. Há um deslocamento da tensão. E o leitor passa a ser o elemento fundamental para a comunicação. Esse novo leitor tem de ser capaz de conviver com a indeterminação, com diversidade de significados, e saber resistir à tentação de reduzir o texto.

Nesse sentido, a ideia de literatura dependeriamais da maneira pela qual se faz a leitura do que necessariamente aquilo que se lê. “O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura”. (EAGLETON, 2006, p. 13). Porém, essa discussão sobre ser ou não ser literatura se mostra muitas vezes inócua, pois, como observa Paul Zumthor (2007, p. 17), “Não há literatura em si; nem a ‘literatura’ nem a ‘poesia’ são essências.”

Para o autor, antes de buscar um valor ontológico para a criação literária é preciso compreender como (por que meios) uma obra poética contribui para instaurar, confirmar ou rejeitar a nossa humanidade. Para isso, é necessário encarar obra literária como fruto da imaginação simbólica, que reúne ao mesmo tempo razão e sensibilidade, local e universal, natureza e cultura, etc. Esse olhar antropológico sobre o fenômeno literário pode evitar que se caia num formalismo estéril e redutor: “[...] haverá uma antropologia da palavra humana ou nada, isto é, um jogo vão de intelectuais”. (ZUMTHOR, 2007. p. 16).

## **2.2 Do erudito ao popular: muitas vozes, uma só toada**

Uma das primeiras questões que me inquietaram durante este trabalho foi: como caracterizar a obra de Donato Alves? À primeira vista, pela sua origem e natureza, ela poderia ser considerada literatura popular, distinguindo-se da literatura canônica, erudita ou oficial. Porém, como criação simbólica que atesta e reforça a nossa condição humana, a produção do cantador maranhense também não poderia

ser considerada, em sentido amplo, como literatura?<sup>10</sup> E será que essa própria delimitação ou dicotomia faz sentido? É o que busco compreender neste item.

De acordo com Aguiar e Silva(1997), diversos pesquisadores distinguem a literatura em sentido estrito de outros modelos de produção literária. Assim, literatura *stricto sensu* seria a literatura canônica, também chamada de literatura “elevada” ou “superior”: conjunto de obras consagradas pelo *establishment* literário (poetas, escritores, críticos, professores, etc.) e tidas como patrimônio cultural de determinada sociedade.

Já o restante da produção literária recebe vários nomes: *infraliteratura*, *subliteratura*, *paraliteratura*, *literatura de consumo*, *literatura ligeira*, *literatura não canonizada*, *literatura de massas*, *literatura popular*, *literatura “kitsch”*, *contraliteratura*, etc. Apesar de situadas num campo oposto ou à margem ao da “grande literatura”, todas essas designações assumem conotações mais ou menos específicas, que, segundo o autor, variam de acordo com as motivações estéticas ou ideológicas implícitas aos seus significados.

No que diz respeito à expressão *literatura popular*, Aguiar e Silva (1997) considera o termo equivocado, uma vez que o vocábulo “popular” é polissêmico e, em razão disso, admite vários significados, dando margem a sentidos e valores ambíguos ou até mesmo opostos. Zumthor (1997) também afirma que a palavra *popular*, quando associada a termos como *cultura*, *literatura*, *poesia* ou *canção*, é ambígua e não conceitua nada, pois indica apenas um ponto de vista confuso no mundo em que se vive:

Quando eu a emprego, estou aludindo a um modo de transmissão do discurso do discurso cultural? A alguma permanência de traços arcaicos que, bem ou mal, refletiriam uma personalidade étnica? A classe dos depositários dessas tradições? As formas supostamente específicas de raciocínio, palavra ou conduta? Nenhuma dessas interpretações satisfaz plenamente. (ZUMTHOR, 1997, p. 23).

Talvez por essa razão o conceito de literatura popular seja empregado sob diversas perspectivas. Sob o ponto de vista romântico-tradicionalista, por

---

<sup>10</sup>Silvio Romero, no século XIX, já reconhecia como literatura a produção cultural de origem popular. Em sua *História da Literatura Brasileira: contribuições e estudos gerais para o exato conhecimento da literatura brasileira* (1980), um dos precursores dos estudos literários no Brasil escreve: “[...] para mim, a expressão *literatura* tem a amplitude que lhe dão os críticos e historiadores alemães. Compreende todas as manifestações da inteligência de um povo: - política, economia, arte, **criações populares**, ciências... e não, como era de costume supor-se no Brasil, somente as intituladas *belas-letras*, que afinal cifravam-se quase exclusivamente na poesia!...” (ROMERO, 1980, p. 58, grifo nosso).

exemplo, Aguiar e Silva (1997) afirma que “literatura popular” é a que revela de modo próprio e espontâneo o espírito nacional de um povo, consubstanciado em suas crenças, valores, tradições, modos de vida, etc. Neste sentido, a literatura popular se aproxima dos conceitos de literatura oral, tradicional ou mesmo romanceiro, em oposição à literatura erudita. Trata-se de um tipo de produção literária realizada pelo povo e para o povo, por isso os temas e personagens correntes traduzem elementos simbólicos pertencentes ao imaginário popular.

Já sob a ótica romântico-socialista, “literatura popular” é aquela que reflete as mazelas da população, bem como exprime desejos de luta contra a dominação e exploração de classe exercida pelos detentores do poder econômico e político. A literatura, neste caso, assume um caráter pedagógico, de busca de conscientização do povo contra as injustiças sociais e rumo a uma perspectiva de emancipação política.

Aguiar e Silva (1997) revela ainda que a designação “literatura popular” pode apresentar um significado negativo, sendo considerada como um tipo de produção que se destina principalmente aos segmentos culturalmente “inferiores” de determinada sociedade, e por isso mesmo destituída dos valores semânticos e formais que enriquecem e ilustram a chamada “grande literatura”.

Outros autores, contudo, não formulam sobre a “literatura popular” um juízo tão rotundamente negativo sob os pontos de vista estético e cultural e sublinham que constitui uma visão simplista e errônea conexionar invariavelmente a “literatura elevada” com as classes sociais dirigentes e a literatura popular com o “povo comum”, bem como conceber a sua oposição funcional como uma separação estanque. Outros autores, ainda, utilizam a designação de “literatura popular” sem qualquer notória conotação pejorativa ou negativa, seja de índole estética, seja de índole ideológica, considerando-a sobretudo como uma designação técnica de conteúdo e âmbito sociológicos. Enfim, para alguns autores, principalmente consagrados ao estudo da antropologia cultural, “literatura popular” significa literatura folclórica ou literatura oral. (AGUIAR E SILVA, 1997, p. 118)

Apesar da diversidade de enfoques, o conceito de literatura popular é geralmente associado à oralidade, em oposição ao de literatura erudita, sempre associado à escrita<sup>11</sup>, muito embora o primeiro possa contemplar todas as

---

<sup>11</sup> Paul Zumthor (1993) discorda desse posicionamento. Para o autor, “*Oral* não significa popular, tanto quando *escrito* não significa *erudito*. Na verdade, o que a palavra *erudito* designa é uma tendência, no seio de uma cultura comum, à satisfação de necessidades isoladas da globalidade vivida, à instauração de condutas autônomas exprimíveis numa linguagem consciente de seus fins e móvel em relação a elas; *popular*, a tendência a alto grau de funcionalidade das formas, no interior de costumes ancorados na experiência cotidiana, com desígnios coletivos e em linguagem relativamente cristalizada (ZUMTHOR, 1993, p. 119).

manifestações produzidas pelo povo e que também se apresentem sob a forma impressa (caso dos folhetos de cordel, por exemplo). Deste modo, em razão da oralidade que a caracteriza, a arte verbal popular é também chamada de “literatura oral” - expressão que, segundo Paul Zumthor (1997), foi inventada em 1881 pelo folclorista francês Paul Sébillot.

Trata-se, pois, de um conjunto diversificado de textos que abrangem desde contos, lendas, mitos e provérbios - passando por autos populares, romanceiros, quadras, toadas, modinhas, improvisos e canções - até adivinhas, rezas e excelências, etc. Tais textos variam mais ou menos de acordo com os fatores culturais e geográficos dos grupos que os recebem, modificam e difundem, fato que evidencia seu caráter eminentemente oral.

Todos os autos populares, danças dramáticas, as jornadas dos pastores, as louvações das lapinhas, Cheganças, **Bumba meu boi**, Fandango, Congos, o mundo sonoro e policolor dos reisados, aglutinando saldos de outras representações apagadas na memória coletiva, resistindo numa figura, num verso, num desenho coreográfico, são os elementos vivos da Literatura Oral. (CASCUDO, 2012, p. 14, grifo nosso)

O uso que o povo faz dessas formas e manifestações de arte verbal contribui para conformar sua cultura e sua identidade. A literatura popular, assim como a oralidade atribuída ao termo, apresenta em seu histórico raízes e fontes antigas de representação artística, mas que se renovam com o tempo. A compreensão dessa modalidade literária exige, pois, uma espécie de “iniciação” no imaginário construído ao longo de séculos pela experiência cultural de determinado povo, um mergulho profundo no espírito coletivo.

Para alguns autores, porém, o termo literatura oral encerra um paradoxo, já que sugere exclusão das composições escritas. Além disso, literatura vem de *littera*, letra, estando relacionada a alfabeto, gramática, instrução, erudição, saber, e, portanto, à arte da palavra escrita, alheia à maior parte do povo. Talvez por isso - pelo fato de ser eminentemente oral, criada pelo povo e a ele destinada - exista certo desprezo pela literatura popular, tratada normalmente como algo vulgar e secundário, em contraste com o gênero escrito, associado à cultura letrada, ao bom gosto e às classes dominantes.

A denominação “poesia popular” foi muitas vezes associada a um número certo de representações negativas que a situam ao lado da literatura menor, em oposição à Literatura. As conotações mais recorrentes que lhe são conferidas são aquelas da simplicidade dos temas abordados e das ideias tratadas, facilidade de versificação e banalidade das rimas, ingenuidade dos sentimentos expressos, falta de originalidade e criatividade, pobreza de

vocabulário, riqueza estilística limitada, simbólica indigente. (GRIGNON; PASSERON apud ASSARÉ, 2007, p. 17).

Trata-se de uma forma de exclusão sociocultural das camadas menos favorecidas que, sem ter o domínio da escrita, utilizavam – e ainda utilizam - a oralidade para expressar sua cultura e preservar a memória coletiva. Apesar de atualmente já ser possível perceber avanços em relação a esse tipo de posicionamento, ainda há resquícios de um passado “elitista”, que vê a literatura popular de base oral como manifestação artística inferior. Isso se mostra sobretudo no meio cultural e acadêmico. Assim, quando não se exclui esse gênero literário, colocando-o à margem, simplesmente reduz-se a sua importância diante da literatura erudita ou oficial.

O texto oral, etimologicamente carregando o peso de um paradoxo, permaneceu por muito tempo fora do enfoque teórico dos estudos literários, cuja tradição tem privilegiado a escritura como única fonte teorizadora do texto artístico, duvidando “de que a literatura oral tivesse um valor intrínseco e um caráter próprio”, como testemunha Jakobson [...] (ALCOFORADO, 1999, p. 22).

De fato, parece existir um critério de julgamento discriminador que busca impor limites e separações entre a literatura oral e a escrita. ONG (1998) atribui isso à existência de uma visão hegemônica entre os pesquisadores que pressupõe a escrita como forma principal de linguagem. Segundo o autor, embora a linguagem oral esteja na base de toda criação verbal, “o estudo científico e literário da linguagem e da literatura, durante séculos e até épocas muito recentes, rejeitou a oralidade”. (ONG, 1998, p. 16). Talvez por esse motivo a literatura oral tenha uma participação mínima nos compêndios e manuais de literatura.

A despeito desse desprezo pela produção poética de base oral, Câmara Cascudo – um dos maiores estudiosos da nossa cultura, ao lado de Silvio Romero, Gilberto Freyre e Mário de Andrade -, em sua obra *Literatura Oral no Brasil* (2012), já chamava a atenção para o problema em nível local. Para ele, a historiografia literária brasileira dava excessiva relevância à literatura oficial, enquanto esquecia ou ignorava a literatura popular, ainda que esta última fosse mais vigorosa e tivesse profundas raízes na antiguidade.

A Literatura Oral é como se não existisse. Ao lado daquele mundo de clássicos, românticos, naturalistas, independentes, digladiando-se, discutindo, cientes da atenção fixa do auditório, outra literatura, sem nome em sua antiguidade, viva e sonora, alimentada pelas fontes perpétuas da imaginação, colaboradora da criação primitiva, com seus gêneros, espécies, finalidades, vibração e movimento, continua, rumorosa e eterna, ignorada e

teimosa, como rio na solidão e cachoeira no meio do mato. (CASCUDO, 2012, p. 17).

Mas que diferenças haveria entre a literatura oral (popular) e a escrita (erudita ou oficial) para justificar tal postura? Recorrendo a uma análise de cunho linguístico-semiótico, Aguiar e Silva (1997) argumenta que a literatura baseada na oralidade é diferente da literatura escrita porque tanto seus códigos quanto seu modo de funcionamento e estruturação são diversos. Isso significa, segundo o autor, que a literatura oral admite o uso de signos não existentes no sistema semiótico da literatura escrita. Esses signos (paraverbais e extraverbais) interagem com signos literários verbais e são regulados semântica e sintaticamente pelos seguintes códigos:

o **código musical**, porque grande parte dos textos da literatura oral – em relação à poesia oral, todos os textos – é cantada ou entoada, podendo ser acompanhada por instrumentos diversos; o **código cinésico**, regulador dos movimentos rítmicos corporais executados apenas pelo emissor do texto ou conjuntamente pelo emissor e pela sua audiência e que constituem elementos importantes do texto literário oral, quer como complemento de signos verbais e verbalizados, quer como signos não verbais; o **código proxêmico**, que regula a utilização das relações topológicas entre seres e coisas como signos integrantes dos textos da literatura oral; o **código paralinguístico**, que regula os factores vocais, convencionalizados e sistematizáveis, que acompanham a emissão dos signos verbais, mas que não fazem parte do sistema linguístico, e que podem desempenhar importante função como signos constitutivos do texto da literatura oral (entoação, qualidade de voz, riso, etc). (AGUIAR E SILVA, 1997, p. 138-139)

Esses códigos, em intercâmbio com outros códigos literários, contribuem para que a literatura oral seja mais heterogênea do que a literatura escrita, uma vez que é formada por um conjunto de códigos entrelaçados a que Aguiar e Silva (1997) chama de “policódigo”. Esse policódigo da literatura oral pode ser entendido como uma sequência de modelos estilísticos, rítmicos e métricos de fácil memorização - as fórmulas - que “permitem organizar os seus textos e propiciam o bom entendimento entre o emissor e a audiência” (p. 142). Porém, como é formado por esquemas semânticos e formais pré-determinados, mais ou menos rígidos, esse policódigo confere à literatura oral um caráter conservador e estático. Por isso, mesmo havendo entendimentos contrários a essa visão mecanicista, para o autor:

[...] não cessam as razões para se caracterizar a literatura oral, na generalidade, como marcadamente estereotipada, reiterativa, analiticamente pobre e ideologicamente conservadora, em consonância, aliás, com o conservantismo típico das culturas primariamente orais. (AGUIAR E SILVA, 1997, p. 142)

Por esse viés, a literatura popular pode ser comparada à paraliteratura, tendo, entre outras características, “a redução do sujeito da enunciação, a natureza estereotipada do texto, policódigo rigidamente conformado ao longo de uma tradição cultural”. (p. 142). É possível perceber que o autor faz uma avaliação de cunho linguístico e que se aplica ao contexto de culturas orais primárias, isto é, aquelas que nunca tiveram acesso à escrita. Porém, em culturas orais secundárias ou não primariamente orais, em que os códigos da literatura oral convivem com os códigos da literatura escrita, geralmente ocorre interação entre um e outro sistema.

Por isso, considerar a criação literária como fenômeno estético que envolve a linguagem não implica dizer que essa criação só se realize – ou só se realize satisfatoriamente – na forma escrita. Como observa Alcoforado (1999, p. 110), aceitar a tese segundo a qual a literatura só existe de forma completa quando se apresenta na modalidade escrita significa excluir, por exemplo, as tradições das comunidades medievais europeias, que se expressavam predominantemente de forma oral, já que nessa época a maioria da população era iletrada - o que não diminui a qualidade dessa produção.

Na verdade, uma manifestação artística complementa a outra, pois não existe literatura erudita sem que suas características básicas não tenham tido influência ou origem na literatura oral. Segundo Walter Ong (1998, p. 16): “A expressão oral pode existir – e na maioria das vezes existiu sem qualquer escrita; mas nunca a escrita sem a oralidade”. Há, portanto, um vínculo profundo entre essas duas formas de produção literária, pois, “[...] a voz humana constitui em toda cultura um fenômeno central”. (ZUMTHOR, 2007, p. 10).

Assim, se as fronteiras entre o oral e o escrito (ou entre a literatura popular e a erudita) não são assim tão definidas, isso significa que as relações entre elas são dinâmicas, permitindo influências mútuas e intercâmbios dos mais variados tipos. De sorte que, ao longo do tempo, pode acontecer um reconhecimento ou canonização de gêneros considerados “menores” pelo sistema literário, assim como a utilização de temas e estilos da literatura popular por autores consagrados<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup>Este ano a Academia Sueca concedeu o Prêmio Nobel de Literatura a Bob Dylan, sob o argumento de que o cantor e compositor popular americano teria criado uma nova expressão poética dentro da grande tradição americana da canção. Embora polêmica, essa premiação reflete, de certa forma, os limites do que é considerado literário e não literário, além de revelar o papel das chamadas instâncias de legitimação.



[...] não só pode suceder, em determinado momento histórico, a “canonização” de um gênero até então adstrito em geral ao domínio da paraliteratura - o exemplo paradigmático deste fenômeno, na época moderna, é representado pela ascensão do romance da periferia até ao centro do sistema semiótico literário -, como também pode acontecer que os autores da “grande literatura” vão haurir elementos semânticos e formais para a produção de seus textos em textos paraliterários. Este último fenômeno ocorreu com frequência, por exemplo, no barroco, no romantismo e no realismo [...] (AGUIAR E SILVA, 1997, p.136)

Além disso, a oralidade traduz um tipo de conhecimento específico de um povo - seja ele letrado ou não. Conhecimento que é reflexo da experiência de vida, religiosidade, caráter pessoal, memória coletiva e outros aspectos tão relevantes quanto os fatores meramente formais ou linguísticos. E que tem origens não apenas na escrita mas em várias outras fontes. É o caso das toadas de bumba meu boi, que em geral são produzidas inicialmente de forma oral e só depois registradas para poderem compor os discos ou CDs. Elas se fixam na memória pela repetição.

Neste sentido, pode-se dizer que a literatura popular dialoga com o passado e com as tradições. Porém, sempre busca interagir com o presente e suas novidades, incorporando e assimilando suas tecnologias e discursos, de modo que nunca permanecem estáveis. Para Cascudo (2012), enquanto a literatura erudita ou oficial é de natureza eminentemente cognitiva e racional, a literatura oral é considerada mais dinâmica e emotiva, pois envolve um tipo de sabedoria composto por aspectos míticos, mágicos e tradicionais, vivenciados pelo povo através de suas inúmeras manifestações.

Ao se transformar na boca de poetas e cantadores – como é o caso de Donato Alves -, essa literatura rejuvenesce e ao mesmo tempo mantém viva a memória das produções culturais de determinada sociedade.

A literatura que chamamos oficial, pela sua obediência aos ritos modernos ou antigos de escolas ou de predileções individuais, expressa uma ação refletida e puramente intelectual. A sua irmã mais velha, a outra, bem velha e popular, age falando, cantando, representando, dançando no meio do povo, nos terreiros das fazendas, nos pátios das igrejas nas noites de “novena”, nas festas tradicionais do ciclo do gado, nos bailes do fim das safras de açúcar, nas salinas, festa dos “padroeiros”, potirum, ajudas, bebidas nos barracões amazônicos, espera de “Missa do Galo”; ao ar livre, solta, álcere, sacudida, ao alcance de todas as críticas de uma assistência que entende, letra e música, todas as gradações e mudanças do folguedo. (CASCUDO, 2012, p. 36)

Neste sentido, pode-se dizer que a literatura popular não é apenas a produção de grupos subalternos, iletrados ou de uma “paraliteratura”. Nem conjunto de vestígios e relíquias, criação estática e presa ao passado. Como afirma Canclini

(2011, p. 220): "[...] o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações". Essa mescla de várias culturas e linguagens - inclusive a escrita - favorece a construção desse discurso multifacetado que congrega muitas vozes e estilos, mas que, no fundo, se inscreve num só movimento: o da criação humana.

### **2.3 Do signo ao símbolo: a literatura como imagem**

*As palavras, as belas palavras, as grandes palavras naturais, acreditam na imagem que as criou. Um sonhador de palavras reconhece, numa palavra do homem aplicada a uma coisa do mundo, uma espécie de etimologia onírica.*

*Gaston Bachelard*

Como foi possível perceber, as discussões sobre o que é ou não literário, bem como as dicotomias popular/erudito; oral/escrito são relativas e, na maioria das vezes, correspondem a interesses ideológicos de grupos culturais no tempo e no espaço. Segundo Eagleton (2006), a natureza incerta dos cânones literários e sua dependência de uma estrutura de valor culturalmente específica são bastante reconhecidas atualmente, juntamente com a constatação de que certos grupos sociais foram injustamente excluídos deles.

Porém, a simples constatação do caráter ideológico implícito na questão literária não me pareceu suficiente para dirimir as dúvidas e inquietações que me afetaram no decorrer desta pesquisa. Essas inquietações tornaram-se ainda mais evidentes durante o processo de qualificação, quando fui alertado sobre a necessidade de contemplar, no meu trabalho, as diferenças entre literatura popular e erudita, ou literatura oral e escrita. Até então estava trabalhando apenas com a ideia de literatura em sentido amplo, o que, no meu entendimento, abrangia todas as manifestações resultantes da criação humana.

De repente me vi instigado a demarcar uma fronteira, impor um limite conceitual, um rótulo para o objeto da minha pesquisa. O pressuposto desse questionamento era o seguinte: como se tratava de uma produção de origem popular, eu deveria tratar essa obra como tal, diferenciando-a do que era considerado “erudito”, “clássico”, “canônico” ou qualquer coisa do gênero. Daí a reserva quanto à utilização dos termos “poético” e “literário” no título inicial do meu

trabalho. Assim, fui aconselhado a mudar de “Análise simbólica da obra poético-literária de Donato Alves” para “Leitura simbólica das toadas de bumba boi de Donato Alves”.

Foi então que percebi que o aspecto ideológico subjacente à questão literária faz parte de um contexto muito mais amplo: o de uma cultura iconoclasta, guiada por um paradigma aristotélico, cartesiano, ancorado na causalidade, na racionalidade e na objetividade, no qual a educação moderna e, em especial, o ensino literário, vêm se apoiando. Esse modelo tem como base o antagonismo entre razão e emoção, conceito e imagem, sujeito e objeto, a lógica binária linear e excludente (ou isto, ou aquilo), que elimina ou marginaliza os opostos<sup>13</sup>.

É essa cultura baseada na racionalidade que dá margem às divisões do tipo popular/erudito, oral/escrito; literatura/paraliteratura... etc., que, como vimos anteriormente, não se sustentam na prática, muitas vezes dependendo de fatores extrínsecos às próprias obras literárias. Porém, diante de um cenário epistemológico-científico de cunho reducionista, surgem novos estudos que nascem na crise contemporânea e que anunciam novos rumos no campo paradigmático, atingindo também o âmbito das pesquisas literárias.

Deste modo, entendo ser necessário que o ensino da literatura se afaste desse olhar limitado e se abra para novos paradigmas que se contraponham à fragmentação a que o conhecimento e o homem foram submetidos em tempos cartesianos. Diante desse cenário, a crítica literária bachelardiana<sup>14</sup>, aliada às pesquisas de Durand no campo do imaginário, podem contribuir com essa discussão, apontando novos caminhos que ajudem a libertar o estudo literatura do formalismo e do cientificismo dominantes.

Um desses caminhos passa por encarar a literatura sob o ponto de vista da imagem, resgatando seu valor simbólico e onírico. Nesse contexto, a palavra surge como reflexo ou devir do psiquismo imaginante. Ou seja, a imagem precede a palavra, e não o contrário. De acordo com Durand (1993), o universo de Bachelard se divide em três setores nos quais os símbolos têm uma utilidade diferente: o da

---

<sup>13</sup>“O mundo tornou-se polarizado em alternativas que se excluem: ou é corpo ou é alma; ou é matéria ou é espírito; ou é objetividade ou é subjetividade; ou é logos ou é mythos; ou é ordem ou é desordem e por aí se vai (CAMARGO apud MARENDINO, 2007, p.16)”. A essas divisões apontadas pelo autor, poderíamos acrescentar: ou é erudito ou é popular, ou é escrito ou é oral.

<sup>14</sup> A crítica bachelardiana tem como fundamentação teórica a doutrina do imaginário. Está centrada na análise e na interpretação das imagens de um texto. Trata-se de uma crítica imanentista, em que se procura captar o ser poético no espaço literário de um texto. É uma crítica dinâmica, criativa e aberta às inovações do mundo contemporâneo. (FERREIRA, 2013, p. 53).

ciência objetiva, o do sonho e o da palavra humana. Este último abrange a linguagem poética, lugar da “[...] encruzilhada humana entre uma revelação objetiva e o enraizamento desta revelação no mais obscuro do indivíduo biológico”. (DURAND, 1993, p. 62).

Assim, numa análise literária de natureza simbólica, o que interessa não é simplesmente apontar os jogos formais de linguagem presentes na superfície textual, mas também perscrutar as profundezas da alma humana sugeridas nas imagens materiais que emergem do devaneio poético. “[...] É preciso seguir essas imagens que nascem em nós mesmos, que vivem em nossos sonhos, essas imagens carregadas de uma matéria onírica rica e densa que é um alimento inesgotável para a imaginação material” (BACHELARD, 1989, p. 20).

O mérito de Bachelard, segundo Durand (2011, p. 57), foi criar um modelo de análise em que a imagem “surge para iluminar a própria imagem, criando assim uma espécie de determinismo transversal na história e na biografia”. Ao proclamar o estatuto simbólico da imagem, liberando-a de seu autor e de seu tempo, Bachelard contribui também para diluir os limites e divisões tradicionais entre estilos, autores e modalidades literárias, uma vez que tanto a literatura popular como a erudita produzem imagens.

E essas imagens carregam elementos comuns a todos os homens em todas as épocas: os arquétipos. A título de exemplo, mostro a seguir um poema de Giacomo Leopardi<sup>15</sup>, extraído do livro *Seis Propostas para o próximo Milênio* (1990), de Ítalo Calvino, e que foi posto lado a lado com a toada “Doce namorada”, de Donato Alves. O arquétipo da lua serve de hormônio para o devaneio poético em ambos os casos. Apesar das colorações ou matizes individuais de cada autor, o pano de fundo é o mesmo, sendo que em alguns momentos os dois poetas chegam a coincidir em palavras e termos utilizados, o que demonstra o seguinte: ao nível dos arquétipos e das imagens, a diferença entre o que é considerado cânone ou clássico e o popular é relativa.

Como diz Whitman (2006, p. 19): “A qualidade poética não é malvaiscada pela rima, e pela uniformidade ou abstrações dirigidas às coisas nem a lamentações

---

<sup>15</sup>Giacomo Leopardi foi um dos maiores poetas italianos, além de ensaísta e filólogo. Sua obra revela muito pessimismo, melancolia e cepticismo. Nasceu em Recanati, em 29 de junho de 1798, e morreu em Nápoles, no dia 14 de junho de 1837. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Giacomo\\_Leopardi](https://pt.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Leopardi)>.

melancólicas ou bons preceitos, mas é a vida destas coisas e de muitas outras e está na alma”. Vejamos:

<p>É doce e clara a noite e não há vento, e calma sobre os tetos e entre os hortos repousa a lua, ao longe revelando serenas as montanhas. [...] Ó graciosa lua, eu me recordo que, faz um ano, sobre esta colina, cheio de angústia, eu vinha contemplar-te: e pairavas então sobre a floresta tal como agora a iluminá-la toda. [...] Amada lua, em cujos raios suaves dançam as lebres na floresta... [...] Já todo o ar se ofusca, torna azul o sereno, e as sombras tombam dos tetos e colinas ante a brancura de uma lua nova. [...] Que fazes tu no céu?, dize, que fazes, ó lua silenciosa? Chegada a noite, vais, contemplando os desertos; e te deitas. (<i>Giácomo Leopardi</i>)</p>	<p>Ó lua cheia Minha doce namorada Ilumina todas as estradas onde eu irei passar Quase todas as noites eu te olho tão distante Mas quando brilha no horizonte Eu fico a te contemplar Lua dos cabelos prateados Desce os cachos ondulados Clareando os verdes campos e o mar São poemas de um feliz trovador Que cantando faz amor Em uma noite de luar Ó lua cheia Ó lua cheia Deixa eu te beijar Clareia pra meu touro vadear (<i>Donato Alves</i>)</p>
---	---

Como é possível observar, nos dois textos acima, a lua que “ao longe revela serenas as montanhas”, que “paira sobre as florestas”, iluminando-a toda, essa lua nova e branca, de “raios suaves”, que salta dos versos do poeta italiano, é a mesma lua cheia de Donato, que “brilha no horizonte,”; lua cujos raios são “cabelos prateados”, descendo seus “cachos ondulados” para clarear “os verdes campos e o mar”. Segundo Calvino (1990, p. 37), “Desde que surgiu nos versos dos poetas, a lua sempre teve o poder de comunicar uma sensação de leveza e calmo encantamento”. Essa sensação de leveza transparece, pois, tanto em Donato como em Leopardi.

Mas é importante ainda assinalar o seguinte no exemplo acima: as semelhanças entre os dois sonhadores se dão ainda no tom, na forma de se dirigir ao objeto do devaneio poético, na forma de contemplação, etc. Se levarmos em consideração que estamos falando de dois autores que nasceram em épocas distintas, que tiveram níveis culturais diferentes e que viveram em sociedades também diferentes, então temos aí um exemplo claro de como existe, de fato, um

substrato comum que orienta a produção literária. É por esse motivo que ao nível das imagens as distâncias e as divisões estanques se evaporam.

As tonalidades, as nuances, as variações verbais, são apenas particularidades dentro de um contexto maior: aquilo que está presente em toda a humanidade e em todas as épocas. E nesse sentido, todas as criações imaginárias, não importa a coloração ou o *pedigree* literário de seu autor, são, de certa forma, poéticas, porque decorrem da imaginação criadora e convergem para um mesmo ponto: a produção de imagens. E são essas imagens que devem ser avaliadas quanto ao seu valor poético, e não necessariamente as combinações verbais ou dos signos, como o faz a crítica tradicional que Bachelard rejeita.

É nesse ponto, portanto, que as polaridades – erudito/popular; escrito/oral – se diluem e se interpenetram, convergindo para revelar a nossa humanidade. A literatura assume, neste viés, um caráter existencial. Ou seja, por trás da racionalidade presente no manejo da linguagem, existe uma alma sonhadora. Existe o homem em sua vontade de se expressar. Existe alguém que quer falar, alguém que se mostra em toda a sua condição humana, com seus medos, angústias, desejos, sonhos e devaneios. E é isso que faz o leitor se identificar com uma obra, mais do que as associações inusitadas de signos.

Segundo Ferreira (2012), a análise poética de um texto a partir das imagens pode apresentar níveis e dimensões profundas que verticalizam o texto, o sonhador e o leitor. Porém, a valorização da imagem como foco da leitura poética não significa desprezar a linguagem em seu aspecto racional, enquanto discurso. Trata-se, na verdade, de reconduzi-la aos seus limites, reconhecendo a importância da imagem na constituição do sentido. “Desde que se coloque a linguagem em seu devido lugar, no extremo da evolução humana, ela se revela em sua dupla eficácia; infunde-nos suas virtudes de clareza e suas forças de sonho [...]” (BACHELARD, 2001, p. 275)

Sob esse olhar, a imagem literária ganha novo *status*, passando a ser considerada como símbolo, indo além do signo convencional, pois este é arbitrário, enquanto a imagem é sempre motivada. “O *analogon* que a imagem constitui não é nunca um signo arbitrariamente escolhido, é sempre intrinsecamente motivado, o que significa que é sempre símbolo”. (DURAND, 2012, p. 29). Isso implica dizer que a imagem carrega um sentido figurado que só pode ser encontrado dentro do próprio imaginário, o que confere liberdade e dinamismo à imaginação.

Sendo assim, os sentidos que afloram da imagem-símbolo não se limitam a nenhum fator externo, mas são resultantes de um exercício de liberdade proporcionado pelo pensamento simbólico. “A verdadeira viagem da imaginação é a viagem ao país do imaginário, no próprio domínio do imaginário”. (BACHELARD, 2001, p. 05). Nesse contexto, a imagem assume um papel fundamental: o de impulsionar e renovar a linguagem. “A linguagem evolui muito mais por suas imagens que por seu esforço semântico [...]”. (BACHELARD, 2001, p. 258). Isso ocorre devido à capacidade que a imagem possui de nos levar simultaneamente aos dois polos da linguagem: o interior e o exterior, o objetivo e o subjetivo, o signo e o símbolo, a ideia e a coisa<sup>16</sup>.

O que importa, deste modo, é captar o trajeto contínuo entre o real e o imaginário, o trânsito entre as dimensões objetiva e espiritual do devaneio poético. No caso de Donato Alves, isso implica verificar as imagens literárias presentes em sua obra, independentemente de esta obra alcançar ou não os níveis de acuidade estilística ou metafórica da chamada “grande literatura”. Ou se ele obteve ou não êxito ao explorar determinados recursos formais normalmente atribuídos a essa modalidade de criação literária.

O que interessa, portanto, é encontrar possibilidades de significação que apontem um percurso interpretativo/compreensivo capaz de realizar o trajeto de uma instância discursiva (semiótica) a uma instância imaginativa. Esse caminho entre o puramente discursivo (linguístico) e o simbólico se concretiza a partir da apropriação das imagens literárias ou poéticas, considerando o literário e o poético não como obediência absoluta a padrões estético-linguísticos predeterminados - sejam eles modelos consagrados ou marginalizados -, mas como vivência que permite compartilhar experiências e afetos.

A imagem, nesse sentido, “[...] *constata* um élan vital, uma estética (*aisthesis*) emocional em todos os seus afetos, sejam eles refinados, de mau gosto, despojados, *Kitschs*, explosivos ou conformistas” (MAFFESELLI, 1995. p. 92). Trata-se, portanto, de um modo de percepção que possibilita constatar no outro a nossa própria humanidade a partir das imagens por ele produzidas e compartilhadas. Isso leva a romper com o preconceito tanto em relação à própria

---

<sup>16</sup> “[...] é apenas a palavra-imagem, a palavra figurativa, que é capaz de dar expressão às coisas e ao mesmo tempo banhá-las com a luminosidade das ideias: ideia e coisa são unidas na imagem. (HUIZINGA, 2000, p. 162)

ideia de literatura quanto de poético ou literário, pois uma leitura simbólica não se reduz aos aspectos exclusivamente linguísticos ou de conteúdo, uma vez que:

[...] a imagem é antes de tudo um vetor de comunhão, ela interessa menos pela mensagem que deve transportar do que pela emoção que faz compartilhar. Nesse sentido, a imagem é, de parte a parte, orgiaca, *stricto sensu* passional (*orge*), ou ainda estética: seja qual for o seu conteúdo, ela favorece o sentir coletivo (*aisthesis*). (MAFFESELLI, 1995. p. 94).

No caso desta pesquisa, que tem como objeto uma produção literária de base oral e popular, é ainda mais necessário encarar a literatura sob outra perspectiva, isto é, com um olhar capaz de compreender que a obra é fruto de uma sensibilidade que coloca o autor e seus ouvintes em estado de comunhão. E que promove a ligação entre polos opostos: razão e emoção, local e universal, natureza e cultura. Para isso, é necessário, conforme Paul Zumthor (2007), realizar um trabalho de “desalienação” crítica.

A noção de “literatura” é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização européia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje. Eu a distingo claramente da idéia de *poesia*, que é para mim a de uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas. (ZUMTHOR, 2007, p. 12)

Noutras palavras: trata-se de encarar a literatura de origem popular como prática simbólica discursiva tão importante como qualquer outra e que leva em consideração “[...] a língua e o imaginário, tomados como material, como assunto e como campo de atividade” (ZUMTHOR, 2007, p. 47). E essa prática se caracteriza como uma tentativa do homem para emancipar a linguagem e a si próprio, vencendo o tempo a morte.

A prática poética se situa no prolongamento de um esforço primordial para emancipar a linguagem (então, virtualmente, o sujeito e suas emoções, suas imaginações, comportamentos) desse tempo biológico. Esse esforço se realiza de modo diferente, segundo os contextos culturais; pelo menos aí percebemos sempre essa vontade às vezes cega, mas radical, essa energia vital presente nos começos de nossa espécie e que luta em nós para roubar nossas palavras à fugacidade do tempo que as devora. Pouco importa saber aqui se esse esforço pode ou não chegar a um fim; o que conta é que, nesse esforço desperta uma consciência e se formaliza o ritual, que ele funda e irriga com sua energia. (ZUMTHOR, 2007, p. 48).

É esse esforço para superar a sua vulnerabilidade e a vulnerabilidade de seu discurso em relação ao tempo que estabelece a ligação entre a literatura e o imaginário. Ligação esta que analisaremos a seguir.



## 2.4 Literatura, imagem e imaginário

O homem, como ser diurno e noturno, é essencialmente criativo. Movido pela imaginação criadora, ele é capaz de inventar mundos, símbolos e imagens sem correspondência na realidade imediata. A imaginação é, pois, fonte propulsora do conhecimento – seja de caráter científico, seja de caráter poético - e condição fundamental para a compreensão do homem como ser total, complexo, mutante, aventureiro, descobridor, e não apenas como mero reproduzidor.

Esse universo dinâmico e inaudito que a imaginação criadora mobiliza se manifesta de modo especial na Literatura. As imagens literárias fazem emergir novos sentidos, abertos e autônomos em relação a todo tipo de formalismo ou determinações externas. A sua matéria – a palavra -, ao ser dinamizada pela imaginação, reorganiza o pensamento e desautomatiza a linguagem, suscitando novas imagens que convidam ao devaneio, ao encontro com a alteridade.

Oriunda das pulsões imaginárias, a imagem literária configura, assim, um espaço privilegiado para a irrupção de novos sentidos. “Significar outra coisa e fazer sonhar diferentemente, tal é a dupla função da imagem literária”. (BACHELARD, 2001, p. 257). Com esse entendimento, o autor demarca posição e se afasta da abordagem de cunho psicanalítico (a qual vê a imaginação como mero reflexo de pulsões reprimidas), reforçando o caráter autônomo e simbólico da imagem literária, vista agora como produto do livre exercício da imaginação.

Ao proclamar a autonomia da imagem literária, Bachelard afirma simultaneamente que o ato de imaginar é vigoroso e se traduz numa geração incessante de imagens, as quais não se vinculam a um projeto claro e racional ou racionalmente delineado. Sua propensão consiste unicamente em exercitar a inventividade, instaurando realidades desconhecidas que não estabelecem o real comumente apreendido pela percepção. (PAIVA, 2005, p. 145).

Dinamismo, mobilidade e autonomia - na visão bachelardiana - constituem traços peculiares das imagens literárias e estão intimamente ligados à palavra. Assim, quando a linguagem se encontra desgastada pelo uso, não satisfazendo mais suas necessidades de expressão, o poeta reestrutura os símbolos que antes bloqueavam sua capacidade imaginativa. A ampliação do pensamento e a inovação dos símbolos linguísticos são atos de consciência impulsionados pela criação de uma imagem inédita.

Pelo fato de falar, o poeta é um criador de novidade. A imagem poética, por sua novidade, dinamiza a atividade linguística e nos remete à origem de nosso ser falante. É neste sentido que ela coloca o problema da criatividade do ser falante. Ao criar o poeta obriga o mundo a se converter no mundo da palavra. É falando ao mundo que o mundo lhe fala. (JAPIASSU, 1976, p. 105)

Desta forma, as representações imagéticas que emanam do texto literário fazem brotar símbolos desvinculados de seus sentidos habituais que, dotados de polissemia e ambivalência, geram múltiplas imagens. Eis o caráter mágico e evocador da linguagem. Para Bachelard (2001, p. 257), “Uma imagem literária é um sentido em estado nascente; a palavra – a velha palavra – recebe aqui novo significado. Mas isso ainda não basta: a imagem literária deve se enriquecer de um onirismo novo”. Imaginar requer, portanto, originalidade e abertura rumo ao indeterminado.

O estudo da imaginação literária fruto desse onirismo lúcido e dinâmico, ainda de acordo com Bachelard, deve partir do momento em que “a imagem emerge na consciência como produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade” (2008, p. 02). Para compreendê-la em sua subjetividade e movimento, é necessário se encantar com sua presença única e aderir ao seu isolamento, apreendendo a novidade que lhe é inerente. Neste sentido, é preciso que ocorra uma coincidência entre a subjetividade do poeta sonhador e a do leitor maravilhado que deseja conhecê-la.

Esse processo de empatia ou compartilhamento mútuo de sentidos proporciona um *jogo infinito de imagens*, por meio do qual o leitor dá continuidade à criação do artista (poeta, cantador, literato...), num estado intersubjetivo de imaginação aberta. Na perspectiva bachelardiana, isso se dá a partir de dois movimentos: ressonância e repercussão. Deste modo, assim que o poema ressoa na alma do leitor, ele é tomado pelo devaneio do artista criador, coincidindo com o sentido emergente da imagem. A repercussão, por outro lado, possibilita que essa imagem impessoal o impulse à criação de novas realidades imagéticas.

“As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa visão de mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência”. (BACHELARD, 2008, p. 7). Assim, por intermédio dos movimentos de ressonância e repercussão, o leitor experimenta o surgimento do poder poético, enriquecendo sua existência pela compreensão do processo criador. Ao mesmo

tempo, assume conscientemente o papel de autor e partícipe da criação, visto que, a partir das imagens repercutidas em sua subjetividade, ele produz suas próprias imagens poéticas através do devaneio.

A imagem poética é, pois, intrínseca ao devaneio e este é o meio pelo qual o homem, regido pela imaginação criadora, inaugura novos mundos. Essa necessidade permanente de projetar novos mundos reflete uma característica inerente ao psiquismo humano, mas também um desejo de eternização, pela via da criação artística, que tem origem num sentimento comum a todos os homens: a angústia existencial diante da passagem do tempo e da inevitabilidade da morte. Amenizar, camuflar ou afastar essa angústia constitui o papel do imaginário e suas representações (mito, arte, religião etc.). E a literatura também cumpre essa função por meio de suas imagens, compondo o mosaico das produções imaginárias. A esse respeito, Pitta (2005, p. 30) afirma:

Se o mundo fosse totalmente objetivo, isto é sem valores estabelecidos, sem sentido (seja filosófico, religioso, político...), ele não seria vivível. É pois obrigação do homem, a cada instante, criar sentido para o mundo, ou seja, para si e para o cosmos. Só assim será possível enfrentar a fragilidade e finitude humana. Mas para se defender da angústia existencial e da morte, é preciso representá-las, pois representar já é uma maneira de exorcizar.

O ponto de conexão entre a literatura enquanto produção simbólica e o imaginário situa-se, deste modo, na angústia existencial humana e na condição de inacabamento do homem, que o levam à criação. Como ser imaginante e incompleto, o homem tem necessidade permanente de transfigurar a realidade. De intervir no mundo para transformá-lo através da simbolização. Para atingir seu propósito, ele penetra nos interstícios da linguagem em busca da compreensão de si mesmo e do mundo. Esse movimento contínuo se traduz na produção incessante de imagens que carregam tanto as influências do ambiente cósmico e social como as pulsões imaginárias inatas.

O imaginário, sendo o produto dessa troca entre o bio-psíquico e o sociocultural, é definido por Durand (2012) como a totalidade das imagens e suas relações que formam o capital pensado do *homo sapiens*. Trata-se, pois, de um sistema dinâmico e organizador de representações simbólicas que abrangem o mito, a linguagem, a arte, religião e outras criações humanas, cuja função primordial é o de mediar a relação do homem com o mundo, com o outro e consigo mesmo, na busca de superar a angústia gerada pela consciência do tempo e da morte.

Segundo Wunenburger e Araújo (2006), há três tipos de formação de imagens: a imagética, o imaginário e o imaginal. Entendemos a imagética como o conjunto das imagens mentais e materiais que se apresentam como representações do real, tais como uma fotografia, vídeos, pinturas, imagens visíveis; já o imaginário se apresenta como substituição de um real ausente, desaparecido ou inexistente, como uma representação do irreal (fantasias e ficções); e o imaginal compreende as imagens metafóricas ou sobre-reais, que têm a capacidade de se tomarem como objetos (cruz e o triângulo), como uma forma de conduzir. Elas não são mera reprodução do real ou ficção, uma vez que possuem caráter universal.

Na literatura se verifica principalmente o imaginal, já que as metáforas, enquanto recurso de linguagem, estão em evidência. Porém, levando em conta que a linguagem poética é produto da imaginação criadora ou simbólica, fica evidente que o imaginário também está presente na produção literária e que a literatura compõe o imaginário. A esse propósito, a afirmação de Maria do Rosário Silveira Porto sobre a forma como o imaginário se manifesta serve para esclarecer a ligação entre imaginário, imagem e literatura. Para a autora,

O imaginário se expressa em sistemas e práticas simbólicas, ou seja, em produções imaginárias como o mito, os ritos, a linguagem, a magia, a arte, a religião, a ciência, a ideologia, as formas de organização e as demais atividades e criações humanas, cuja função principal é encontrar modos de enfrentar a angústia original decorrente da consciência do Tempo e da Morte. (PORTO, 2000, p. 21).

Nesse sentido, o imaginário se traduz também como cultura, na medida em que agrega bens simbólicos - incluindo os literários - produzidos por determinados grupos humanos e que são frutos da imaginação criadora. Daí que perscrutar as imagens contidas numa produção literária, analisando compreensivamente o imaginário nelas constelado, significa entender como pensa, sente e age não só o artista em si, mas também a sociedade em que ele vive. Isso porque as representações imagéticas, ao eclodirem, podem revelar o que foi encontrado no trajeto antropológico.

Como foi dito no início deste trabalho, o trajeto antropológico pode ser entendido como a conexão entre o subjetivo e as determinações externas. Trata-se do modo como o sujeito operacionaliza as imagens, isto é, como ele as seleciona e combina durante o processo contínuo de sua organização interior ou exterior. Institui-se, com essa noção, a ligação entre o pessoal e o social em relação à

orientação dada ao percurso das imagens encontradas no discurso individual. Para Durand (2011, p. 90):

O “trajeto antropológico” representa a afirmação na qual o símbolo deve participar de forma indissolúvel para emergir numa espécie de “vaivém” contínuo nas raízes inatas da representação do *sapiens* e, na outra “ponta”, nas várias interpelações do meio cósmico e social.

O que o autor põe em evidência aqui é a reversibilidade entre os dois polos do trajeto, que pode ocorrer a partir tanto do social como do individual e vice-versa. Dessa forma, o fundamental estaria na orientação seguida pelo trajeto, a qual viria resultar em um dos regimes de imagens propostos pelo autor e que serão apresentados mais à frente. O trajeto antropológico considera, pois, a existência de imagens universais que compõem o inconsciente coletivo, espécie de patrimônio da humanidade formado pelos arquétipos.

Existiria, assim, segundo a teoria durandiana, uma relação entre as imagens presentes em diversas culturas, identificando tanto elementos culturais como os biopsicopulsionais, que revelariam a existência de um isomorfismo, ou seja, as mesmas estruturas de arquétipos e símbolos em diversas imagens, em várias culturas. Deste modo, mais do que reproduzir a realidade, as imagens provenientes da imaginação possibilitam vislumbrar verdadeiras sublimações desses arquétipos que habitam os confins do nosso psiquismo.

No caso da literatura, como observa Japiassu (1976), as imagens poéticas não são produto de uma emoção privilegiada dos iluminados, mas deitam suas raízes no fundo comum e universal da humanidade concreta.

Num comentário acerca da metodologia escolhida por Durand para definir os grandes eixos do trajeto dos trajetos antropológicos, Maria Zaíra Turchi (2003, p. 26) afirma:

Para delimitar os grandes eixos dos trajetos antropológicos que os símbolos constituem, o antropólogo vale-se de um método de convergência que tende a mostrar as constelações de imagens constantes e que parecem estruturadas por certo isomorfismo dos símbolos convergentes. Considerando o caráter de semânticidade que está na base de todo símbolo, é preciso reforçar que se trata de um isomorfismo semântico, ou seja, a convergência se exerce na materialidade de elementos semelhantes e não numa simples sintaxe: processo de homologia e não de analogia. Os símbolos convergem porque derivam de um mesmo tema arquetipal.

Ainda segundo Turchi (2003), são essas constelações em que as imagens vêm convergir em torno de núcleos organizadores que Durand procura distinguir e classificar. Para isso, vai se basear os três reflexos fundamentais do ser

humano: de posição, de deglutição e de copulação, por ver neles a possibilidade de integração entre a expressão da subjetividade e as intimações do ambiente. Durand (2012) acata as três dominantes reflexas como matrizes sensoriais nas quais as representações simbólicas vão naturalmente se integrar. E, a partir do aprofundamento de seus estudos, chega à conclusão de que há estreita conexão entre os gestos corporais, os centros nervosos e as representações simbólicas.

É assim que o primeiro gesto, a dominante postural, exige as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas, os gládios são símbolos frequentes. O segundo gesto, ligado à descida digestiva, implica as matérias da profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentais as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida ou do alimento. Enfim, os gestos rítmicos, de que a sexualidade é o modelo natural acabado projetam-se nos ritmos sazonais e no seu cortejo astral, anexando todos os substitutos técnicos do ciclo: a roda e a roda de fiar; a vasilha onde se bate a manteiga e o isqueiro e, por fim, sobredeterminam toda a fricção tecnológica pela rítmica sexual. (DURAND, 2012, p. 54).

Segundo Pitta (2005) há isomorfismo de *schèmes*, de arquétipos e de símbolos presentes nos mitos ou nas constelações de imagens. A existência desse isomorfismo leva à descoberta de algumas normas de representações imaginárias, definidas e relativamente estáveis. Cada imagem — seja ela mítica, literária ou visual — se agrupa em torno de um eixo básico, formado pelas emoções e sentimentos específicos de determinada cultura, incluindo experiência individual e coletiva. Esta orientação geral corresponde ao *schème*.

Na antropologia durandiana, as dominantes reflexas ou *schèmes* são consideradas as matrizes sensório-motoras dos grandes símbolos, enquanto os imperativos sociais, suas matrizes culturais. Os *schèmes* presidem, por conseguinte, à formação das imagens de caráter coletivo e inato, responsáveis pela geração de ideias. Em contato com o meio natural ou social, eles determinam os arquétipos que, por sua vez, se manifestam em imagens/palavras reveladoras da ideia e da energia que a impulsionam.

Os *schèmes* têm a ver, portanto, com a dimensão mais abstrata e afetiva da imagem, mais próxima da intenção e do gesto do que da representação. O reflexo postural (verticalidade da postura humana), por exemplo, leva a dois *schèmes*: o da verticalização ascendente, e o da divisão (visual ou manual); ao reflexo da deglutição, correspondem os *schèmes* da descida (percurso interior dos alimentos) e do aconchego na intimidade (o primeiro alimento do homem sendo o

leite materno, acompanhado da relação afetiva que é a amamentação). Os *schémes* são verbais e se reagrupam em três conjuntos estruturais: arquétipos, símbolos e mitos.

O arquétipo é a substantificação dos *schémes*. Imagem primordial de caráter coletivo e inato. Constitui o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais. Os arquétipos vêm mediar entre os *schémes*, puramente subjetivos, e as imagens concretas proporcionadas pela percepção. Os gestos dominantes diferenciados em *schémes*, no contato com o ambiente natural e social determinam os grandes arquétipos. Por exemplo, aos *schémes* de ascensão correspondem os arquétipos de "cume", "céu", "torre" "herói"; os *schémes* de caída se substantivizam no "oco", na "noite"; os *schémes* de recolhimento provocam os arquétipos do regaço e da intimidade.

Os arquétipos, ao se realizarem, ligam-se a imagens diferenciadas pelas culturas, dando origem aos símbolos. Símbolo é todo signo concreto evocando, por uma relação natural, algo ausente ou impossível de ser percebido. É uma representação que faz "aparecer" um sentido secreto. Ele se divide em duas partes: uma visível (o significante) e outra invisível (o significado) e indizível, que constitui uma espécie lógica à parte. Por este motivo o símbolo tende a se repetir: é o fenômeno de redundância.

Por exemplo: se o tema for o amor, a repetição da imagem da rosa, a cor das pétalas, a posição em que esta se encontra, o local onde cresce, etc. vão formar um conjunto que permitirá perceber a "potência simbólica" desta imagem de "rosa" que vem explicitar a qualidade do amor. Deste modo, se o arquétipo mantém sua universalidade constante e sua adequação ao *schéme*, o símbolo apresenta-se de modo polivalente. E se o símbolo é a concretização desse arquétipo em uma cultura específica, o mito, por sua vez, vai transformar esse processo em narrativa ou relato.

O mito é um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e *schemes* que tende a se compor em relato. Trata-se de um início de racionalização. O mito explicita um *scheme* ou um grupo de *schemes*. De acordo com Pitta (2005, p. 20) os *schemes*, os arquétipos, os símbolos e os mitos são responsáveis pela organização e orientação de uma determinada cultura. Deste modo, nas mais diversas culturas pode-se perceber símbolos em comum, quer se manifestam das mais variadas formas.

Durand (2012) propõe uma classificação desses símbolos, que expressam a angústia frente à questão da temporalidade e do medo da morte. Os símbolos teriomórficos têm relação com a animalidade, os nictomórficos com a noite ou trevas e os catamórficos estão ligados à queda assustadora, tendo a ver com o medo, a dor, o castigo ou mesmo à experiência dolorosa da infância. De acordo com Turchi (2003), Durand apoia sua classificação das imagens não apenas sobre a tripartição reflexológica das dominantes postural, digestiva e copulativa, também sobre o princípio da bipartição entre dois regimes do simbólico, um noturno e o outro diurno. A partir daí ele irá propor uma classificação em que as três dominantes das representações simbólicas sejam agrupadas em dois regimes.

Deste modo, enquanto o regime noturno está relacionado às imagens da ascensão, separação, da luminosidade e purificação (destacando-se a estrutura heroica, tendo como principais arquétipos as armas e como símbolos a espada e o gládio), o regime noturno, por sua vez, associa-se à noção de unificação e harmonização. Ao invés da ascensão, relaciona-se à descida.

Sobre o tema dos regimes de imagens, Pitta (2005, p. 26 e 29) esclarece:

O regime Diurno do imaginário está ligado à noção de verticalidade do ser humano, das matérias luminosas, visuais e das técnicas de separação e de purificação, das quais as armas (flecha ou gládio) são símbolos frequentes. Traia-se aqui de dividir, de separar e de lutar. O Regime Noturno liga-se ao sentido de fusão e harmonização e contém as imagens de intimidade calor, alimento ou substância. Neste regime, a queda heroica é transformada em descida e o abismo em taça. Não se trata mais da ascensão com busca de poder, mas de descida interior em busca de conhecimento.

O regime noturno manifesta-se através de duas estruturas básicas: a estrutura mística, em que a angústia do tempo é mitigada pela negação e eufemização, abrangendo os símbolos de inversão, da intimidade, dos alimentos e da sexualidade, e a estrutura sintética, que envolve os símbolos cíclicos. O equilíbrio entre esses dois regimes é, pois, essencial para a vida do homem e da sociedade em todas as suas dimensões (biológica, antropológica e psicossocial).

Nesse sentido, estudar as imagens revela-se essencial, uma vez que, como fruto da imaginação criadora, elas ultrapassam a ordem natural das coisas, instaurando o universo do inusitado, do devaneio, dando sentido à nossa existência. No caso das imagens literárias, enquanto criações provenientes das profundezas da alma, onde repousam os arquétipos do inconsciente, elas potencializam nossa sensibilidade e nos devolvem o estatuto de seres complexos e inventivos, capazes



de driblar o medo da morte e a sensação de tristeza perante a passagem inevitável do tempo.

Talvez nisso esteja localizado o caráter poético-literário da obra de Donato Alves, muito mais do que no aspecto linguístico, na forma que a sua produção adquiriu. Como afirma Durand (2012), os símbolos devem ser julgados pela sua força, não pela sua forma. E é justamente esse aspecto que me interessa analisar, a partir das imagens recorrentes presentes nas toadas do cantador maranhense, bem como os arquétipos que elas carregam, porque é isso que permite identificar seu caráter profundamente humano e nele me reconhecer, na qualidade de leitor/ouvinte/ receptor.

### 3 LITERATURA, IMAGINÁRIO E EDUCAÇÃO

#### 3.1 Da educação cindida à educação da alma

No livro *O valor de educar* o filósofo espanhol Fernando Savater (2012) elenca uma série de questões que, embora direcionadas a um contexto específico, de um modo ou de outro refletem os dilemas de quem vive e se propõe a pensar o sentido da educação na atualidade, especialmente aquela que se processa no âmbito do sistema escolar, com suas regras, códigos e modos de funcionamento. Nesse sentido, indaga o autor:

A educação deve preparar gente apta a competir no mercado de trabalho ou formar homens completos? Deve dar ênfase à autonomia de cada indivíduo, com frequência crítica e dissidente, ou à coesão social? Deve desenvolver a originalidade inovadora ou manter a identidade tradicional do grupo? Atenderá à eficácia prática ou apostará no risco criador? Reproduzirá a ordem existente ou instruirá os rebeldes que possam derrubá-la? Manterá uma neutralidade escrupulosa diante da pluralidade de opções ideológicas, religiosas, sexuais e outras formas diferentes de vida (drogas, televisão, polimorfismo estético), ou se inclinará por discorrer sobre o preterível e propor modelos de excelência? Esses modelos podem ser adotados simultaneamente ou alguns são incompatíveis? Neste último caso, como e quem deve decidir por quais optar? [...] (SAVATER, 2012, p. 17).

Esses questionamentos resultam da constatação de que a educação está fortemente condicionada aos imperativos do capitalismo neoliberal, com suas regras e valores mercadológicos. Nesse modelo educacional, tudo (ou quase tudo) se move em função da produtividade, da razão instrumental e do lucro. O que importa, nesse contexto, é moldar profissionais para o mercado de trabalho. Como consequência, quase não há espaço no ambiente escolar para o mistério, a emoção e a sensibilidade – aspectos essenciais de uma formação humanizadora, que tenha como escopo o cultivo da alma e o respeito à alteridade.

Trata-se, segundo Almeida (2005), de uma educação “cindida” e “desfocada”, que traz embutida uma visão de mundo congruente com o paradigma clássico-científico erigido na modernidade e que se caracteriza, entre outras coisas, pela fragmentação, redução e simplificação do conhecimento, pela separação entre sujeito e objeto, ciência e imaginação, além da exclusão e marginalização de tudo que lhe parece emotivo, estranho ou irracional. Daí o distanciamento entre as práticas educativas e a vida, a falta de sentido experimentada pelos alunos em relação ao próprio ato de educar:

Há um estrato profundo que embasa a educação. Se hoje ela se parece distante de nós, e não dentro de nós, se se parece com um problema a ser resolvido, e não com um significado para a vida, é porque colhe os frutos de um projeto moderno, projeto que conformou a Escola, tal qual a conhecemos, projeto que a polarizou em uma determinada estrutura mítica, que a tornou reduto de valores positivistas, racionalistas, progressistas. (ALMEIDA, 2005, p. 21-22)

Essa educação cindida e todos os seus sintomas que atualmente presenciamos têm raízes no processo de racionalização da sociedade ocidental, que imprimiu sobre a esfera das relações sociais, da economia e da educação os princípios da eficiência, da produtividade e do lucro. Essa visão racionalista de mundo - segundo Morin, apropriado por Porto (2010) - começou a dominar a Europa a partir do século XVIII e contribuiu para que a razão passasse a ser entendida segundo os princípios utilitários da economia burguesa, assim como infundiu os ideais de ordem e harmonia na organização da sociedade e do sistema educacional.

A partir do século XIX ocorre a implantação da racionalidade industrial, caracterizada pela intensa burocratização, tecnologização e manipulação social, ocasionando a transformação da razão de base humanista para uma razão técnica e instrumental. Esse fato produziu sérias consequências no campo educacional, como observa Maria Cecília Sanchez Teixeira: “Embora filha do humanismo, a pedagogia prometéica dominante na modernidade não conseguiu ensinar a condição humana. Com seu modo heróico de ser, provocou uma inflação do espírito que foi compensada por uma inferioridade de sentimento”. (TEIXEIRA, 2006, p. 220).

Verifica-se, assim, uma sobrevalorização da razão e do intelecto em detrimento da imaginação, do sentimento e da sensibilidade, cujos efeitos, segundo Teixeira (2006, p. 220), foram:

- 1) a domesticação da imagem, colocada a serviço do ensino, como mais um recurso pedagógico, transformando, por exemplo, a literatura em mero exercício escolar; 2) as simplificações deformantes das imagens de contos, canções e poesias, sob o argumento de que são deseducativos, violentos ou politicamente incorretos; 3) a dosagem da fantasia, em razão da crença de que esta, em doses exageradas, poderia afastar a criança e o jovem da realidade; 4) o uso pervertido da imagem (Duborgel, 1992), que anexada à intenção de informar sobre as coisas é utilizada simplesmente como imagem-espelho.

Enfim, ocorre um processo acelerado de empobrecimento do símbolo e da imagem, que a partir daí se veem cada vez mais esvaziados de sentido, perdendo sua força e pluralidade semântica e cedendo lugar aos conceitos. Foi

nesse contexto que a escola passou a ser gradativamente incumbida da criação, difusão e preservação do conhecimento e da cultura dominante.

Em suma, a escola, baseada nessa visão racionalista de mundo, corresponde, segundo Maria Cecília Sanchez Teixeira (1990: 48), (apenas, diria eu) a uma concepção praxeológica de educação, que privilegia a adaptação a normas, modelos sociais e ideais de produtivismo e de progresso, entendendo-se praxeologia como a lógica de ação regida pela dimensão racional de fins e meios e a correlata consecução racionalizadora e ofélima, isto é, de otimização de recursos (Paula Carvalho, 1985). Portanto, deve funcionar como mecanismo de controle social, independente de ideologias que a informam e de teorias que propõem modelos de ensino e de administração, visando garantir o bom desempenho dessa função. (PORTO, 2010, p. 49)

Deste modo, com o processo de racionalização ocorrido na modernidade, a escola se transformou em porta-voz do paradigma clássico, assumindo várias funções bem delimitadas, entre elas a de controlar as dissidências e apaziguar a sociedade. Ao mesmo tempo, para garantir a eficiência desse controle, a escola tinha de apagar, excluir ou marginalizar as diferenças que se davam em vários níveis dentro da instituição escolar. Isso implicava, segundo Atihé (2008), reprimir no inconsciente individual e coletivo todos os valores representativos do paradigma emergente ou do imaginário, a saber: a imaginação, a subjetividade, a ambiguidade, a incerteza, a emoção, o mistério, a imagem, etc.

Estabeleceu-se, assim, uma espécie de confronto epistemológico entre duas visões de mundo, com predomínio cognitivo dos valores do paradigma clássico sobre os valores do paradigma do imaginário. Desta forma, esclarece a autora, a experiência educativa viu-se empobrecida e restrita ao dualismo formal ensino-aprendizagem, que se traduz atualmente na relação dissimulada, mecânica e muitas vezes autoritária entre professor e aluno, diluindo a força, a novidade, a espontaneidade e o dinamismo que caracteriza o ensinar-aprender. Ao mesmo tempo, essa exacerbação da racionalidade interditou a conexão entre os diversos saberes plasmados pela cultura, inviabilizando o encontro com a diferença.

Com o rebaixamento do polo representado pelo paradigma do imaginário, sua desvalorização e conseqüente repressão no inconsciente individual e coletivo, em detrimento da elevação, afirmação e conscientização unilateral dos valores do paradigma científico, não apenas uma visão de mundo, mas também uma visão de ser humano viram-se despojadas de sua relevância, quando não interditas. Uma das faces de *Jano* - a mesma que Edgar Morin identifica como o homo *demens-ludens-simbolicus* -, foi sendo paulatinamente apagada, estigmatizada no contexto na educação do homo *sapiens sapiens*, com os resultados alarmantes que hoje muitos de nós conhecemos. (ATIHÉ, 2008, p. 52)

No entanto, apesar da crise educacional instaurada pela tentativa de se confinar a complexidade da existência aos limites da racionalidade instrumental representada pelo paradigma clássico, a própria dinâmica da sociedade e as pressões internas do inconsciente provocam aberturas para outras possibilidades educativas que contemplem o equilíbrio e a complementaridade entre as polaridades (razão/emoção, ciência/imaginação, conceito/imagem, etc.). Segundo Atihé (2010), observa-se, pois, em vários domínios da atividade humana - arte, política, literatura, etc -, tentativas de diálogo e convivência, no plano epistemológico, entre os valores do paradigma do imaginário e os valores dominantes do paradigma clássico.

Dito de outra forma: a escola da razão técnica já não consegue realizar plenamente seu papel de controle da vida social e do cotidiano dos alunos, nem manter na sombra os conteúdos reprimidos que seu ego teima em ocultar, dando uma oportunidade para trazer de volta à cena educacional a imagem, a imaginação simbólica, o devaneio e outros tantos valores constitutivos da identidade humana e que foram marginalizados pela racionalidade moderna. Enfim, abre-se caminho para uma re-paradigmatização não excludente e capaz de conduzir o paradigma clássico aos seus limites, conforme observou Carvalho (1990) contemplando assim complexidade.

Nesse contexto, a escola se destaca como espaço sociocultural privilegiado para a realização de práticas simbólicas que contribuam para o desenvolvimento de individualidades mais flexíveis e abertas ao diálogo, ou, como diz Sanchez Teixeira (2006, p. 222), “para a veiculação de mitos mais agregadores e mais equilibradores do imaginário social”.

Tendo respondido lealmente, nos últimos cinco séculos e de maneira exemplar, à crescente obsessão do pensamento analítico-conceitual por excluir a alteridade representada pela incerteza, ambiguidade e contradição inerentes à própria condição humana, alteridade que só pode ser integrada por meio do pensamento sintético, fruto da consciência simbólica, a educação escolar pouco a pouco descobre-se, não sem surpresa, uma peça-chave na radicalização da crise de paradigmas, tanto quanto uma das pedras de toque para sua superação, já que tão herdeira de suas mazelas quanto agente de sua cura. (ATIHÉ, 2008, p. 56).

Esse controle a que nos referimos acima não se efetiva totalmente porque, de um lado, a sociedade é plural e complexa, não podendo ser considerada apenas de forma dualista, dicotômica; do outro, porque as relações entre as pessoas não se dão de maneira determinista e mecânica. O que existe, na verdade, é uma intensa negociação - pacífica ou conflituosa - de sentidos entre os grupos e

indivíduos. E isso provoca a criação, apropriação e reelaboração permanente dos modelos de representação. Vista sob esse ângulo, a educação significa mais que instruir e ensinar, adquirindo o estatuto de prática simbólica basal (CARVALHO, 1990), enquanto a escola passa a ser vista como espaço socioeducativo.

Nesse sentido, a educação se inscreve não apenas no âmbito organizacional, mas também no cultural, produzindo ressonâncias em todas as dimensões da vida social. Como esclarece Porto (2010, p. 53).

A educação como prática simbólica é um elemento de coesão e de integração no universo cultural polarizado. Se, conforme dizíamos anteriormente, o homem é um ser antinômico que existe em duas dimensões essenciais – a individual e a social -, uma educação que discrimine ou atrofie uma delas estará amputando o educando em sua humanidade. É necessário, pois, pensar-se em uma educação que trabalhe com as polaridades sempre em permanente relação de complementaridade e de antagonismo: indivíduo-sociedade, diferença-igualdade, natureza-cultura, razão-crença, totalidade-unicidade, etc.

Recorrendo ao pensamento de Bruno Duborgel, a autora afirma ainda que uma pedagogia que recupera a dimensão simbólica pode contribuir:

para reequilibrar, harmonizar na economia do ser humano o ser imaginante, o ser físico e o sujeito do “pensamento direto”, que ele contrapõe ao “pensamento indireto”, mediado pela ciência que conduz ao conhecimento “positivo”, “objetivo”, “racional”, de mundo (p.1 seguintes). Deixa, pois, de ter caráter meramente reprodutório, na medida em que permite a criatividade e a inventividade, e a emergência do complexo, do multiforme, da polifonia, e aos indivíduos uma consciência do real que não limite suas relações com o mundo pela percepção imediata do que tem nele. (PORTO, 2010, p.53).

Esta concepção de educação humanizadora, baseada na revalorização da imagem e da imaginação simbólica, da emoção e da criatividade, pode adquirir vários sentidos e denominações: educação fática, educação da alma, educação da sensibilidade, pedagogia do imaginário, pedagogia social dos arquétipos, educação sentida, etc.

Numa tentativa de definir a pedagogia do imaginário e, ao mesmo tempo, estabelecer sua diferença em relação aos outros termos acima citados, Maria Cecília Sanchez Teixeira (2006) dirá que ela – a pedagogia do imaginário - não se confunde com processo terapêutico, pedagogia do lúdico ou da sedução, muito menos com educação fática, educação da sensibilidade ou educação da alma. Trata-se, na verdade, de uma “uma metáfora preche de significados”. Em seguida, porém, a própria autora admite a familiaridade entre os conceitos, uma vez que todos

possuem um eixo comum: sua relação com o imaginário e com a imaginação simbólica.

Uma pedagogia do imaginário como metáfora, seria a porta-voz dos deuses que renascem. Ela é a metáfora do processo pelo qual o imaginário conduz a nossa vida, atribuindo-lhe sentido. E, nesse sentido, ela é sim uma educação fática, uma educação da alma, uma educação da sensibilidade. (PORTO, 2006, p. 224).

Utilizamos, em alguns momentos nesta pesquisa, a expressão “educação da alma” por considerarmos que ela contempla esse desejo de resgate das imagens e de equilíbrio entre as polaridades paradigmáticas, favorecendo a formação integral dos indivíduos a partir de busca pelo re-encontro da alma (*psique*) com o logos (*discurso*). No entanto, para que possamos falar de educação da alma, é preciso primeiramente explicar o que se entende por alma. Ou melhor, qual a noção de alma a que estamos nos reportando neste trabalho.

Trata-se, segundo Marendino (2011, p. 23), de um conceito abstrato e de difícil definição, que sofreu diversas interpretações ao longo da história e que muitas vezes tem sido considerado como não científico. Recorremos, então, a James Hillman (2010), cuja abordagem sobre a alma se inscreve na perspectiva da Psicologia Arquetípica, dando um tratamento mais profundo ao tema e ampliando as contribuições da Psicologia Analítica de Jung, de quem o autor é tributário. Segundo Hillman:

Assumir uma perspectiva arquetípica em psicologia leva-nos, portanto, a enxergar a natureza e a estrutura básica da alma de modo imaginativo, e a abordar as questões básicas da psicologia antes de tudo através da imaginação. (HILLMAN 2010, p. 32)

Para o autor, a alma produz as imagens das quais o intelecto se apropria para assimilar e modelar o real, assim como a própria subjetividade é assimilada e modelada pelo real. Neste sentido, a alma tem mais a ver com uma visão particular sobre as coisas do que com as coisas em si. Trata-se de uma perspectiva reflexiva que se interpõe entre o homem e o mundo, uma presença constante e acima dos eventos, mas que não está totalmente descolada deles, algo como o reflexo de um espelho em movimento: não depende dos acontecimentos, porém os tem como fonte perceptiva.

Por *alma* entendo, antes de mais nada, uma perspectiva em vez de uma substância, uma perspectiva sobre as coisas em vez de uma coisa em si. Essa perspectiva é reflexiva: ela media os eventos e faz diferenças entre nós e tudo aquilo que acontece. Entre nós e os eventos, entre aquele que

faz e o que é feito há um momento reflexivo - e o cultivo da alma significa diferenciar esse chão intermediário. (HILLMAN, 2010, p. 27)

Assim, embora sendo de difícil apreensão, a alma – enquanto “variável interveniente, paradoxal e peculiar” (HILLMAN, 2010, p. 28) – confere o sentido de constituirmos “uma realidade interior de significação profunda”. Talvez por isso a afirmação de Hillman (2010, p. 29) de que a alma “carrega a importância mais elevada na hierarquia dos valores humanos, frequentemente identificada com o princípio mesmo da vida e até da divindade”. Portanto, a alma se constitui de reflexões que esboçam realidades, sugerem e aprofundam experiências.

Em sua obra *Re-vedo a psicologia*, Hillman reformula a noção de alma, acrescentando-lhe três modificações:

Primeiro, “alma” refere-se ao *aprofundamento* dos eventos em experiências; segundo, o significado que a alma torna possível, seja no amor ou nas questões religiosas, deriva-se de sua particular *relação com a morte*. E, terceiro, por “alma” refiro-me à possibilidade imaginativa em nossa natureza, o experimentar através da especulação reflexiva, do sonho, da imagem e da *fantasia* - aquele modo que reconhece todas as realidades como primariamente simbólicas ou metafóricas. (HILLMAN, 2010, p. 28)

Esse alargamento do conceito de alma – que a encara como possibilidade imaginativa e modo que reconhece todas as realidades como primariamente simbólicas ou metafóricas - vai ao encontro da ideia de educação como prática simbólica e também da escola como espaço privilegiado para o cultivo da alma. Sim, porque é no espaço escolar que a experiência por meio da razão, do sonho, da imagem e da *fantasia* pode ganhar caráter humanizador, conferindo relevância ao ato de ensinar-aprender. E isso pode ocorrer através do contato com a literatura e suas narrativas. Enfim, a partir da leitura das imagens literárias e dos múltiplos sentidos que elas evocam. Como afirma Atihé (2008, p. 52):

[...] a literatura educa arquetipicamente, por meio da cultura e do imaginário, ou ainda, a literatura educa a imaginação por meio da imagem para “fazer alma”, na expressão de Hillman, estabelecendo a imagem como lugar de convergência de horizontalidade e verticalidade. A alma recebe o impacto dos acontecimentos e os acolhe, possibilitando a aprendizagem como uma experiência de encontro e de revelação.

Nesse contexto, a ideia de “cultivo da alma” adquire importância fundamental, uma vez que a alma, segundo Hillman (2010), se preocupa essencialmente com a evocação da fé psicológica, a qual emerge da *psique* e se revela como fé na realidade da alma. Deste modo, a alma pode ser entendida como



instância geradora e organizadora das imagens, capaz de determinar a experiência estética. De acordo com Hillman(2010, p. 128):

Uma vez que a *psique* é primariamente imagem, e imagem sempre é *psique*, essa fé se manifesta na crença nas imagens: ela é *idólatra*, herética aos monoteísmos sem imagem da metafísica e da teologia. A fé psicológica começa no *amor pelas imagens*, e flui principalmente através das formas das pessoas nos devaneios, fantasias, reflexões e imaginações. Sua vivificação crescente nos dá a sensação convicta de termos e, portanto, sermos, uma realidade interior de significação profunda que transcende nossas vidas.

Neste sentido, considerando que as imagens são dados fundamentais da vida psíquica e que “se auto-originam, são inventivas, espontâneas, completas e organizadas em padrões arquetípicos (2010, p. 29)”, Hillman propõe um mergulho em direção à alma a partir da interiorização que não deve ser entendida como o interior do homem, mas sim o interior das coisas, de todas as coisas. Trata-se de um processo de dilatação do eu em direção à alma do mundo pela via da imaginação.

Hillman recupera a antiga noção da *anima-mundi* (a alma do mundo) para tentar convencer que tudo possui alma, isto é, que em tudo é possível haver interiorizações. Cultivar a alma seria, portanto, entrar gradualmente em contato com a *base poética da mente* - termo utilizado pelo autor para apontar o caráter imagético do psiquismo. Assim, levando em conta essa formulação de Hillman, também nos propomos perscrutar a obra de Donato Alves para saber como ela poderia contribuir para uma educação humanizadora, isto é, uma educação do cultivo da alma.

Mas o que seria, então, educação da alma? Quem nos diz é o próprio Hillman, a partir da apropriação de Teixeira (2006, p. 223):

Para Hillman (1990), educação da alma significa um processo que vai do âmbito mais estreito do meu mundo humano empírico e suas preocupações pessoais em direção aos acontecimentos arquetípicos que colocam meu mundo pessoal e empírico numa moldura de significado.

Importa, pois, saber como esse cultivo da alma seria possível, ou seja, como essa *base poética da mente* poderia ser gerada no cotidiano escolar, a fim de que se desenvolvesse uma educação que amainasse o ego escolar e conseqüentemente promovesse a equilíbrio psicossocial dos alunos. A esse respeito, Atihé (2008) argumenta que a escola moderna costuma adotar um discurso que projeta uma falsa imagem de si mesmo, na tentativa de dissimular e ocultar tudo que lhe é inconveniente. Mas como não podem ser eliminados, esses conteúdos

incômodos sempre encontram formas de se manifestar, muitas vezes de maneira violenta, pondo em cheque a própria instituição que os renegou.

No entanto, se forem assimilados e modificados pela via simbólica, os conteúdos da sombra podem contrabalançar e ampliar a consciência do ego. Nesse, aspecto a literatura e o imaginário têm um papel fundamental. Conforme esclarece Atihé (2008, p. 44):

[...] imaginário, imaginação e alma podem, por meio da literatura, propor uma compensação psíquica voltada à despolarização da consciência do ego, prevendo assim modos de educar que articulem criativamente a face luminosa e a face sombria do ser humano, na direção de uma educação para a ruptura da "...unilateralidade ou super-racionalidade do ego que o aparta da vida" (HILLMAN, 1999, p. 31).

Nesse sentido, uma educação do cultivo da alma ensinaria o sujeito primeiro a narrar sua história de vida e a vivê-la como mito, ou seja, com lastro arquetípico transmutado em significado existencial.

Como a psicoterapia, a educação da alma ocupar-se-ia também de buscar e integrar - de uma forma mais profilática do que, digamos, corretiva um sentido narrativo para a dor, o medo, a angústia, o sofrimento, a morte, visto que é a alma que nos impulsiona a apropriar a realidade por meio da ficção e a aprender com as imagens, tendo a realidade como fundo. (ATIHÉ, 2006, p. 121).

Nesse sentido, literatura, imaginário e educação da alma se entrelaçam na função de dar sentido à vida e ao homem em seu trajeto antropológico pelo mundo, ajudando a reencantá-lo.

### **3.2 A dimensão formativa da literatura**

As análises sobre o ensino literário na educação escolar partem, em geral, do mesmo sombrio e desalentador diagnóstico: a literatura, tal como se dá no ambiente educacional atual, é destituída de sua potencialidade criativa e humanizadora originária para ser transformada em atividade estéril de mera reprodução e memorização de informações sintéticas sobre autores, obras e movimentos literários.

[...] a rigor, se aprende, quando se aprende, a história da literatura. Caracterização do movimento literário, contexto histórico, brevíssima biografia do autor, lista das principais obras e leituras de trechos que comprovam suas características – esse é o itinerário padrão das aulas de literatura. (ALMEIDA, 2011, p. 245)

Deste modo, a escola obriga os alunos a se encherem de informações quase sempre sem nenhum sentido para suas vidas, numa espécie de *fast-food* literário, com vistas à preparação para o ingresso na universidade. Esse processo de atrofiamento do potencial criativo da literatura ocorre paradoxalmente, conforme adverte Almeida (2011), à adoção, pelo sistema escolar, de um discurso de natureza publicitária a favor da leitura e da literatura enquanto práticas capazes de proporcionar ao aluno o manejo da norma padrão da língua, o acesso à cultura e, por consequência, sua entrada no mundo do trabalho.

Assim, de experiências singulares de construção e troca de sentidos entre autor e leitor, a leitura e a literatura são reduzidas a operações mentais de mera decodificação e captação de significados.

Essa visão reducionista, herdeira direta tanto do formalismo quanto do pragmatismo, é responsável pela deformação de gerações e gerações de estudantes, incapazes de, efetivamente, penetrar no universo da literatura e praticar a leitura em diálogo com a leitura de mundo e dos homens. (ALMEIDA, 2011, p. 246)

O fracasso desse modelo pedagógico se traduz nos péssimos resultados dos testes oficiais que orientam as políticas públicas em educação. Estes, em geral, apontam os alunos como incapazes de interpretar corretamente um texto ou mesmo de estabelecer conexões entre conhecimentos de campos diversos. Ainda segundo Almeida (2011), os poucos estudantes que conseguem sobressair nesses testes o fazem não porque tiveram uma profunda experiência literária, mas simplesmente porque souberam se adaptar ao padrão exigido pelo sistema escolar. “O aluno que for hábil em reconhecer o sistema e se adaptar a ele saberá tirar notas altas sem que, com isso, tenha alguma intimidade com a leitura e com a literatura”. (ALMEIDA, 2011, p. 249).

Na verdade, essa transformação da leitura literária de experiência profunda em prática esvaziada de sentido ocorre no contexto de uma educação escolar “[...] inanimada, que põe seu imenso poder para transformar sonhos em chumbo a serviço do desencantamento do mundo”, (ATIHÉ, 2006, p. 23). Noutras palavras: trata-se de uma educação regida pelo paradigma clássico-instrumental, que procura a todo custo separar razão e emoção e, ao mesmo tempo, estabelecer o controle sobre todas as atividades consideradas “desviantes”, “perigosas”. E a literatura, por envolver a criatividade, a sensibilidade, o devaneio e a instabilidade de sentido, necessita estar sob controle e vigilância permanentes.

Num ambiente assim, pouco afeto ao cultivo do mistério, da emoção e da criatividade, só deve haver espaço para a reprodução. “A escola da razão instrumental tem sido, por longo tempo, um templo de Saturno que raramente abriga um altar para a fertilidade”. (ATIHÉ, 2006, p. 23). Desta forma, apesar do “discurso competente” ostentado pela escola, a literatura e a leitura são práticas engessadas e esvaziadas de sentido, que adentram o ambiente escolar “por imposição do cânone, pela formalização, pela ação do tempo e de agentes culturais que elegem as obras que deverão obrigatoriamente ser lidas”. (ALMEIDA, 2011, p. 256).

O ensino da literatura pauta-se, assim, pela reprodução mecânica das análises dos críticos literários, em detrimento das possíveis contribuições dos alunos resultantes de sua interação com as obras. Deste modo, privilegiam-se os aspectos formais e argumentativos presentes no discurso literário, descartando-se uma experiência mais profunda e sensível com os textos, a fim de ampliar o conhecimento de mundo dos estudantes.

O que está em jogo, nesse caso, não é apenas uma disciplina, um campo de conhecimento específico: o que o sistema educacional regido pelo paradigma racionalista compromete e despreza é a formação humana em sua integralidade.

Dessa forma, ao reduzir o horizonte formativo do ser humano ao mero reconhecimento de elementos formais de textos, à capacitação para o mercado, ao adestramento mental com vistas à reprodução e à competitividade, a escola nega aos alunos o direito a uma educação da sensibilidade - dimensão humana que tem a ver com a intuição, o sentimento e a imaginação. Recusa-se, portanto, a atender às “demandas da alma, (como perspectiva instalada na imaginação) por imagens significativas e convocadoras do arquétipo educador”. (ATIHÉ, 2006, p. 55).

Será, no entanto, que essa tentativa de enclausurar a imaginação se dá de forma absoluta? Será que essa educação “[...] reduzida a fabricar combustível para a máquina suprema” (ATIHÉ, 2006, p. 56) consegue podar por completo a sensibilidade e controlar a fecundação dos sentidos? E será também que o discurso racionalizante da escola, ainda que amparado no mito da competência, consegue camuflar ou abafar seus limites e contradições, bem como as contradições que insistem em aflorar no sujeito e na sociedade? Parece que não.

Retomando Fernando Pessoa, a autora diz que o poeta sugere um:

[...] desvio, um atalho para essa outra sorte de inteligência capaz de esgarçar criativamente a vigília do ego, a fim de atingir uma qualidade diversa da escuta, compreensão e interlocução para além da cognição, mas sempre articulada com ela, e também no sentido de fecundá-la e ampliá-la. (ATIHÉ, 2006, p. 57).

Eis a janela aberta pela literatura, que estabelece a possibilidade de conexão entre o racional e o emotivo. Enquanto experiência estética por excelência mobilizadora da sensibilidade, a literatura diz o “indizível” e alcança o “insabido”. E ao procurar dizer o “indizível” e alcançar o “insabido” por meio do desregramento dos sentidos, a literatura instaura uma nova relação com as imagens desgastadas pela iconoclastia pós-moderna, possibilitando a formação humana e a instauração de uma pedagogia do imaginário. “A leitura, a literatura e a formação humana ocorrem, então, apesar da escola”. (ALMEIDA, 2011, p. 257)

Assim, se é verdade que a formação humana ocorre independentemente da escola e que a leitura e a literatura, pela sua própria natureza, conseguem influenciar seus leitores devido aos processos cognitivos e emocionais que desencadeiam, não se pode negar, porém, que é no ambiente escolar que essas práticas devem ser consideradas. É na escola, portanto, que ela pode adquirir outra dimensão, transformando-se e ajudando a transformar os alunos e a própria instituição.

Imagem onipresente na vida do sujeito-educando, preservada e remodelada em experiências variadas ao infinito, sustentada por um potente convênio celebrado entre memória e imaginação, a escola recuperada pelo viés da alma pode ser enfim despotencializada e fantasiada, desmaterializada e desfuncionalizada, esvaziada de seu ego institucional e tomada personagem de uma história, para que possa igualmente reencantar-se. (ATIHÉ, 2006, p. 124).

Como observa Cândido, (2002), a literatura, em função de sua influência sobre o consciente e o inconsciente, deixa de ser uma atividade que segue à risca o roteiro ideológico do sistema educacional, embora esteja muitas vezes engessada pelo paradigma instrumental. Para o autor, devido à sua própria natureza - e à natureza de sua matéria prima -, a literatura ela não se encaixa totalmente como uma atividade formal e pedagógica. Ou seja, como veículo ideológico.

A literatura pode *formar*, mas não segundo a pedagogia oficial, que costuma vê-la ideologicamente como um veículo da tríade famosa – o Verdadeiro, o Bom, o Belo, definidos conforme os interesses dos grupos dominantes, para reforço da sua concepção de vida. Longe de ser um apêndice da instrução moral e cívica (esta apoteose matreira do óbvio, novamente em grande voga), ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela – com altos e baixos, luzes e sombras. (CÂNDIDO, 2002, p. 83)

Daí que, apesar dos riscos de se transformar o ensino da literatura em algo petrificado, sem alma, com sua “grade” de conteúdos, de gêneros, de escolas, de movimentos e estéticas, de listas de nomes de autores e de obras, de datas, ainda assim é possível vislumbrar alternativas para experiência profunda da literatura. Algo como uma descoberta. Assim, acredito que a literatura – como forma de arte que tem como matéria-prima a palavra – representa um modo singular de experiência com a linguagem, na qual o homem redimensiona sua relação com o mundo e consigo próprio.

Trata-se, pois, de um campo privilegiado para o exercício da criatividade, uma vez que possibilita a produção de imagens abertas e plurissignificantes, cujo modo de organização favorece o cultivo da sensibilidade e da imaginação. Deste modo, saber lidar criativamente com as categorias, linguagens, conceitos e estilos literários é, portanto, condição essencial para desenvolver a inteligência e transitar com facilidade em outras áreas do saber.

Por esse viés, a literatura deixa de ser considerada apenas um conjunto de obras ou mera atividade de fruição textual para ser encarada como uma instância de mediação simbólica que possibilita mobilizar significados e transcender as imagens da realidade, pondo em relevo as interações cognitivas e emocionais entre os interlocutores, enriquecendo com isso a formação do homem.

[...] todo texto literário, e sua correspondente elaboração de uma realidade simbólica, apresenta o potencial de ser formativo, pois insere o leitor no espaço da vivência ficcional, da reflexão intelectual, da fruição estética, da dimensão simbólica, espaço no qual os sentidos se formam e a sensação aflora. (ALMEIDA, 2011, p. 123)

Assim, por envolver o símbolo em seu papel mediador – e este estar relacionado ao pensamento indireto e à transcendência –, a literatura instaura uma experiência estético-cognitiva única e profunda de construção compartilhada de sentidos entre autor e leitor/ouvinte. Noutras palavras: devido à sua natureza simbólica, o texto literário estimula a sensibilidade e a imaginação criadora. Promove o diálogo. Cria múltiplas formas de ser e de viver. Preenche o vazio entre o indivíduo e o mundo, constituindo-se em expressão do imaginário.

O próprio ato de ler, nesse sentido, se expande e ganha uma dimensão complexa, uma vez que não se reduz à simples decodificação de signos escritos, mas se transforma numa experiência crítica que “[...] se antecipa e se alonga na experiência do mundo”. (FREIRE, 2009, p. 11). Para o autor, linguagem e realidade

estão entrelaçadas, de maneira que a compreensão do texto implica também o conhecimento da sua relação com o contexto:

A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente. A compreensão do texto a ser alcançada por sua leitura crítica implica a percepção das relações entre o texto e o contexto (FREIRE, 2009, p. 11).

Segundo Cândido (2004), a literatura tem um sentido amplo, que abrange o conjunto das manifestações simbólicas que resultam da intervenção criativa do homem:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações (CÂNDIDO, 2004, p. 174).

O autor considera a literatura não apenas como produção de obras consideradas projeções de modelos abstratos ou estruturais, mas como síntese da experiência humana, que tem funções psicológicas e sociais específicas, contribuindo assim para a formação do homem. “A Literatura desenvolve em nós a nossa cota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (CÂNDIDO, 2004, p. 180).

Assim, por ser fruto da imaginação humana, a literatura se constitui em direito universal à fruição, sendo sua privação um atentado contra a própria humanidade. Daí a importância de proporcionar o acesso à obra de Donato Alves.

## 4 A TRAJETÓRIA DE DONATO ALVES

### 4.1 O Canário de Veneza

*Não importa a noite  
De qualquer maneira nós vamos brincar  
Prepare seus corações  
Para essas emoções  
Que trago de Axixá  
O importante é que eu cheguei agora  
Alegre como sempre  
Feliz a cantar [...]*

Esses versos resumem uma trajetória artística de mais de meio século e que resultou em muitas toadas que encantaram - e ainda encantam - o povo maranhense. Donato Alves era um sonhador feliz com sua arte. Com sua capacidade de sonhar e de fazer as pessoas sonharem. Segundo Bachelard, “Um ser sonhador feliz de sonhar em sua fantasia, contém uma verdade do ser, um destino do ser humano”. (BACHELARD, 1989, p. 11). E o destino de Donato era cantar a infância, o amor, a natureza, a cidade e o boi de Axixá. Enfim, cantar tudo aquilo que ele amava.

Autor de inúmeras toadas (fala-se em mais de 400, mas não pude confirmar isso), Donato Alves era conhecido entre os demais cantadores como o Canário de Veneza, nome dado em alusão ao pequeno povoado Veneza, na cidade de Axixá, onde ele nasceu em 1932 e viveu por 40 anos. Sua relação com a terra natal e com o Boi de Axixá foi intensa e está refletida em diversas toadas. Nelas, memória e imaginação se fundem para reinventar um passado que se expressa de forma singular em imagens-lembranças de um tempo feliz.

Um exemplo é a toada “cinco Letras”, apresentada durante o primeiro Festival de Toadas do Maranhão, realizado em 1986, organizado pelo jornalista e produtor cultural José Raimundo Rodrigues, em que Donato faz uma homenagem expressa à cidade de Axixá, cujo nome pode ser lido tanto da esquerda para a direita como ao contrário (da direita para a esquerda), conservando o mesmo sentido (palíndromo).

Como eu adoro tanto  
A linda terra onde eu nasci  
Minha maior alegria  
É quando eu volto para lhe rever



Essas cinco letras  
 Que a gente lê de qualquer jeito  
 Batem tanto ao meu peito  
 Meu querido Axixá  
 Eu não posso te esquecer  
 Tu para mim és igual aos raios da lua  
 Formosa paisagem das lindas noites de verão  
 O teu retrato está vivamente gravado  
 É porque sou teu namorado  
 Por isso eu te dei meu coração

Segundo Bachelard (2009, p. 99), “para reviver os valores do passado, é preciso sonhar, aceitar essa grande dilatação psíquica que é o devaneio, na paz de um grande repouso”. É por isso que ao evocar a infância e a cidade natal, Donato Alves vai além da simples lembrança, da mera recordação de um passado distante. Vai, portanto, além dos fatos para construir o que Bachelard chama de “valores”. Nesse processo, algumas de suas memórias se transformam em imagens vivas e dinâmicas. E são essas imagens que encantam.

Foi na localidade Veneza que Donato Alves compôs seus primeiros versos para o São João. Mas o envolvimento definitivo com o Boi de Axixá só viria anos depois. Aos 18 anos, Donato mudou-se para o bairro Pau Deitado, no município de São José de Ribamar, onde trabalhou como pescador. A vinda para a São José de Ribamar teve como motivo principal a busca por melhores condições de vida. Além disso, muitos conhecidos de Veneza também moravam na localidade. Quatro anos depois, Donato decidiu voltar para sua terra.

De volta à casa da família, o artista dedicou oito anos quase que exclusivamente à pesca. Só em 1962 ele começou a participar mais dos ensaios do Boi de Axixá, quando o grupo transferiu sua sede para São Luís. Nesse intervalo, ele foi convidado pelo dono da brincadeira a atuar mais na preparação do boi para o São João. Foi aí que Donato criou sua primeira toada. No ano seguinte, em 1963, Donato foi convidado novamente a compor para o boi. A partir dessa data Donato passou a ocupar o posto de cantador do Bumba meu boi de Axixá, dedicando inúmeras composições ao boi, como esta:

Em Axixá sempre tem um novilho  
 Que é muito famoso e querido do povo  
 E não tem medo de novilho velho  
 Quanto mais de bezerro novo  
 Quando ele urra na fazenda  
 Faz vaqueiro esmorecer

Na entrada do terreiro  
 Contrário se assusta e começa a tremer  
 Ele tem quase cem anos de estrada  
 Lá vai o pai da malhada botando bezerro pra correr

E foi por meio do boi de Axixá que Donato Alves correu os palcos e terreiros do Maranhão e do Brasil. Sempre com um maracá na mão, “alegre e feliz a cantar”, ele conduziu a brincadeira boi por mais de 40 anos. Nesse tempo, compôs muitas toadas, que foram registradas em disco, porém há muita dificuldade em reunir todas, porque os poucos discos que ainda restaram não estão disponíveis no mercado. Das inúmeras toadas que criou, uma delas é a mais famosa e também a mais executada nas festas juninas do Maranhão: “Bela Mocidade”.

Esta toada ultrapassou os limites regionais, sendo cantada e gravada por artistas nacionais, entre eles Maria Bethânia e Zeca Baleiro. Composta em 1979, é considerada por muitos como o hino do Boi de Axixá e um dos maiores clássicos do São João do Maranhão:

Quando eu me lembro  
 Da minha bela mocidade  
 Eu tinha tudo a vontade  
 Brincando no boi de Axixá  
 Eu ficava com você  
 Naquela praia ensolarada  
 E a tua pele bronzeada  
 Eu começava a contemplar  
 Mas é que o vento buliçoso balançava teus cabelos  
 E eu ficava com ciúme do perfume ele tirar  
 Mas quando o banzeiro quebrava  
 Teu lindo rosto molhava  
 E a gente se enrolava na areia do mar

A história de como essa toada foi composta é conhecida e remonta ao tempo em que Donato morava em São José de Ribamar, dividindo seu tempo entre o bumba meu boi, o consultório de dentista e a pescaria. Um dia ele encontrou-se com o cantador do Boi Brilho da Lua na praia. Depois de algumas garrafas de vinho, os dois decidiram descer rumo a Axixá. No barco, ao passar pela praia da Coroa Santa, o cantador do Brilho da Lua desafiou Donato a escrever uma toada. Sem muito esforço, ele fez a letra e, para não esquecê-la, passou a travessia inteira cantando. Assim teria nascido “Bela mocidade”.

A composição fala de um lugar e um tempo idealizado, onde o sonhador “teria tudo à vontade”. Fruto do devaneio poético, essa toada, guardadas as devidas proporções, remete ao mito do Paraíso Terrestre<sup>17</sup>, que segundo Eliade (1979) alimentou o imaginário ocidental durante séculos, através da literatura. Para o autor, quando o homem se deixa levar pela imaginação criando uma realidade à parte, fora do tempo, ele não está regredindo a um estado primitivo ou animalesco, mas simplesmente descendo ao interior do seu próprio ser, ao fundo de seu psiquismo.

[...] imensas vezes ele reintegra, pelas imagens e símbolos que põe em marcha, um estádio paradisíaco do homem primordial (seja como for a existência concreta daquele, pois este «homem primordial» afirma-se sobretudo como um arquétipo impossível de «realizar» em qualquer existência humana). Fugindo à sua historicidade o homem não abdica da sua qualidade de ser humano para se perder na «animalidade»; ele reencontra a linguagem e por vezes a experiência de um «paraíso perdido». Os sonhos, os sonhos acordados, as imagens das suas nostalgias, dos seus desejos, dos seus entusiasmos, etc., são outras tantas forças que projetam o ser humano historicamente condicionado num mundo espiritual infinitamente mais rico do que o mundo fechado do seu «momento histórico». (ELIADE, 1979, p. 13).

Foi assim que Donato Alves compôs uma das mais belas e famosas toadas do São João maranhense, regravada pelo menos 15 vezes. A primeira delas ainda nos anos 1980, feita pelo cantor Papete. Além de Zeca Baleiro e Maria Betânia, também regravaram a canção Roberto Ricci, Rogério do Maranhão, Tereza Cantu, Rosa Reis, Fernando de Carvalho e a Tribo de Jah. A projeção nacional da toada e seu cantador veio em 1996, quando Maria Bethânia incluiu a música no show “Âmbar”.

Em quase meio século de cantoria, Donato desempenhou as mais diversas profissões para sustentar a esposa e os seis filhos. Foi no período em que se mudou pela primeira vez para São José de Ribamar que o cantador começou sua

---

<sup>17</sup>[...] desde há cento e cinquenta anos, todas as grandes literaturas europeias celebraram à porfia as ilhas paradisíacas do Grande Oceano, refúgio de todas as felicidades, enquanto a realidade era muito diferente: «paisagem lisa e monótona, clima insalubre, mulheres feias e obesas, etc.» Assim também a Imagem deste «Paraíso da Oceania» era à prova de toda a «realidade» tanto geográfica como não. As realidades objetivas não tinham nada a ver com o «Paraíso da Oceania»: esta era de ordem teológica; ele recebera, assimilara e readaptara todas as imagens paradisíacas recalçadas pelo positivismo e pelo cientismo. O Paraíso Terrestre, em que Cristóvão Colombo ainda acreditava (e até pensou tê-lo descoberto!) transformara-se, no século XIX numa ilha da Oceania, mas a sua função, na economia da psiqué humana, continuava a ser a mesma: além, na «Ilha», no «Paraíso», a existência decorria fora do Tempo e da História; o homem era feliz, livre, não condicionado; não precisava de trabalhar para viver; as mulheres eram belas, eternamente jovens, nenhuma «lei» pesava sobre os seus amores. Até à nudez, que reencontrava, na ilha longínqua, o seu sentido metafísico: condição do homem perfeito, do Adão de antes da queda. A «realidade» geográfica podia desmentir esta paisagem paradisíaca, mulheres feias e obesas podiam desfilar perante os viajantes: ninguém as via; ninguém via senão a imagem que transportava consigo. (ELIADE, 1979, p. 12)

segunda profissão. Casou-se em 1977. Neste ano, ele se mudou com a esposa para Icatu onde montou o primeiro consultório, atendendo por quase três anos.

Considerado o maior representante do sotaque de orquestra do Maranhão, Donato Alves é reconhecido pela beleza e pelo sentimentalismo que aflora de suas toadas. Sua história e seu legado artístico, sempre resistindo ao tempo e aos imperativos de uma cultura iconoclasta, são uma prova viva de que o homem necessita de representações, que se alimenta de sonhos e devaneios. E de que “[...] o símbolo, o mito, a imagem, pertencem à substância da vida espiritual, que se pode camuflá-los, mutilá-los, degradá-los mas que nunca se poderá extirpá-los”. (ELÍADE, 1979, p. 12).

## 4.2 O Bumba-meu-boi como expressão simbólica

*As manifestações culturais populares que têm o boi como figura principal estão presentes em vários estados brasileiros, mas é no Maranhão que a brincadeira do Bumba-meu-boi ganha evidência pela sua força simbólica, sua resistência ao tempo e sua capacidade de reinventar-se a cada ano sem perder sua essência.*

*Dossiê, Iphan*

O Bumba meu boi possui uma dimensão simbólica que se expressa no conjunto dos elementos constitutivos da brincadeira (personagens, indumentárias, culinária, instrumentos, ritmos e toadas), bem como em todas as etapas que compõem o ritual (ensaios, apresentações, batismo e morte). Uma leitura das imagens simbólicas que integram o folguedo permite entender essa manifestação como construção coletiva inserida num contexto cultural e que contribui para fortalecer e revitalizar, pela via do imaginário<sup>18</sup>, a identidade entre os membros de uma comunidade.

Deste modo, por se constituir em uma celebração coletiva que reúne diversos aspectos culturais interligados (estética, religião, política, mitologia, etc.), o Bumba meu boi possui um manancial de símbolos que representam uma forma

---

<sup>18</sup> “É por meio do imaginário que o grupo do Bumba-Meu-Boi designa sua identidade, elaborando uma representação de si mesma; marcando a distribuição das posições sociais, impondo certas crenças comuns; fixando modelos formadores, naturalizando os conflitos, instaurando uma tradição, como uma força reguladora de conservação e continuidade, tomando como base a mudança.” (MARQUES, 1996, p. 42)

singular de apreensão do mundo<sup>19</sup>. Esta multiplicidade de imagens e representações, típica das culturas populares, pode levar a fontes inesgotáveis de investigação, abrindo diferentes perspectivas de análise. Daí a necessidade de delimitar um elemento específico através do qual o imaginário do Bumba meu boi se manifesta, mesmo tendo consciência de que todos os elementos que compõem o ritual encontram-se interligados, formando um rico e complexo universo simbólico.

Foi partindo desse pressuposto que decidi estudar as imagens poéticas presentes nas toadas de Donato Alves, pois “Também as toadas casadas com os momentos, condutoras de ânimos, trazem à cena a criação, a intuição, renovação”. (SAURA, 2008, p. 58). Frutos do devaneio de poetas e cantadores populares, as toadas – com suas imagens – contribuem para a dinâmica entre o individual (microcosmo) e o coletivo (macrocosmo), promovendo a interação entre natureza e cultura, razão e sensibilidade. Elas traduzem, portanto, um imaginário que possibilita ao homem compreender-se a si próprio e ao seu mundo.

Dentre os inúmeros artistas populares cantadores de toadas do Maranhão, Donato Alves destaca-se como um dos mais criativos. Sua vida e sua obra estão intimamente ligadas ao Bumba-meu-boi, em especial ao Bumba-meu-boi de Axixá, onde atuou por mais de 40 anos. Por esse motivo, antes de buscar interpretar as toadas de Donato, convém discorrer brevemente sobre o fenômeno do Bumba meu boi, incluindo o Boi de Axixá e seu sotaque de orquestra. Desta forma, será possível perceber a posição determinante dessa manifestação na configuração do universo simbólico do “Canário de Veneza”.

Estudos apontam uma infinidade de manifestações culturais relacionadas ao Boi, o que demonstra a amplitude desse símbolo como fonte inspiradora de celebrações de caráter popular, mítico e religioso. Ao mesmo tempo, revela a íntima e antiga ligação entre o homem e o animal<sup>20</sup>. No Brasil, a manifestação cultural popular que tem o boi como componente cênico e coreográfico principal adquire

---

<sup>19</sup> Monique Augras (1967), ecoando o pensamento Ernst Cassirer, dirá que essa apreensão do mundo ocorre por meio da construção de um sistema de símbolos. E é essa capacidade de simbolização que diferencia o homem dos outros animais. “Poderíamos falar, não de ‘acesso simbólico ao universo’, mas de *construção simbólica do universo*, pois desta maneira, o homem cria o mundo. Ele constrói o universo, através desta função que lhe pertence exclusivamente, hoje chamada de ‘função simbólica’: a linguagem.” (AUGRAS, 1967, p. 5).

<sup>20</sup>A ligação estreita entre o ser humano e o animal boi está presente, sob diferentes formas, na mitologia de vários povos e lugares. Há representações do Boi na Índia, no Egito, na África e na Galícia, no Jordão e na Mesopotâmia. Está estampado em pinturas rupestres que nos reportam a 25.000 a.C. no teto de cavernas como touros estelares ao lado de bisontes selvagens. (CAMPBELL, Joseph apud SAURA, Soraia Chung, 2014, p. 110)

elementos específicos – nomes, cores, sotaques, ritmos, personagens, épocas de apresentação<sup>21</sup>, etc. - à medida que vai se espalhando pelos diferentes cantos do país.

De modo que é chamado de Bumba-meu-Boi no Maranhão, Cavalo Marinho<sup>14</sup> em Pernambuco, Boi-de-Reis na Paraíba, Boi-Bumbá<sup>15</sup> na Amazônia, também na Amazônia o Boi Tinga. Boi Calemba ou calumba no Rio Grande do Norte, Boi de Orerê, ou Boi de Roça ou Rancho de Boi na Bahia, Bumba de Reis ou Reis de Boi no Espírito Santo, Boi Pintadinho ou Malhadinho no Rio de Janeiro, Boi de Mamão em Santa Catarina, Boi-a-Serra no Centro-Oeste, Boi Surubi no Ceará, Boizinho ou Boizonho no Rio Grande do Sul, Vaquinhas em Paraisópolis, Minas Gerais. Dentro do Estado de São Paulo, há referências a Boi de Conchas, em Ubatuba, em uma belíssima história de um boi que foge para o mar, Boi Laranja ou Boi Jardim, em Santo Antônio do Jardim, Carreiras de Boi em Porto Ferreira, Boi-tatá em Iguape. (SAURA, 2008, p. 78)

Essa pluralidade de formas com que a brincadeira se apresenta em diferentes lugares revela um universo simbólico em constante mutação e que se abre para inúmeras leituras (estéticas, sociológicas, antropológicas...). No Maranhão, o Bumba-meu-boi é considerado a principal manifestação da cultura popular do estado, pois envolve intensamente a maioria da população, tanto na organização como no acompanhamento dos grupos folclóricos em todas as fases do folguedo. Trata-se de uma grande celebração coletiva, na qual se misturam arte, religiosidade e festa, congregando crenças, mitos, danças, música, teatro e artesanato, entre outros elementos.

A festa do Bumba meu boi maranhense abrange quatro etapas interligadas - ensaios, batismo<sup>22</sup>, apresentações<sup>23</sup> e morte - formando um ciclo. Os primeiros ensaios começam no sábado de Aleluia e prosseguem até a primeira

<sup>21</sup> No Norte e Nordeste do Brasil, as brincadeiras envolvendo o Boi estão ligadas às Festas Juninas, em homenagem a Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal. Em outros estados nordestinos, entre eles a Bahia, os Bois são ligados às festas de reisados, em dezembro e janeiro, que celebram também o final do ano que passou. No Sudeste, as festividades acontecem principalmente durante o período carnavalesco.

<sup>22</sup> O batismo do Boi é considerado um momento de forte religiosidade popular presente na brincadeira, pois simboliza a passagem do Boi de um estado pagão para um estado cristão: "A partir do batismo, (o boi) recebe uma benção de proteção e purificação e a permissão para sair do mundo da casa e conhecer o mundo da rua". Abmalena Sanches, "*A passagem da casa para a rua: o ritual do batismo no bumba-meu-boi*". (Boletim da Comissão Maranhense de Folclore, número 17/agosto de 2000).

<sup>23</sup> As apresentações dos grupos obedecem a um roteiro orientado de acordo com as toadas. Assim, tem-se "o **guarnicê** ou reunida, preparação do grupo para dar início à brincadeira, quando os brincantes se agrupam para a etapa seguinte; o **lá vai**, aviso de que o grupo já está saindo para brincar; o **boa noite**; o **chegou ou licença**, quando o Boi pede permissão para dançar; a **saudação**, uma espécie de louvação ao Boi ao dono do espaço de apresentação e à assistência; a **encenação do auto**; o **urrou**, momento em que o Boi ressuscita; e a **despedida**, marcando o final da apresentação. Atualmente, algumas dessas etapas são suprimidas, inclusive a apresentação do auto." (IPHAN, 2008, p. 9)

metade do mês de junho, quando ocorrem os ensaios redondos. No dia 23 de junho, véspera do Dia de São João, tradicionalmente acontecem os batismos dos Bois, ocasião em que os grupos recebem a bênção do santo protetor dos Bumbas para as brincadas. Para marcar o encerramento do ciclo, de julho a dezembro, são realizados os rituais de morte dos Bois, de acordo com a programação de cada grupo específico.

Quanto aos sotaques ou estilos, os grupos de Bumba-meu-boi podem ser classificados em cinco: da Ilha ou de matraca, de Guimarães ou de zabumba, de Cururupu ou de costa-de-mão, da Baixada (ou Pindaré) e de orquestra, originários de São Luís, dos municípios de Guimarães, Cururupu e Viana e da região do Rio Munim, respectivamente. Dependendo da localidade em que os grupos se originam, há variações nos formatos, vocabulário e indumentária, assim como nos personagens e instrumentos. Disso resulta que a classificação dos grupos em sotaques não seja consenso.

Dentre os vários sotaques, o de orquestra<sup>24</sup> é certamente um dos mais populares e que mais chamam a atenção pela animação expressa no ritmo, na coreografia, nos brilhos da indumentária e na performance dos brincantes, assim como no lirismo das toadas.

O próprio vocabulário indica isso quando lança mão de palavras como festa, alegria, felicidade, balançar, dançar, agitar, sorrir, vibrar, brincar etc., as quais se referem ao contexto imediato das toadas, qual seja, a festa do Bumba-meu-boi que as tornam possíveis. Completando a temática festiva que exalta a brincadeira do boi, temas que evocam o romantismo, tais como o amor, a paixão, o namoro, a sedução, a lembrança (de lugares, de amores, da infância e da juventude), o sonho, os astros celestes, os fenômenos da natureza e, também, a desilusão, a separação, a solidão, a saudade, dentre outros, constituem a cena enunciativa do sotaque em questão. (ASSUNÇÃO, 2004. p. 3)

José Pereira Godão, criador da Companhia Barrica<sup>25</sup> e um dos mais importantes produtores culturais do Maranhão, foi um dos artistas que já demonstraram encantamento com o Boi de orquestra e seu “naipe de sopros e harmonias” - sotaque que também serve de referência em suas produções.

---

<sup>24</sup>Neste sotaque, além dos instrumentos de percussão (zabumba e tarol), acrescentaram-se instrumentos de corda (banjos) e metais (saxofone, trombone e trompete) e de sopro (clarinete), e por isso é chamado de “boi de orquestra”. (ALBERNAZ, 2010, p. 14)

<sup>25</sup> A Companhia Barrica surgiu em 1985 e abrange canto, dança, música, literatura, artesanato e teatro de rua. Tem como referência para suas produções as manifestações da cultura popular maranhense.

Dos bois do Munim (sotaque de orquestra) - cada **toada** é uma cantiga de amor e natureza! Quando a orquestra sopra o refrão dos aboios, o vento espalha a melodia entre os namorados... E haja peito para tanta paixão e pernas para tanto bailar... dois, três, quatro bois na malhada. Quando um dança, um outro descansa nos braços das indiazinhas. Quando a música termina, as meninas ficam de joelhos, à espera de uma nova canção. E lá vem cantoria. (GODÃO, 1999, p. 29)

Mas se por um lado os Bois de orquestra atraem grande número de pessoas e conquistam admiradores, por outro geram muita polêmica, a ponto de serem acusados de atentarem contra a tradição e de subvertem as “raízes” da cultura do Bumba. Essa crítica é identificada nos escritos de alguns pesquisadores e estudiosos da cultura popular maranhense, além de intelectuais e jornalistas<sup>26</sup>. As queixas, em geral, estão relacionadas a inovações na indumentária, ritmo e dança, ao processo de seleção dos componentes (especialmente as índias) e ao crescimento numérico dos Bois.

Entre essas vozes, destaca-se a de Azevedo Neto (1997), para quem o Boi de orquestra segue rumo contrário ao Bumba-meu-boi no Maranhão, apresentando-se como uma brincadeira monótona e sem criatividade (principalmente em relação à dança e à indumentária), com exceção do ritmo, considerado alegre e contagiante<sup>27</sup>. Albernaz (2010) também identificou opiniões negativas sobre o sotaque de orquestra, tido por algumas pessoas como boi de “rico”, de “branco” e “feminino”, devido à suavidade do ritmo e ao lirismo das toadas.

As explicações imediatas para esse “sentimento” em relação aos bois de orquestra estão no espaço que esse sotaque conquistou no cenário cultural do estado<sup>28</sup>, o que provocou mudanças em sua própria estrutura e na sua relação com o público. Assim, comparado com outros bois, o de orquestra aparece como aquele que mais promove inovações, ao mesmo tempo em que aumentou

---

<sup>26</sup> Em matéria publicada no dia 27 de junho de 2001, no caderno Alternativo do jornal *O Estado do Maranhão*, a jornalista Selma Figueiredo faz um paralelo entre as mudanças verificadas nos bois de orquestra e o tradicionalismo ainda presente nos bois de matraca e Pindaré. Nesta mesma edição, o escritor maranhense Jomar Morais publica uma crônica intitulada “A paritinação do bumba-meu-boi”, em que critica a redução das diferenças entre os sotaques e aponta os perigos de descaracterização dos ‘grupos naturais’ pelos modismos de novos grupos.

<sup>27</sup> “[...] De qualquer modo, nada, a não ser o ritmo, ligeiramente, o aproxima de bois de outras regiões brasileiras”. (AZEVEDO NETO, 1983, p. 41).”

<sup>28</sup> O sotaque de orquestra é um dos que aparecem com maior frequência na programação de todos os arraiais, abrindo ou encerrando as apresentações, com vários grupos por noite. Diferente dos sotaques anteriores, não é destaque nem na festa do João Paulo, nem na de São Pedro, dois momentos importantes do ciclo do boi.



consideravelmente seus adeptos, o que preocupa os agentes culturais sobre o perigo de “descaracterização” ou perda dos aspectos tradicionais da brincadeira.

Uma análise mais acurada revela, porém, que essas reações ao boi de orquestra têm a ver com determinadas concepções sobre o próprio significado da cultura popular e do bumba meu boi, e de como elas encaram as relações do folguedo com outros campos, especial com o mercado. Segundo a professora Ester Marques, que estudou a estética do Bumba meu boi a partir de suas interações com a esfera midiática, “os valores estético, econômico, social, histórico e simbólico de um objeto criado pelo popular, não perdem os seus significados mesmo quando entram em contato com outros atores sociais e com a mídia”. (MARQUES, 1999, p. 20).

Para a pesquisadora, esses posicionamentos balizados em dicotomias (erudito/popular; passado/presente; tradição/modernidade; folclore/popular) abordam o Boi de forma parcial e ideológica, negligenciando pontos fundamentais de sua natureza simbólica. Assim, enquanto expressão da cultura popular, o bumba meu boi possui uma dinâmica singular que lhe permite produzir seus próprios sentidos, a partir da relação dialética que estabelece com o passado e com presente, atualizando e redefinindo-se permanentemente, mas sem perder suas referências mais antigas e profundas<sup>29</sup>.

De modo que, como produto do diálogo entre uma cultura folclórica e uma cultura erudita, o bumba meu boi não se restringe a nenhuma delas, pois, “na verdade, o folguedo absorve todas essas interfaces, como uma natureza ontológica plural refletida pelo seu simbolismo diversificado” (MARQUES, 1999, p. 33). Portanto, seja atualizando, recuperando ou subvertendo a tradição, o fato é que o bumba-meu-boi resiste no tempo, desafiando as análises simplórias ou reducionistas e obrigando o estudioso a sensibilizar o olhar para compreender melhor o fenômeno, assim como a humanidade que dele brota.

E um exemplo dessa força simbólica e sua capacidade de reinvenção é justamente o boi de orquestra, que apesar dos anos ainda mantém vibrante e renovada a cultura do Bumba. O sotaque de orquestra é originário das cidades de Rosário e Axixá. A história corrente do surgimento desse estilo revela que a

---

<sup>29</sup> “Com infinitas variações, a brincadeira do Homem com seu Boi desenvolve estratégias de adaptabilidade, recria e se transforma incansavelmente, sem deixar de colorir o mundo com aspectos ancestrais da humanidade”. (SAURA, 2014, p. 108).

inovação e a experimentação é uma de suas características marcantes, que vem desde a sua gênese:

Segundo Francisco Naiva, um dos parceiros de Donato Alves e fundador do Boi de Axixá, o boi de orquestra teria se originado da seguinte forma:

A história que conheço é que certa noite em Rosário havia um grupo de Bumba-boi, sotaque de matraca, de João pereira na vila Pereira, e vinha uns músicos de uma festa e eles resolveram parar o ensaio e começaram a tocar com os instrumentos de sopro e ficou bonito. Quando foi no ano seguinte o boi já introduziu os instrumentos de sopro. Em Axixá havia dois grupos de Bois que eram dos povoados de Centro Grande, Santa Rosa. Geralmente eram Bois de Promessa mas eles brincavam em Morros e outras cidades próximas. É bom ressaltar também que os grupos eram organizados de acordo com as promessas que as pessoas faziam a cada ano. (LIMA, 1998, p. 115).

### 4.3 Donato e o Boi de Axixá

A ligação de Donato e o boi de Axixá remete ao tempo em que os primeiros instrumentos de sopro foram introduzidos no boi de orquestra e pode ser verificada em todos os momentos da produção de Donato. E quem conta sobre essa ligação é Francisco Naiva, parceiro de Donato e dono do Boi de Axixá. Segundo ele, os primeiros bois de orquestra surgiram em Rosário, depois se estenderam para outras regiões do Munim. Na época, não havia muitos bois como atualmente.

A organização dos bois era feita de forma precária e espontânea, sem os recursos e a padronização que hoje se vê. “A indumentária fazia-se assim: o dono do Boi dava o tecido da calça e da camisa, o chapéu e um pouco de material e cada um fazia sua roupa à sua maneira. A princípio era boi de cofo, mas a cada ano havia uma melhora”. (LIMA, 1998, p.116). Em 1956, Francisco Naiva tocou pela primeira vez no Boi de Genésio, passando para o de Bernardino e, no ano seguinte, foi para o grupo de Camilo. Após a Morte do Boi de Camilo, Naiva saiu do grupo e fundou o Boi de Axixá no dia 01 de janeiro de 1959.

Lembro que vendi pedras para prefeitura de São Luís e o dinheiro desta venda eu vim aqui neste prédio (local onde funciona o Centro de Criatividade Odilo Costa Filho), onde ficava o armazém de seu Lima, comprei os tecidos para as roupas. Com a ajuda de Deus e as reservas que tinha, dei 50% e quando recebesse o dinheiro daria o restante. Negócio fechado. Não havia recebido de imediato o dinheiro da venda das pedras, sendo que o prefeito pôs logo o meu processo para sair logo o pagamento. A princípio convidei um outro amigo para me ajudar na administração, mas não tinha recursos, era muito fraco. O meu boi não foi promessa ao santo, foi por gostar. Os brincantes eram as mesmas pessoas que brincavam no Centro Grande e outros povoados. Mas com uma diferença quando criei o grupo já foi com a denominação de bumba-meu-boi-de Axixá. (LIMA, 1998, p. 117).

Depois de organizar e comprar o material (a indumentária) do boi, em maio Naiva chamou as pessoas (músicos, cantadores, etc) para compor a brincadeira. E assim, segundo ele, nasceu o boi de Axixá.

As roupas eram calças de algodão, os cantadores usavam o tecido tubarina que era um tecido brilhoso, meio grosso, um brim fino, e também tafetá brilhoso furta-cor. As calças eram de algodão vermelho. A barra do boi dos outros grupos era de algodão eu já fiz de veludo. Os soldados usavam uma calça e camisa (túnica), cinto e boné. Os caboclos de flecha usavam chapéus como índios e saiotinhas e não mais seguravam umas flechinhas. Os chapéus dos cantadores eram no estilo gaiola, os vaqueiros usavam um de aba quebrada. Depois eu modifiquei os chapéus com um palmo de mão na frente. Os campeadores usavam chapéu redondo sem fita. (LIMA, 1998, p. 118)

Nas primeiras apresentações, o grupo saía com uma média de 75 integrantes. No dia 23 de junho de 1959 foi feito o batizado tradição permanece até hoje. Outra mudança que Francisco Naiva promoveu foram a padronização das roupas e a participação de crianças e adultos no grupo. Um aspecto interessante é que naquela época, no início da década de 60, ainda havia restrições às brincadeiras, aos folgedos. E que algumas vezes essas restrições podiam ser aliviadas devido às amizades ou ligações dos donos das brincadeiras com as autoridades.

Naquele tempo não havia tantos arraiais como hoje, e existia uma ordem que o boi não podia descer do canto da fabril depois de 2 horas da madrugada, no entanto como tinha amigos na polícia como o próprio comandante eu nunca tive problemas, pois conseguia as licenças pra poder transitar livremente. Brinquei até no quartel da polícia. (LIMA, 1998, p. 118).

Nessa época, segundo Naiva, o Donato não cantava, só fazia as toadas. “Nunca foi do outro grupo, sempre honrou o nome e o do grupo nunca se envaideceu e nem aceitou vantagens de outros. (LIMA, 1998, p. 121).

O Donato é muito inteligente, pois compõe todo gênero de música, eu também já compus algumas toadas, mas já esqueci, pois se não gravar, esqueço. Eu já coordenei musicalmente algumas músicas do Donato, mas as músicas dele tem poucas falhas, às vezes é na tonalidade, eu observo logo isso, se a música está na altura certa, e hoje os músicos não gravam na tonalidade, comigo não, tudo é controlado. (LIMA, 1998, p. 121)

Donato Alves permaneceu no Boi de Axixá por 50 anos, até seu falecimento em 2013.

## 5 LEITURA SIMBÓLICA DAS TOADAS DE DONATO ALVES

*É mister, agora, examinar a obra explícita. O feito que ultrapassa as exigências do viver cotidiano imediato e se propõe deliberadamente a criar um mundo paralelo ao da vivência cotidiana. Esse novo universo não terá estrutura diferente, pois ambos se expressa o mesmo ser no mundo.*

*Monique Augras*

*[...] E nossa tarefa, muito mais simples, consistirá em mostrar a alegria das imagens que superam a realidade*

*Gaston Bachelard*

O objetivo central desse trabalho, conforme explicitado anteriormente, é refletir sobre a obra de Donato Alves, sua natureza e uma possível contribuição que ela poderia dar para uma educação humanizadora. Para isso, propus-me a empreender uma análise simbólica das toadas de bumba meu boi do cantador maranhense, procurando me ater às imagens nelas recorrentes, bem como aos arquétipos que elas apresentam ou suscitam.

Tendo como base as contribuições de Gaston Bachelard sobre as manifestações das imagens e seus significados nas obras literárias, pretendo, neste capítulo, analisar a presença dos quatro elementos cósmicos – fogo, água, ar e terra – em 23 toadas representativas do conjunto da produção de Donato Alves, que foram gravadas em doze discos de vinil do Boi de Axixá, entre as décadas de 80 e 90.

A partir dessa leitura simbólica, será então possível verificar de que modo a produção de Donato Alves poderia sinalizar para uma educação mais humana e sensível, baseada não na separação, disjunção ou exclusão, mas sim na complementaridade entre razão e imaginação, ciência e arte. Antes, porém, é necessário esclarecer que estou lidando com uma obra que tem como base a oralidade, isto é, que foi composta primeiro oralmente e só depois registrada em disco. Por isso é preciso cautela na interpretação das toadas de Donato Alves.

Suas composições apresentam pequenos traços luminosos, cintilações de linguagem que muitas vezes aparecem mescladas com imagens tradicionais ou pitorescas. Por isso é necessário um cuidado duplo: por um lado, não julgá-lo de forma inadequada, utilizando critérios estritamente formais, que normalmente são

utilizados para apreciar os cânones literários (tais como rimas, estrofes, métrica...); por outro, não atribuir a ele valores ou características que sua obra não possui e que só poderiam existir na cabeça do pesquisador.

Na tentativa de alcançar minimamente esse equilíbrio, o caminho que me pareceu mais adequado para analisar as toadas de Donato Alves foi aquele apontado por Bachelard (2009, p.52) para o estudo imagético: “A imagem só pode ser estudada pela imagem, sonhando-se as imagens tal como elas se acumulam no devaneio”. Conselho semelhante ao dado por Ítalo Calvino (1990, p.16) àqueles que pretendem trabalhar com a interpretação dos mitos: “[...] não devemos ser apressados com os mitos; é melhor deixar que eles se depositem na memória, examinar pacientemente cada detalhe, meditar sobre seu significado sem nunca sair de sua linguagem imagística”.

Essa postura se justifica porque o processo de leitura simbólica de criações estéticas – entre elas a de Donato Alves - mobiliza muito mais a intuição e a subjetividade do que a razão, uma vez que o momento criador nunca se deixa apreender por completo, conforme observou Carl Jung:

[...] os elementos criadores irracionais que se expressam nitidamente na arte desafiarão todas as tentativas racionalizantes. A totalidade dos processos psíquicos que se dão no quadro do consciente pode ser explicada de maneira causal; no entanto, o momento criador, cujas raízes mergulham na imensidão do inconsciente, permanecerá para sempre fechado ao conhecimento humano. Poderemos somente descrevê-lo, pressenti-lo, mas nunca será possível represá-lo (JUNG, 1991, p. 76).

Do mesmo modo, Gilbert Durand (2011), referindo-se ao paradoxo do Imaginário no mundo Ocidental, afirma que o “sexto sentido” defendido pela estética romântica ainda em seus momentos iniciais é capaz de, paralelamente à razão e à percepção, estabelecer um terceiro caminho de conhecimento que dá acesso a outras realidades. Esse caminho “privilegia mais a intuição pela imagem do que a demonstração pela sintaxe”. (p. 27).

Antes, porém, antes de iniciar essa viagem interpretativa, é necessário retomar alguns conceitos que são importantes para o propósito a que me lanço agora, tais como imaginação, imagem literária, sonho e devaneio.

## 5.1 Imaginação e imagem

Gaston Bachelard é considerado um dos mais importantes filósofos contemporâneos. Suas reflexões abrangem diversas áreas do conhecimento, em especial a ciência e a filosofia, e propõem rupturas com as ideias tradicionais de cunho positivista, racionalista, realista e formalista. Estudiosos de sua obra identificam pelo menos duas vertentes em seu pensamento: uma diurna e outra noturna. A primeira está ligada à atividade intelectual, científica, racional; a segunda relaciona-se com a dimensão artística, a imaginação, o sonho e o devaneio.

Ao Bachelard diurno estão relacionadas as obras de cunho epistemológico, que caracterizaram o filósofo como crítico do racionalismo e do empirismo científico, tais como *A Formação do espírito científico*. Já ao Bachelard noturno correspondem as obras que destacam o lugar da criação artística no imaginário, tais como *A poética do espaço* e *A poética do devaneio*, e que fazem do autor um “inovador da concepção de imaginação, explorador do devaneio, exímio mergulhador das profundezas abissais da arte, amante da poesia” (PESSANHA, 1994:vi).

Segundo Elyana Barbosa (1996), a existência dessas duas linhas de pensamento na filosofia bachelardiana – a epistemológica e a metafísica da imaginação – pode supor erroneamente uma separação entre ciência e poética na obra do filósofo francês. Porém, o que existe é uma continuidade entre essas duas posturas, uma vez que ambas têm o mesmo ponto de partida: o homem, considerado em sua totalidade como um ser dotado de imaginação e criatividade, capaz de instaurar novas realidades. Um demiurgo.

A imaginação é vista por Bachelard como essência do espírito humano. É a imaginação que dá dinamismo às atividades do homem, atividade intelectual e atividade onírica, o homem enquanto pensador, o homem enquanto sonhador. (BARBOSA, 1996, p. 17).

Com essa concepção, Bachelard promove uma releitura da faculdade de imaginar, recolocando-a no centro do debate filosófico e fazendo com que a imaginação ocupe uma posição análoga à da razão. A partir daí, a imaginação passa a ser encarada não como algo posterior à percepção, nem como cópia mal feita ou simples reprodução da realidade, tal como enxergava a tradição filosófica

ocidental<sup>30</sup>, mas como fonte que impulsiona o pensamento e como instrumento de construção de objetos e saberes.

Sob o olhar bachelardiano, o âmbito da imaginação poética não está circunscrita aos limites das sensações vividas, mas é fundamentalmente fonte e poder de criação. A imaginação está vinculada à vontade, e desvela-se como atividade potencialmente transformadora do mundo. Destarte, seja pela ciência, seja pela arte, a imaginação é a forma pela qual se instauram novas realidades, o caminho para o novo, para fazer ser o que não é. (PAIVA, 2005, p. 23)

Nas palavras do próprio Bachelard (1989, p. 17-18): “A imaginação inventa mais do que coisas e dramas. Ela inventa a vida nova, ela inventa o espírito novo, ela abre os olhos a novos tipos de visão”. É, portanto, uma força imaginante que vai além do psiquismo, porque capta a imagem em seu movimento e afirma o homem como ser instaurador da novidade. Talvez por isso ele a considere “não como uma faculdade de formar imagens da realidade; mas uma faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que *cantam* a realidade”. (ib. *ibid.*). Enfim, para o *filósofo da ruptura*, a imaginação é uma faculdade de “sobre-humanidade” (ib. *ibid.*).

De acordo com Elyana Barbosa (1996), a metafísica da imaginação bachelardiana pode ser dividida em duas etapas, caracterizadas em função da metodologia adotada para o estudo das imagens. No primeiro momento, o filósofo procura realizar uma interpretação objetiva das imagens a partir dos elementos cósmicos: ar, água, fogo e terra. Para Bachelard, esses elementos da matéria formam os arquétipos<sup>31</sup> - imagens primordiais enraizadas no inconsciente coletivo. A ênfase aqui é no caráter primitivo das imagens e no papel desempenhado pelos quatro elementos. Daí afirmação de que “as imagens imaginadas são antes

---

<sup>30</sup> “É importante observar que a tradição filosófica relegou à imaginação um lugar subalterno; postulou-a ora como uma faculdade reprodutiva e inferior no processo de conhecimento, ora como fonte de erros e ilusões. Na história da filosofia, ela assume uma conotação que se opõe ao ser, uma vez que, por sua própria natureza, contradita a lógica das determinações. Oposta a essa tradição em que é constantemente denegada enquanto fonte de criação, a imaginação corresponde, no pensamento bachelardiano, a um poder constitutivo do homem através do qual ele assume sua mundanidade e se revela como sujeito de seus atos”. (PAIVA, 2005, p. 126).

<sup>31</sup>De acordo com Felício (1994), Bachelard se apropria da noção junguiana de arquétipo, enquanto matriz arcaica da *psique*, mas atribui a ela um caráter dinâmico: “Segundo Bachelard, o ‘arquétipo’ junguiano é uma imagem cuja raiz está no inconsciente longínquo, que não vem de nossa vida pessoal e somente se pode referir a uma ‘arqueologia psicológica’. Os ‘arquétipos’ são *símbolos-motores*, e isto é o que Bachelard acrescenta ao ‘arquétipo’ junguiano. As várias definições de ‘arquétipo’ dadas por Jung – ‘imagem original existente no inconsciente’, ‘um complexo inato’ ou uma ‘imagem primordial’ – recobrem o que Bachelard lhes empresta”. (FELÍCIO, 1994, p. 109).

sublimações dos arquétipos do que reproduções da realidade”. (BACHELARD, 2013, p. 3).

Na visão de Bachelard, portanto, a imaginação é anterior ao pensamento racional e provém do fundo do psiquismo humano. Como diz Bachelard: “Sonha-se antes de se contemplar. Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica. Só olhamos com uma paixão estética as paisagens que vimos antes em sonho”. (1989, p. 5). E as imagens poéticas, oriundas das pulsões humanas, estão intimamente vinculadas aos arquétipos, surgindo assim da necessidade constante que o homem tem de transcender a realidade e criar o novo, daí a emergência de valores estéticos próprios da dimensão noturna do ser humano.

Num segundo momento de sua metafísica, Bachelard caminha para uma filosofia do devaneio propriamente dita, abordagem que considera a autonomia radical da imaginação em relação a qualquer tipo de determinação ou causalidade (seja de cunho psicológico, seja de caráter psicanalítico). “Subscrevemos esse ponto de vista: mais do que a vontade, mais do que o impulso vital, a Imaginação é a força mesma da produção psíquica”. (BACHELARD, 1994, p. 161)

Para isso, o autor defende a adoção do método fenomenológico como única forma de compreensão da dimensão subjetiva das imagens. “Só a fenomenologia - isto é, a consideração do *início da imagem* numa consciência individual, pode ajudar-nos a restituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem”. (BACHELARD, 2008, p. 3).

Bachelard considera, portanto, o método fenomenológico como aquele que permite ao sujeito dar livre curso às suas vivências a partir da visão da imagem, sem ser subserviente ao objeto. Em razão disso, a experiência individual se torna mais aberta e o sujeito transforma-se num criador de imagens. A fenomenologia, neste sentido, é apontada como o método por excelência da imaginação criadora<sup>32</sup>, responsável pela formação das imagens poéticas. Estas, enquanto realidades psíquicas, são móveis e deformam as outras imagens estáticas originadas da percepção, possibilitando ampliar a experiência da criação.

---

<sup>32</sup>Bachelard denomina imaginação criadora aquela ligada às imagens sublimadas pelos arquétipos – ar, água, fogo e terra – que cumprem a função do irreal e promovem a articulação simbólica entre o mundo interior e o mundo exterior do indivíduo. Ela se diferencia da imaginação reprodutora (ou imaginação formal), de base racionalista e relacionada à função do real, cujo fundamento se encontra na percepção e na memória.



Assim, Bachelard passa de uma descrição cuidadosa e *objetiva* das imagens para vivê-las com intensidade, do cuidado com a interpretação subjetiva para um verdadeiro subjetivismo da imagem. Agora, o que importa é o sentimento que a imagem pode provocar no sujeito, o maravilhamento provocado pela poesia, pois o poeta conhece o prestígio da liberdade. (BARBOSA, 1996, p. 35).

Deste modo, se a preocupação inicial do autor era entender o homem a partir do desvelamento do seu inconsciente, o foco agora é na relação intersubjetiva entre os dois polos da criação: leitor e autor/poeta. Para dar conta desse propósito, Bachelard investe nas imagens literárias, devido ao seu dinamismo e à sua natureza plurissignificante, que permite a superposição de diversos elementos ou arquétipos, valorizando o ato criador. As imagens que motivam a investigação agora são aquelas dotadas de atualidade, autonomia, mobilidade e fecundidade de sentido. São elas que, enquanto produto dos devaneios, alimentam a alma e enriquecem a nossa experiência com a linguagem.

Deixaremos de lado, portanto, as imagens do repouso, as imagens constituídas que se converteram em palavras bem definidas. Poremos igualmente de parte todas as imagens tradicionais – como as imagens das flores, tão importantes no herbário dos poetas. Elas vêm, com um toque convencional, colorir as descrições literárias. No entanto, perderam seu poder imaginário. Outras imagens são inteiramente novas. Vivem da vida da linguagem viva. Experimentamo-las, em seu lirismo em ato, nesse signo íntimo com o qual elas renovam a alma e o coração; essas imagens literárias dão esperança a um sentimento, conferem um vigor especial a nossa decisão de ser uma pessoa, infundem uma tonicidade até mesmo à nossa vida física. (BACHELARD, 2001, p. 3).

Assim, Bachelard elabora uma teoria da imaginação que se encaminha para uma metafísica da imaginação. Ainda segundo Elyana Barbosa (1996), é possível, vislumbrar uma terceira etapa nesse percurso teórico no pensamento bachelardiano, que se caracteriza pelo abandono de qualquer preocupação metodológica para dar livre curso à imaginação através dos devaneios poéticos, entendidos como um exercício de liberdade do ser. Esse movimento não linear se expressa em várias de suas obras, entre elas *A poética do espaço* (2008) e *Poética do devaneio* (2009)

Neste trabalho, tanto a linha de pensamento bachelardiano que persegue a descrição objetiva das imagens quanto a que investe radicalmente no subjetivismo serão levadas em consideração, uma vez que pretendo analisar não só a presença dos quatro elementos nas toadas de Donato Alves como também identificar os

arquétipos provenientes dos devaneios do artista maranhense, entre eles os arquétipos da infância.

## 5.2 Sonho e devaneio

Como vimos anteriormente, em sua tentativa de fundar uma metafísica da imaginação, aos poucos Bachelard vai se afastando da análise objetiva das imagens para uma perspectiva subjetivista. Isso ocorre porque o próprio autor passa a considerar o método antes utilizado como insuficiente. Para o filósofo, é difícil pretender a objetividade quando a situação exige a adesão interior do sujeito, reduzindo assim a distância entre este e o objeto do conhecimento.

Em nossos trabalhos anteriores sobre a imaginação, tínhamos considerado preferível situar-nos, tão objetivamente quanto possível, diante das imagens dos quatro elementos da matéria, dos quatro princípios das cosmogonias intuitivas. Fiel aos nossos hábitos de filósofos das ciências, tínhamos tentado considerar as imagens fora de qualquer tentativa de interpretação pessoal. Pouco a pouco, esse método, que tem a seu favor a prudência científica, pareceu-me insuficiente para fundar uma metafísica da imaginação” (BACHELARD, 2008, p. 3).

A partir daí é possível perceber uma mudança na concepção de imaginação bachelardiana, que se traduz na forma de interpretar a imagem, vista agora como algo dotado de mobilidade, autonomia, dinamicidade e atualidade, sem nenhuma causalidade ou conexão com um passado de pulsões reprimidas, afastando-se o autor tanto de Freud quanto de Jung.<sup>33</sup> “Quando a seguir, tivermos a relação entre uma imagem poética nova e um arquétipo adormecido no fundo do inconsciente, será necessário explicar que essa relação não é necessariamente causal”. (BACHELARD, 2008, p. 1-2).

Neste sentido, a concepção bachelardiana da imaginação, conforme observa Pessanha (1994:vi), “[...] voa para além dos próprios elementos materiais em que se fundamentara inicialmente. Vai se corporificando, à medida que se torna

---

<sup>33</sup> “[...] liberto da psicanálise freudiana, que considera a imaginação como simples cobertura de pulsões, a imaginação recuperada por Bachelard desmascara aquela psicanálise. E mesmo em Jung, quando este considera que o símbolo não tem por finalidade dissimular as tendências arcaicas, mas somente traduzi-las em imagens, a imaginação continua sendo um meio de chegar aos mistérios do inconsciente, mas não um objeto de estudo em si. Na medida em que não reduz a imaginação a simples deciframento, mas a observa por si mesma, Bachelard se separa também dessa psicanálise. A imaginação passa a ser uma potência autônoma, tendo uma necessidade própria, que é a de multiplicar as imagens quase gratuitamente, pelo prazer. Transpõe-se o ego íntimo com a ‘alegria de inventar’. Enquanto para Freud a significação é sempre sexual, para Bachelard é a simbolização, e não mais a pulsão, que conta”. (FELÍCIO, 1994, p. 70).

pura força, pura energia voluntariosa e criadora”. É em razão dessa mudança de perspectiva que Bachelard escolhe a imagem literária como condutora por excelência desse “psiquismo imaginante”, justificada pela sua capacidade de gerar novos sentidos a partir da dinamização da palavra. Como diz o autor: “A imagem poética é uma emergência da linguagem [...]” (BACHELARD, 2008, p. 11).

Assim, as imagens sucessivas que emergem das produções literárias convidam o leitor a devaneios constantes e variados. Estes, por sua vez, enquanto produtos da imaginação dinâmica, não se materializam a partir da descrição do real, mas sim levando em conta o percurso sugerido pelo objeto poético. Todo esse movimento propõe uma abertura ao infinito, um sonhar incessante, em que as representações imagéticas surgem e se desintegram continuamente.

Mergulhar nesses devaneios implica adentrar conscientemente num universo onírico que amplifica a experiência do homem consigo próprio e com o mundo. “O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo. Para mundos belos.” (BACHELARD, 2009, p. 13). Neste sentido, o devaneio, assim como a imaginação, revitalizam o pensamento e contribuem para manter o equilíbrio psicossocial. “O indivíduo a quem é interdito o direito ao devaneio e às incursões pelo irreal torna-se uma nevrose” (PAIVA, 2005, p. 167).

Como observa Elyana Barbosa (1996), a palavra “devaneio tem um sentido específico na teoria bachelardiana, diferenciando-se de sonho, fantasia e quimera - significados usuais atribuídos ao termo. Trata-se de uma atividade consciente, uma potência instauradora de um novo ser e que permite ao homem ir além das aparências, permitindo-o adentrar no interior das coisas ou fenômenos.

A esse respeito, o próprio Bachelard (2008) ensina que, no devaneio, a alma está livre de tensões, tranquila e em ação. No sonho, ao contrário, o homem se encontra em estado de passividade, pois o sonhar acontece independente de sua vontade.

Por si só, o devaneio é uma instância psíquica que muitas vezes se confunde com o sonho. Mas quando se trata de um devaneio poético, de um devaneio que frui não somente de si próprio, mas que prepara gozos poéticos para outras almas, sabemos que não estamos mais no caminho fácil das sonolências. O espírito pode relaxar-se; mas no devaneio poético a alma está de vigília, sem tensão, repousada e ativa. (BACHELARD, 2008, p. 6)

Deste modo, enquanto atividade instauradora de novas imagens, o devaneio difere do sonho por equivaler a um estado de alma, enquanto este último está relacionado a um estado de espírito. Ao expor seus devaneios em forma de imagem, o sujeito expande a própria consciência, abrindo horizontes para que a imaginação se manifeste em sua plenitude. O devaneio tem, portanto, esse poder de proporcionar a emancipação do homem do plano da realidade imediata, vinculando-o a uma “irrealidade” dinâmica que, segundo Bachelard, é importante para a vida psíquica.

Já o sonho seria marcado pela inércia do sujeito. Nele as imagens surgem e se disseminam como produtos de uma ação involuntária. Deste modo, se o homem não possui o controle do que faz, ou seja, se não sonha o que quer, logicamente não existe consciência imaginante. “O sonhador noturno é incapaz de enunciar um cogito. O sonho noturno é um sonho sem sonhador” (BACHELARD, 2009, p. 22). Por isso essa atividade não é interessante para a fenomenologia da imaginação, pois somente pelo devaneio o homem cria imagens. Devanear é, pois, uma atitude lúcida, em que o sujeito mergulha com toda a intensidade de sua alma para fazer emergir as imagens poéticas.

E essas imagens poéticas provenientes do devaneio transfiguram o real, fazendo aflorar múltiplos sentidos. “Todos os sentidos despertam e se harmonizam no devaneio poético. É essa polifonia dos sentidos que o devaneio poético escuta e que a consciência poética deve registrar”, (BACHELARD, 2009, p. 6). Mas isso não quer dizer que o sonho não seja importante. Segundo Elyana Barbosa (1996), o sonho também ajuda na formação das imagens literárias. Por meio das experiências oníricas e das experiências da vida imagens poéticas são forjadas. O que interessa no sonho não são as suas causas mas a produção de imagens.

Baseando-se na teoria junguiana, segundo a qual a *psique* humana se constrói com base na dualidade feminino e masculino, Bachelard (2009) dirá que o devaneio pertence a *anima* (manifestação feminina da alma), enquanto o sonho está ligado ao *animus*. Neste residem as ideias. Em anima estão as imagens poéticas.

No sonho a imagem tem um sentido duplo: ela sempre significa outra coisa que não ela mesma. Já no devaneio a imagem é a imaginação em seu poder de realização. Devanear é, assim, uma atividade onírica na qual a consciência está presente, daí que somente no devaneio existe possibilidade de se formular um cogito.

O devaneio é o produto do cogito de um sonhador e tem como ponto de partida alguma coisa do presente ou do passado. Nasce na solidão, na paz, na tranquilidade de uma alma feliz e sonhadora. Nesse repouso de suprema felicidade e bem-estar, o ser devaneante transpõe todos os limites ocasionado pela estática percepção. As barreiras impostas pelo tempo linear são superadas. As reminiscências de um longínquo passado retornam ao presente, alojando-se, abrigando-se na alma do sonhador. (FERREIRA, p. 57)

Os devaneios, a existência noturna e as livres criações da imaginação preconizam e operam a origem de uma vida, de um cosmos. A relação entre o homem e esse cosmos se expressa nos devaneios poéticos e também nos arquétipos dos quatro elementos: ar, fogo, terra e água. Neste sentido, como se expressa a relação entre Donato Alves e seu meio? Para compreendermos essa relação, precisamos analisar as imagens que afloram de suas toadas, bem como os devaneios e elementos materiais a elas associadas.

### **5.3 Os Quatro Elementos Cósmicos na Poética de Bachelard**

Para Bachelard (2001), as imagens são realidades psíquicas profundas que caracterizam o homem como um ser imaginante. Partindo desse pressuposto, o autor estabelece uma conexão entre os arquétipos e as imagens, considerando-as como resultado de um processo de sublimação segundo o qual as pulsões inconscientes geram as representações e, com elas, os valores estéticos típicos da dimensão noturna da existência.

Esse reconhecimento do caráter primitivo das imagens confere ao imaginário um papel importante. É o imaginário que impulsiona a imaginação, tornando-a mais aberta e geradora de novas representações. A imaginação a que se refere Bachelard é a imaginação criadora ou material, responsável pela produção das imagens poéticas e que antecede o pensamento organizado. Ela se diferencia de outra imaginação, a reprodutora ou formal, ligada ao conceito e que funciona como extensão dos sentidos.

A partir da diferenciação entre essas duas formas de imaginar – uma baseada na percepção e outra na criação – Bachelard constrói uma teoria da imaginação material fundamentada nos quatro elementos de Empédocles de Agrigento constitutivos e formadores da cosmologia primitiva<sup>34</sup>. Assim, a imaginação material e dinâmica é considerada a linguagem primária do inconsciente, que se expressa através dos padrões recorrentes dos elementos alquímicos terra, água, ar e fogo.

Neste sentido, os quatro elementos funcionam como arquétipos portadores de grandes temas, mitos ou complexos de um inconsciente que servem de referencial para a interpretação das obras filosóficas e literárias. Bachelard se propôs a estudar os diferentes tipos de imaginação a partir dos quatro elementos cósmicos porque acreditava que os sonhos e devaneios possuem uma materialidade. E se é assim, uma teoria filosófica que procurasse entender o problema da imaginação em seu interior e em seu funcionamento só poderia ser levada a cabo quando as formas fossem apreendidas a partir da matéria que as define.

Com efeito, acreditamos possível estabelecer, no reino da imaginação, uma *lei dos quatro elementos*, que classifica as diversas imaginações materiais conforme elas se associem ao fogo, ao ar, à água ou à terra. E, se é verdade, como acreditamos, que toda poética deve receber componentes – por fracos que sejam – de essência material, é ainda essa classificação pelos elementos materiais fundamentais que deve aliar mais fortemente as almas poéticas. (BACHELARD, 1989, p. 3-4)

A variabilidade da imaginação passa, então, a ser apreendida pelo signo dos quatro elementos. Por essa perspectiva, representações diversas mas ligadas a um mesmo elemento poderiam ter algum nível de semelhança entre si, ainda que elaboradas por autores diferentes. Isso, segundo o filósofo, torna possível um estudo objetivo das imagens, já que revela uma espécie de vínculo imaginativo entre os autores. Pode acontecer, no entanto, que a partir de um único elemento surjam imagens diferentes. “A marca pelo elemento material não impede a polivalência da

---

<sup>34</sup> “Os filósofos gregos, pré-socráticos, inicialmente preocupados com o mundo sensível, procuram nos elementos materiais um princípio para explicar as transformações constantes da natureza. Para Tales de Mileto, esse princípio é a água; para Anaximandro, é o apeíron, elemento indeterminado; para Anaxímenes, é o ar; para Heráclito, é o fogo, que é devir. Finalmente, para Empédocles, são necessários todos os elementos. Nessa mesma época, os chineses apresentam uma teoria dos elementos que diverge da apresentada pelos filósofos pré-socráticos. Consiste em: água, fogo, terra, madeira e metal. Na poética de Gaston Bachelard, o elemento material é o princípio que norteia a criação de um artista. O “determinismo imaginário” é revelado no estudo e na análise das imagens de um texto. Todo poeta é fiel a um “ser quimérico” que o alimenta e dá substância ao seu sonho”. (FERREIRA, 2013, p. 63).

substância, através de valorizações múltiplas. A significação é equívoca” (FELÍCIO, 1994, p. 46).

Na verdade, são as experiências provenientes dos sonhos e devaneios que geram as imagens poéticas e estas encontram sua substância em algum elemento material que sugere certezas ambivalentes e confidências secretas. As imagens são, portanto, formadas na dimensão onírica e são potencializadas por um elemento que gera múltiplos sentidos. Deste modo, quando um poeta elege uma imagem por intermédio de um elemento, ele não apenas revela uma imagem de sua preferência, mas mostra também uma realidade orgânica primordial, um temperamento onírico fundamental.

No entanto, apesar de a imaginação considerar o elemento material como um fator básico nas construções imaginárias, a imaginação deseja preservar a diversidade do cosmos, gerando imagens formadas pelos quatro elementos fundamentais. Assim, mesmo a imagem se configurando como resultado da combinação dos elementos pela imaginação, isso não impede que um deles se destaque, permitindo-nos perceber que o ato imaginante orienta-se de acordo com a lei dos quatro elementos.

Diante desse surgem alguns questionamentos que apontam certo paradoxo na teoria bachelardiana. Associar a imaginação a um elemento material preponderante, que determina forma das imagens, não as imobiliza? E como conciliar a teoria da imaginação baseada nos elementos materiais com as críticas de Bachelard ao racionalismo científico apoiado em pontos fixos? Ao propor os quatro elementos como arquétipos universais, Bachelard não acaba recaindo numa universalidade genérica combatida por ele? Restringir o imaginário à lei dos quatro elementos não seria, nesse sentido, cair num determinismo classificatório?

Citando Bachelard, Felício (1994) esclarece que a resposta é dada pelo próprio autor, quando afirma que se a fixidez fosse preponderante não teria sentido propor o estudo das imagens em seu movimento. Além disso, diz Bachelard: (2001, p. 9): “Não há substância senão quando há movimento”. Assim, conforme observa a autora, embora a imaginação escolha um elemento para caracterizar o temperamento poético, estes elementos não são ornamentos passivos de ideias prontas, mas podem atuar sobre a imaginação, contribuindo para modificá-la.

Através da unidade *inconsciente* do trabalho imaginário, a imaginação material elege um elemento que caracteriza o temperamento poético. Porém estes elementos não são auxiliares obrigados de um pensamento já

constituído, que vestiriam sem modificá-lo. Não são simplesmente adjuvantes estéticos, mas provocam a imaginação e a constituem, analogamente aos complexos da primeira infância. (FELÍCIO, 1994, p. 44).

Por outro lado, a materialidade do elemento fornece à imaginação apenas motivos, mas não a determina. Os elementos materiais funcionam mais como guias do que com uma causa determinante das formas resultantes. De sorte que, penetrando inconsciente material para descobrir os traços mais antigos de fidelidade a um elemento eleito, existe um compromisso com o postulado da imaginação criadora. Por isso, os quatro elementos não se apresentam como uma lógica externa e mecanicista, mas como fornecedores de um “diagrama” para a leitura dos textos filosóficos e literários, sendo fundamentais para a compreensão das obras e seus autores.

Os quatro elementos ao atuarem e ao conduzirem a elaboração das formas poéticas nunca permanecem estáticos, são repassados por uma dinamicidade que inviabiliza o enrijecimento da imagem. A imaginação dinâmica – que se acrescenta às outras modalidades de imaginação, quais sejam, material e formal, logra a sublimação e a transcendência em relação à imaginação material. (PAIVA 2005, p. 133).

Neste sentido, as imagens poéticas superam em muito as sugestões dos elementos, uma vez que é a imaginação criadora que as impulsiona. Daí que os elementos materiais, enquanto portadores de uma existência muito mais onírica que real, escapam da lógica externa redutora que pretende enclausurar a imaginação, atuando como uma linguagem universal primitiva e inconsciente que permeia as produções imaginárias.

Libertando-se de uma abordagem que toma a psicologia do autor como o último fundamento, os Quatro Elementos funcionam como uma linguagem primitiva e universal. Ao aceitar essa universalidade dos Quatro Elementos, Bachelard chega a uma filosofia que apaga as *diferenças* enquanto diferenças individuais, transferindo o diferencial para o arquétipo. Os Quatro Elementos aparecem como o “inconsciente natural” das obras, onde já não há variação ou redução possível delimitando a Imaginação. (FELÍCIO, 1994, p. 13)

Esse caminho aberto pela estética bachelardiana inaugura um novo modo de perceber as obras artísticas e literárias, permitindo ir além do formalismo e do psicologismo que caracterizam as análises literárias tradicionais, uma vez que a interpretação da literatura passa a levar em conta os valores oníricos. “A nosso ver, a experiência poética deve ser posta sob a dependência da experiência onírica”, (BACHELARD, 1989, p. 24). É nessa perspectiva que pretendo estudar os



elementos materiais na obra de Donato Alves, sem fazer classificações estanques, mas tentando acompanhar as imagens em seu movimento.

Para analisar a presença dos quatro elementos cósmicos nas toadas de Donato Alves, tomo como referência a sistematização adotada por Freitas (2006), que aponta cinco “configurações” da imaginação poética na teoria bachelardiana: a imaginação material, estruturada pelo elemento água; a imaginação dinâmica (do movimento), situada pelo elemento ar; a imaginação dinâmica (das forças), configurada pelo elemento terra; e a imagem-lembrança e a imaginação arquetipal, ambas conformadas pelo elemento fogo.

Segundo o ensaísta, essas configurações fazem parte do substancialismo ambivalente que estrutura a dimensão noturna do pensamento de Bachelard, expresso nos conceitos de imaginação material e imaginação dinâmica. Diferentemente da imaginação formal, ligada à percepção e à memória, a imaginação material consiste num modo de coagulação do devaneio poético a partir da relação dialógica entre o sujeito e o seu cosmos. Sua função é conferir estabilidade às imagens poéticas, cumprindo a máxima alquímica “fazer fixo o volátil (*fax fixum volatile*).

Mas a busca pela materialização das imagens admite também o movimento oposto: volatilizar o fixo. Com esse movimento, Bachelard procura retirar o peso da materialidade dos elementos, transformando-os em simples operadores de imagens. Essa tensão entre o fixo e o volátil estabelecida pela imaginação material é representada pela água, primeiro elemento cósmico escolhido por Bachelard para empreender o estudo substancial da imaginação<sup>35</sup>, e cuja presença iremos analisar, a seguir, nas toadas de Donato Alves.

#### 5.4 Água, Ar, Terra e Fogo nas Toadas de Donato Alves

*Dize-me qual é o teu infinito, e saberei o sentido de teu universo; é o infinito do mar ou do céu, é o infinito da terra profunda ou este da fogueira?*

*Gaston Bachelard*

---

<sup>35</sup> É através da obra *A água e os sonhos*, de 1942, que Bachelard lança seu projeto materialista do devaneio poético: “O imaginário não encontra suas raízes profundas e nutritivas nas *imagens*; a princípio ele tem necessidade de uma *presença* mais próxima, mais envolvente, mais material.” (BACHELARD, 1989, p.126).

### 5.4.1 Água

A água inaugura o projeto materialista da imaginação poética de Bachelard. Para realizar o estudo, Bachelard faz a diferenciação entre imaginação material e imaginação formal, valorizando a primeira. Assim, enquanto a imaginação formal está ligada à percepção (e, portanto, acentua o caráter reprodutor da realidade), a imaginação material representa a energia que impulsiona a criação literária: “A imaginação material é realmente o mediador plástico que une as imagens literárias e as substâncias” (BACHELARD, 2001, p. 38).

Para o estudioso, a água, enquanto elemento cósmico, situa-se na zona intermediária entre o peso compacto da terra e a leveza de elementos voláteis como o fogo e o ar. “A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra.” (BACHELARD, 1989, p. 7). Por ser fluida e marcada pela ambivalência<sup>36</sup>, esse elemento material possui a capacidade de condensar representações simbólicas provenientes dos mais variados devaneios.

Assim, em algumas situações a água pode simbolizar a limpidez e a calma; em outros, a violência e a impureza. Pode estar em movimento constante ou em repouso profundo. Pode se localizar na superfície ou adentrar as entranhas da terra. Pode simbolizar o masculino ou o feminino, o pecado ou a regenerescência, a luz ou as trevas. Pode, enfim, representar a alegria e a tristeza, a vida e a morte.

[...] a água, como todos símbolos, pode ser encarada em dois planos rigorosamente opostos. Embora de nenhum modo irredutíveis, e essa ambivalência se situa em todos os níveis. A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p. 16)

Essa dualidade possibilita uma profusão de imagens, que se alteram e se desintegram continuamente. Talvez por isso Bachelard acentue o poder de linguagem da água: “A água é a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes”. (BACHELARD, 1989, p.193).

Porém, ao iniciar o estudo substancial da água, Bachelard (1989) reconhece a dificuldade de se trabalhar com esse elemento. Para ele, a

---

<sup>36</sup> “Fluida, sua tendência é a dissolução; mas homogênea também, ela é igualmente o símbolo da coesão, da coagulação”. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p. 15)

simplificação em torno desse arquétipo torna a tarefa mais monótona, devido à pobreza do material geralmente encontrado. Isso porque a água é às vezes utilizada de modo superficial nas criações poéticas, funcionando mais como ornamento das paisagens. Guardadas as devidas proporções, é possível identificar esse problema em algumas toadas de Donato Alves, em que a água também aparece simplificada, quando comparada às imagens substancializadas por outros elementos. Vejamos:

[...]  
 Deixa o sereno caindo devagarzinho  
 Molhando o teu rostinho  
 Que vivi a contemplar  
 Pela madrugada o galo canta  
 A brisa leve vem pra te beijar  
 Balançando teus cabelos  
 Olhando boi de Axixá

Aqui o arquétipo da água, representado pela palavra “sereno” (caindo devagar e molhando o rosto do ser amado) sugere uma representação muito menos expressiva poeticamente, embora carregada de afeto e intimidade, do que a imagem proposta pelo elemento aéreo, materializado aqui na palavra “brisa”, que vem leve para beijar e balançar os cabelos da morena enquanto ela olha o boi de Axixá. Percebe-se, portanto, que, nesse exemplo específico, a água não se constitui na substância determinante do devaneio do poeta. É mera coadjuvante da paisagem.

Outro exemplo pode ser extraído de uma das toadas mais conhecidas de Donato Alves, “Bela Mocidade”. Aqui a imagem aérea representada pelo vento buliçoso (que ameaça roubar o perfume do ser amado, provocando ciúmes no eu lírico) é muito mais forte poeticamente do que a imagem da água materializada na palavra “mar”, utilizada apenas como signo decorativo, como cenário: mero adereço da paisagem.

Mas é que o vento buliçoso balançava teus cabelos  
 E eu ficava com ciúme do perfume ele tirar  
 Mas quando o banzeiro quebrava  
 Teu lindo rosto molhava  
 E a gente se rolava na areia do mar

No entanto, Bachelard também chama atenção para o fato de que, se olharmos mais profundamente, é possível entrever singularidades na imaginação

guiada pelo elemento hídrico, que pode sugerir profundidade, alegria, dor, naturalidade, intimidade, destino, introspecção, sexualidade, etc.

[...] se pudermos convencer nosso leitor de que existe, sob as imagens superficiais da água, uma série de imagens cada vez mais profundas, cada vez mais tenazes, ele não tardará a sentir, em suas próprias contemplações, uma simpatia por esse aprofundamento; verá abrir-se, sob a imaginação das formas, a imaginação das substâncias. Reconhecerá na água, na substância da água, *um tipo de intimidade*, intimidade bem diferente das que as “profundezas” do fogo ou da pedra sugerem. Deverá reconhecer que a imaginação material da água é um tipo particular de imaginação. Fortalecido com esse conhecimento de uma profundidade num elemento material, o leitor compreenderá enfim, que a água é também um *tipo de destino*, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser. (BACHELARD, 1989, p. 6)

Deste modo, é possível perceber que a água na obra de Donato Alves também proporciona imagens poeticamente mais fortes e significativas, como no exemplo a seguir, em que a representação do “sereno” caindo aparece novamente, mas agora para molhar e colorir o brilho do chapéu do eu lírico. Essa imagem dialoga com outra (a imagem do brilho dos olhos da amada, que é comparada ao brilho das estrelas), compondo um belo painel literário. Nesse caso, a água é substância composta que contém a matéria noturna, pois aparece ligada à noite. Porém, não desperta o imaginário negativo normalmente associado à noite (medo, trevas, turbidez), e sim os devaneios relacionados à alegria, beleza, felicidade, amor, luz e cor.

Quando anoitece eu olho o brilho do teus olhos  
 Brilhando mais que as estrelas no céu  
 Ai esqueço que o sereno tá caindo  
 Molhando e colorindo o brilho do meu chapéu  
 Quem é feliz vive a cantar  
 Eu te amo e tu me amas vamo aproveitar  
 Curtindo essa felicidade brincando o boi de Axixá

Posta em outra dimensão, a água aqui atinge a intimidade do mundo e adquire leveza, reverberando o temperamento poético do eu lírico. O sereno, água doce e calma que cai do céu, assemelha-se ao orvalho, símbolo de pureza e fecundidade bastante valorizado pela estética bachelardiana e que “do ponto de vista imaginário, é o verdadeiro cristal da água” (BACHELARD, 2013, p. 257). Assim,

em vez de criar imagens sombrias, o elemento água ganha doçura, lirismo, priorizando o aspecto literário da linguagem. .

Nessa toada, a água compõe, portanto, o instante lúdico, amoroso, em que “[...] um sonho das substâncias tem início; uma intimidade objetiva se aprofunda no elemento para receber materialmente as confidências de um sonhador” (BACHELARD, 1989, p. 56). Esse instante é vivenciado no Boi de Axixá, o que comprova a importância dessa brincadeira para a caracterização da obra de Donato.

Porém, além da água doce e pura, das águas correntes e serenas, o arquétipo da água também pode aparecer relacionado ao mar em algumas narrativas. E o mar normalmente simboliza a profundidade, violência, negrume. Expressa uma força incontornável. Daí que pode provocar tanto admiração quanto temor. Trata-se de uma “energia material, primitiva e eterna, formado pela água que provoca metáforas e ilustram um amor inolvidável” (BACHELARD, 1989, p. 121). O mar fascina o ser lírico e ele tenta apreendê-lo por meio de suas lembranças e desejos inconscientes, como na toada a seguir:

Garota  
 Como a noite está tão bela  
 Vamos à praia para contemplar o mar  
 Quero escutar o canto das sereias  
 Quero escrever o teu nome na areia  
 E ficar olhando as ondas brilharem sob a luz do luar  
 E como é tempo de São João  
 Quero sentir a mesma emoção  
 Com meus amigos no bumba boi de Axixá

No exemplo acima, o mar se torna objeto de contemplação<sup>37</sup>. Mas não uma contemplação estática, passiva, e sim uma contemplação profunda, movida pela vontade de ver, manifesto no convite que o eu lírico dirige ao ser amado para desfrutar do espetáculo onírico que o mar provoca: o canto da sereia, as ondas brilhando sob a luz do luar. Novamente a água se torna elemento de união universal, fazendo a conexão com a noite. O eu lírico deseja um prazer - proporcionado pela visão do mar e suas ondas - tão forte quanto o de estar brincando no boi de Axixá.

---

<sup>37</sup> “A vontade e a contemplação não atuam conjuntamente na filosofia de Schopenhauer, mas na estética bachelardiana estão em consonância. ‘O homem quer ver’. Há uma inefável vontade de contemplar. A vontade de ver não se limita apenas à contemplação panorâmica e cinematográfica, vai também ao fundo da matéria ou até à imensidão do espaço sem dimensão” (FERREIRA, 2013, p. 47).

Mais uma vez, portanto, o boi entra como componente essencial do devaneio poético de Donato Alves.

Porém, o mar pode ainda ser considerado um símbolo feminino, materno, que traz reminiscências do amor primeiro, do aconchego, do alimento. Objeto de um amor profundo e verdadeiro, transforma-se numa projeção da mãe. “O amor filial é o primeiro princípio ativo da projeção de imagens, é a força propulsora da imaginação, força inesgotável que se apossa de todas as imagens para colocá-las na perspectiva humana mais segura: a perspectiva materna” (BACHELARD, 1989, p. 120). Em Donato Alves esse amor filial se transforma em um sentimento da natureza, ligado a imagens de uma infância feliz brincando no boi de Axixá, como se observa na toada a seguir:

É tão bonito quando vem raiando o dia  
 Os passarinhos se alegram então começam a cantar  
 O vento sopra trazendo as ondas do mar  
 Quando anoitece eu vejo o céu todo estrelado  
 Isso me faz eu recordar o meu passado  
 De quando eu era criança eu começava a brincar  
 Eu ficava tão feliz olhando o bumba boi de Axixá  
 [...]

Para Bachelard (1989), essa descrição entusiasmada que alguns poetas fazem da natureza tem uma razão que não se explica apenas pelos elementos objetivos de seus versos: ela expressa um sentimento antigo, original. Trata-se de uma demonstração do amor pela mãe: “[...] se o sentimento pela natureza é tão duradouro em certas almas é porque, em sua forma original, ele está na origem de todos os sentimentos. É o sentimento filial” (BACHELARD, 1989, p. 119). Mas além das ressonâncias do amor materno, a água carrega diversas manifestações do feminino que, mobilizadas pela imaginação material, ganham forma e despertam devaneios profundos.

Assim, além de mãe, a água pode vir representada como esposa e amante. “Nestas condições, amar uma paisagem é sempre *ilustrar* um amor. Amar uma imagem é encontrar, sem o saber uma metáfora nova para um amor antigo”. (BACHELARD, 1989, p. 120). Um exemplo é a toada “Doce namorada”, em que o eu poético transforma o astro lunar em matéria de seu devaneio, dirigindo-se a ela como se falasse com o ser amado. A mesma lua que clareia as águas do mar.

Ó lua cheia  
 Minha doce namorada  
 Ilumina todas as estradas onde eu irei passar  
 Quase todas as noites eu te olho tão distante  
 Mas quando brilha no horizonte  
 Eu fico a te contemplar  
 Lua dos cabelos prateados  
 Desce os cachos ondulados  
 Clareando os verdes campos e o mar  
 São poemas de um feliz trovador  
 Que cantando faz amor  
 Em uma noite de luar  
 Ò lua cheia  
 Ò lua cheia  
 Deixa eu te beijar  
 Clareia pra meu touro vadear

Como podemos perceber, a água nas toadas de Donato Alves pode assumir diferentes aspectos: ondas, sereno e mar. Materializado nessas formas, o elemento hídrico impulsionado pelo devaneio adquire novos valores, passando a ser visto como uma substância com capacidade de formar múltiplas imagens que, associadas a outras representações, gera sentimentos e emoções variados, e não como um simples líquido que mata a sede. Em Donato Alves, portanto, a água alcança uma dimensão poética. Ganha alma. É o caso da toada abaixo, em que a conexão do céu com a água proporciona uma bela imagem.

Garota  
 Mas que noite linda  
 Fomos à praia para passear  
 Vou lhe mostrar como é tão bela a natureza  
 A gente olha o horizonte  
 O céu parece beijar o mar  
 O vento forte sopra  
 As folhas do coqueiro balanceia  
 As ondas quebram na praia  
 Deixando espuma na areia  
 Como é tão bonita uma noite de lua cheia

Novamente aqui a água serve de elemento de ligação universal, pois contém a matéria noturna. A bela imagem do céu beijando o mar, produzida pelo reflexo que a água imaginária produz no horizonte, sugere um mar estabilizado, um

mar espelho. E nesse sentido, o mar onírico se assemelha a um lago, o que lembra aqui o mito de Narciso, ainda que a imagem refletida não seja a do “eu lírico”. Porém, estamos falando de um narcisismo cósmico, tal como o vê Bachelard<sup>38</sup>. É como se o céu se encantasse com a própria beleza, ou com a sua incompletude, e resolvesse beijá-la, modificá-la. Por outro lado, a imagem das ondas quebrando na praia sugere um certo movimento, mas ainda assim um movimento carregado de doçura, delicadeza, lirismo.

Esse tipo de associação pode parecer demasiadamente subjetiva aos espíritos racionais, aqueles aos quais a “linguagem já não faz sonhar”, como observou Bachelard (2013). Porém, os espíritos sonhadores, que valorizam as substâncias e que apreciam as representações primitivas, os que têm sede de conhecer a fundo a imaginação, “devem ir à extremidade de todas as linhas de imagens”. (p. 259).

#### 5.4.2 Ar

*“O ar imaginário é o hormônio que nos faz crescer psiquicamente”*

*Bachelard*

Vimos que a água, com seu caráter fluido e transitório, representa a corporificação da imaginação material (primeira configuração da imaginação poética bachelardiana e que vai subsidiar as demais). Com a distensão desse conceito em imaginação dinâmica, o movimento ganha ênfase e supera a matéria, radicalizando a proposta de volatilização do devaneio. “Na imaginação dinâmica tudo se anima, nada se detém” (BACHELARD, 2001, p. 233). A partir daí o ar passa a ser o elemento que vai dar curso à segunda forma de expressão da imaginação poética.

A simbologia do ar revela que esse elemento possui características singulares em relação aos demais elementos: trata-se de um símbolo de ascensão e espiritualidade, que permite o distanciamento e a expansão, a comunicação e a criação. Além disso, ajuda a organizar os fatos e as ideias. Assim como o fogo, é um elemento ativo, masculino, que se associa ao vento e ao sopro, fazendo a

---

<sup>38</sup> “[...] Gaston Bachelard descobre igualmente um narcisismo cósmico: é a floresta, o céu que se miram na água com Narciso. Ele não está mais sozinho, o universo se reflete com ele e, em contrapartida, o envolve, anima-se com a própria alma de narciso”. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p. 630)



intermediação entre o céu e a terra. O ar representa, enfim, a leveza, o dinamismo, a pureza e a liberdade<sup>39</sup>.

Segundo Anaxímenes, filósofo grego pré-socrático, tudo surgiu do Ar por condensação e rarefação. Assim nasce o fogo, a água, a pedra, a terra e os seres. Os alquimistas, em suas transmutações da matéria, consideram o ar como o elemento da leveza e da pureza, permanecendo na terra o elemento pesado, as escórias. Para Nietzsche, o Ar é “a substância mesma de nossa liberdade” e para Shelley, “o ar é uma flor imensa, a essência floral da terra inteira”. Mas é no “espelho sem fundo” de Paul Eluard que se apagam e desaparecem as dimensões. O devaneio aéreo é um sopro que projeta e amplifica o ser do sonhador. (FERREIRA, 2013, p. 24-25)

Bachelard (2001) considera aéreos ou “seres do ar” o vento, o odor, a luz e todos os “seres sem forma”. Esses elementos são capazes de despertar as emoções mais variadas, que remetem ora à calma, ora à violência. De um modo ou de outro, a sensação é de liberdade. Talvez por isso o estudioso, baseado em Nietzsche<sup>40</sup>, vá dizer que o ar desperta uma alegria diferente daquela provocada pelos demais elementos terra, fogo e água: “A alegria terrestre é riqueza e peso – a alegria aquática é moleza e repouso – a alegria ígnea é amor e desejo – a alegria aérea é liberdade”. (BACHELARD, 2001, p. 136).

O ar é, neste sentido, uma substância desprovida de materialidade. Etérea. Ou, pelo menos, de uma materialidade variável. E como ele diz respeito ao inefável, caracterizar as imagens provenientes desse elemento marcado pela fugacidade exige, segundo Bachelard (2013), um desprendimento do espírito, uma carga de subjetividade que às vezes prescindem da própria imagem em si para se projetar, bastando que a imaginação dinâmica atue para amplificar esse sentimento:

Para caracterizar as imagens do ar, muitas vezes nos será difícil encontrar a justa medida: um excesso ou uma insuficiência de matéria, e eis que a imagem fica inerte ou se torna fugaz, dois modos diferentes de ser inoperante. Aliás, intervêm aqui coeficientes pessoais que fazem pender a balança para um e outro lado. Mas o essencial, para nós, é fazer sentir a intervenção necessária de um fator ponderal no problema da imaginação dinâmica. No sentido próprio do termo, gostaríamos de fazer sentir a necessidade de *pesar* todas as palavras, *pesando* o psiquismo que elas mobilizam. Não podemos fazer uma psicologia detalhada da impulsão para o alto sem uma certa amplificação. (BACHELARD, 2001, p. 13).

Em Donato Alves o ar aparece em diversas toadas, representado principalmente pelo vento. Esse vento ora é brisa leve que vem beijar o rosto do ser

<sup>39</sup>“O ser aéreo é livre como o ar e, longe de ser evaporado, participa, ao contrário, das propriedades sutis e puras do ar”. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p. 68).

<sup>40</sup>“Pareceu-nos que Nietzsche podia ser o representante do complexo da altura [...] Ele nos ajuda a sobrepujar porque obedece com maravilhosa habilidade à imaginação dinâmica da altura”. (BACHELARD, 2001, p. 16-17)

amado e trazer o perfume das flores ou das ondas do mar; ora é vento louco, forte e buliçoso, que balança ou açoita os cabelos da morena. Em todos os exemplos verificados, no entanto, permanece a ideia de mobilidade, reforçando o que diz Bachelard (2001) acerca desse elemento: que ele suscita um movimento além da substância representada, produzindo assim um “onirismo dinâmico”, novo.

Um exemplo é a toada “Essas emoções”, que começa com um convite<sup>41</sup> do eu lírico para uma viagem imaginária pelo lúdico, pelo sentimental, envolvendo o corpo (dança) e a alma (poesia), através da brincadeira do boi: “Prepare seus corações, para essas emoções que trago de Axixá...” Esse convite para brincar tem um duplo direcionamento: destina-se tanto ao leitor (público), quanto ao ser amado, por meio do apelo amoroso “fica comigo, amor, dança comigo”. Nesse contexto, o elemento aéreo e seu movimento têm uma presença singular. Vejamos:

Não importa a noite  
De qualquer maneira nós vamos brincar  
Prepare seus corações  
Para essas emoções  
Que trago de Axixá  
O importante é que eu cheguei agora  
Alegre como sempre  
Feliz a cantar  
Dança comigo, amor  
Canta comigo, amor  
Balanceia meu cordão  
Eu sei que você vai gostar  
Eu quero ver o vento louco  
Teus cabelos balançar

A mobilidade das imagens se processa nos verbos “dançar”, e “balancear”. Este último remete à imagem da coreografia do bumba meu boi de orquestra, possibilitando entrever o movimento sinuoso dos brincantes do boi de Axixá. O devaneio poético se amplia na imagem sugerida do “vento louco” balançando os cabelos do ser amado. Embora expresse apenas um desejo do “eu lírico”, ela imediatamente faz surgir uma representação que pode despertar várias

---

<sup>41</sup>Para Bachelard, cabe aos poetas nos conduzir em nossos devaneios através das palavras, dando-nos suporte para entrar no reino do imaginário: “[...] Cada poeta nos deve, pois, seu convite à viagem. Por esse convite recebemos, em nosso ser íntimo, um doce impulso, o impulso que nos abala, que põe em marcha o devaneio salutar, o devaneio verdadeiramente dinâmico. (BACHELARD, 2001, p. 4).

imagens sucessivas. Não se trata, pois, de um vento qualquer, mas um vento incomum, que pode estar ligado ao desregramento dos sentidos, ao êxtase, ao encantamento.

Bachelard (2001) afirma que uma imagem bem escolhida é o pressuposto para um sonho poético bem definido. Para captar o dinamismo dessa imagem, no entanto, não podemos vê-la como simples metáfora, mas é preciso experimentá-la como uma realidade interior, como algo que nos sensibiliza. Enfim, “é necessário compreendê-la, com uma alma encantada, como um movimento imaginário” (BACHELARD, 2001, p. 39). Daí que a interpretação exige a participação ativa do leitor/ouvinte na construção imagética: “[...] De bom grado diríamos que ela é uma ação da alma e que a compreendemos se a *empreendemos*”. (BACHELARD, 2001, p. 39).

Em outra toada, “Lindo Cantar”, o elemento aéreo aparece também sob a forma do vento, mas aqui o devaneio poético opera uma mudança na forma do elemento. Assim, de vento “louco” ele se transforma numa “brisa leve” que vem beijar o ser amado, balançando seus cabelos enquanto ela vê o boi de Axixá. Embora a ação seja a mesma - balançar o cabelo do ser amado -, a imagem é diferente. Nela também há movimento, mas este ganha uma certa leveza. Isso confirma o pensamento de Bachelard de que “O dinamismo aéreo é antes um dinamismo do sopro brando” (2001, p. 17).

Vem ver morena  
 Como é tão lindo o cantar  
 Alegando a natureza  
 Faça favor de escutar  
 Deixa o sereno caindo devagarzinho  
 Molhando o teu rostinho  
 Que vivi a contemplar  
 Pela madrugada o galo canta  
 A brisa leve vem pra te beijar  
 Balançando teus cabelos  
 Olhando boi de Axixá

Como podemos observar, o elemento ar convive com a água, compondo um belo painel literário. O sereno que cai devagar e molha o rosto do ser amado completa o quadro poético juntamente com a brisa leve que beija a face da morena. Assim, o eu lírico cria imagens que sugerem intimidade e sentimentalismo.

Intimidade revelada no apelo do sujeito poético para ouvir o barulho da chuva fina, o canto do galo e o som do boi de Axixá de madrugada. Esse “cantar que alegra a natureza” é som que se propaga e, portanto, um ser sem forma. Um ser aéreo.

Deste modo, os dois elementos – água e ar - se apresentam na toada como dinâmicos e não estáticos, seguindo a proposta bachelardiana de uma imaginação que se encontra conectada com as substâncias materiais e imateriais do mundo.

Na próxima toada, “Bela Mocidade”, o vento também marca presença, agora como um vento buliçoso (nem violento como tufão, nem calmo como brisa) que balança os cabelos e ameaça roubar o perfume do ser amado, causando ciúmes no eu lírico. Tudo isso condensado numa imagem-lembrança de um tempo idealizado (não se trata, portanto, de uma simples reprodução da realidade, mas uma construção literária), onde o sujeito poético “tinha tudo à vontade, brincando no boi de Axixá”.

Quando eu me lembro  
 Da minha bela mocidade  
 Eu tinha tudo a vontade  
 Brincando no boi de Axixá  
 Eu ficava com você  
 Naquela praia ensolarada  
 E a tua pele bronzeada  
 Eu começava a contemplar  
 Mas é que o vento buliçoso balançava teus cabelos  
 E eu ficava com ciúme do perfume ele tirar  
 Mas quando o banzeiro quebrava  
 Teu lindo rosto molhava  
 E a gente se rolava na areia do mar

Percebemos que, além do vento, o perfume (*cheiro, odor*) também divide a participação no devaneio do sonhador, impregnando a atmosfera onírica. Para Bachelard (2001) o ar é antes de tudo uma via de propagação dos cheiros. Por isso os cheiros ou odores normalmente representam as mais fortes qualidades substanciais do ar. São “o primeiro indício de nossa ligação com o mundo” (p.137). E na obra de Donato Alves, os seres do ar - vento, odor e luz - se apresentam de forma constante, algumas vezes sozinhos, outras vezes interagindo com a água, a terra ou o fogo, como na toada “Areias no mar”:

Quando anoitece o sereno vai caindo  
 E vai molhando a copa do meu chapéu

Aí eu vejo o nosso boi todo brilhando  
 Iluminando como as estrelas no céu  
 E lá do céu um clarão desce na terra  
 Que a natureza nos obriga a contemplar  
 [...] Como é tão lindo quando a maré está de lua cheia  
 As ondas jogam espuma na areia  
 E o vento joga areia no mar  
 Aí eu fico com meu boi brincando  
 E balanceando para o povo olhar

No devaneio poético acima, o dinamismo aéreo é sugerido pela descrição do movimento permanente das ondas jogando espuma na areia e do vento jogando a areia no mar. Essa combinação entre a água (ondas) e o ar (ventos) motiva a contemplação do sonhador.

Embora Bachelard preveja a escolha de um ou dois elementos na composição de uma imagem, às vezes as toadas de Donato Alves trazem outros elementos, ainda que eles não combinem entre si, apenas ajudem a formar imagens. Assim, o “clarão” que desce na terra e que obriga o eu lírico a contemplar o espetáculo da natureza remete ao raio, portanto, ao elemento fogo. Mas na toada ele apenas compõe a paisagem. Essa imagem também pode estar relacionada à luz, o que prova que a leitura simbólica nunca é absoluta e unilateral.

Em outra toada de Donato Alves, “Presente da natureza”, o elemento ar se esboça no vento personificado, que açoita (balança forte) os cabelos do ser amado e leva o perfume de flor ao eu lírico, despertando o sentimento amoroso. Como diz Bachelard (2001, p. 137). “[...] Os perfumes têm então ressonâncias infinitas, ligam lembranças aos desejos, um enorme passado a um futuro imenso e informulado”.

O vento que açoita teus cabelos  
 Sopra em meu rosto e me traz perfume de flor  
 Eu sinto que a própria natureza  
 Desenhou tua beleza veio e me presenteou  
 Quando anoitece eu olho o brilho do teus olhos  
 Brilhando mais que as estrelas no céu [...]

Ai esqueço que o sereno tá caindo  
 Molhando e colorindo o brilho do meu chapéu  
 Quem é feliz vive a cantar  
 Eu te amo e tu me amas vamo aproveitar  
 Curtindo essa felicidade brincando o boi de Axixá

Mas a flor a que o sonhador alude aqui não é uma flor real, e sim uma flor imaginária, produto do devaneio. Do mesmo modo, o brilho nos olhos do ser amado também é uma construção imaginária e está relacionada ao elemento ar, já que é luz. E essa luz que emana dos olhos do ser amado é comparada ao brilho das estrelas no céu, o que confere lirismo à composição. Na toada acima, o eu poético, cheio de sentimentalismo, se mostra extasiado diante da beleza da morena, que ele considera uma dádiva da natureza.

Como podemos observar, em Donato Alves, o perfume, o cheiro, estão geralmente ligados à simbologia das flores, cujo perfume ele sente a partir da ação do vento. E é em seu jardim imaginário - cujas flores ele admira e cuida para dá-las à sua amada – que esse devaneio encontra impulso. Um exemplo é a toada “Colhendo Rosas”, em que o sonhador relembra as flores que colhia em seu jardim e o encantamento que provocava em seu amor. Para Bachelard (2001), “a flor nascida do devaneio poético é então o próprio ser do sonhador, seu ser florescente”.

No meu jardim onde eu colhia rosas  
 E flores formosas para dar a meu amor  
 Eu escolhia sempre as mais cheirosas  
 E ela passeava pelo perfume da flor  
 Toda manhazinha quando vinha me acordar  
 Trazia nosso boizinho para botar pra pastar  
 Ela cantava tão bonito pra mim  
 O meu canário na gaiola acompanhava  
 Enquanto isso nosso boizinho pastava

A imagem do ser amado passeando pelo perfume da flor instaura um realismo de irrealidade<sup>42</sup>, em que o verbo “passear” sugere uma espécie de voo panorâmico do ser amado pelos diversos odores que as flores do jardim imaginário proporcionam. Eis uma representação de extrema leveza, confirmando a tese bachelardiana de que, nas imagens aéreas, “[...] o ser voante ultrapassa a própria atmosfera em que voa; que um éter se oferece sempre para transcender o ar; que um absoluto completa a consciência de nossa liberdade” (BACHELARD, 2001, p. 8).

Além disso, a lembrança do ser amado cantando de manhazinha para acordar o sujeito poético sugere intimidade, já que remete ao quarto, espaço interior

---

<sup>42</sup>Diz respeito a uma realidade transfigurada, que modifica o ser pela via da imaginação: “[...] a imaginação se abre às mais longínquas metáforas; participa da vida de todas as flores. Com essa dinâmica floral, a vida real ganha um novo ímpeto. A vida real caminha melhor se lhe dermos suas justas férias de irrealidade”. (BACHELARD, 1989, p. 25).

da casa ao qual Bachelard atribui valor onírico. Paralelamente a isso, a imagem do bozinho sendo trazido para pastar no jardim reforça o que já dissemos anteriormente: que a presença do boi em quase todas as representações confere singularidade temática à obra de Donato, ao mesmo tempo em que representa a ligação com seu ambiente cultural.

Neste sentido, é somente considerando essas imagens em seu movimento e em sua diversidade que podemos interpretá-las, uma vez que elas não se congelam em representações definitivas. Deste modo, para apreendê-las em sua permanente transfiguração, é necessário dar livre curso à imaginação. Como explica Paiva (2005, p. 141): “O verdadeiro movimento imagético que Bachelard denomina *mobilismo imaginado* não é atingido com a descrição do real. Ele exige uma incursão no imaginário por meio do qual acompanhamos a trajetória da imagem.”

Porém, ao se colocar assim diante das toadas de Donato Alves, vistas em sua nudez (sem a roupagem dos instrumentos, sem a beleza da melodia e sem força da sua voz), o leitor poderá objetar que se trata de imagens simples, pobres, e que talvez por isso não figurem como imagens poéticas. A resposta para esse tipo de questionamento encontra-se no próprio Bachelard (2001), para quem as imagens aéreas não provêm do mundo exterior, mas sim do íntimo de um ser que se transformou, a partir do movimento da imaginação.

O que vale, portanto, é a própria sensação de liberdade proporcionada pelo dinamismo da imagem. E é esse dinamismo que proporciona o surgimento de novas representações. Que faz o leitor lançar o olhar para o infinito, região onde a imaginação se constitui como pura, livre, solitária e vitoriosa ao mesmo tempo. Neste sentido, as imagens aéreas podem representar a elevação total do ser.

Se no céu as imagens são pobres, os movimentos são livres. Ora, a impressão de liberdade, por si só, projeta mais imagens maravilhosas que todas as lembranças do ‘tempo perdido’. Ela se encontra no princípio mesmo da *psicologia projetante*, da psicologia que povoa o futuro. A ‘liberdade aérea’ fala, ilumina, voa. (BACHELARD, 2001, p. 61).

Deste modo, as imagens projetadas por Donato em seus devaneios são dotadas de movimento e leveza. E a presença do boi em todas essas imagens confere uma singularidade à sua obra. Na toada “Lugar do Beija-Flor”, por exemplo, o novilho está em meio aos cravos e jasmims convidando o ser amado para brincar, o que faz emergir uma imagem nova em meio a uma representação tradicional do jardim. Ao mesmo tempo, o chamado do eu lírico para apreciar as flores promove

uma empatia com o leitor, levando-o a participar da viagem imaginária e, assim, ampliar seu horizonte onírico. Vejamos:

O meu jardim é sempre repleto de rosas  
 Cada qual das mais cheirosas  
 Que traz perfume pra mim  
 No mês de junho quando o dia vem raiando  
 Elas vão se misturando é cravo amarelo e jasmim  
 Linda morena vem olhar  
 As belezas do meu jardim  
 Onde fica meu novinho convidando meu amor  
 Ô jardineiro rega bem essa roseira  
 Para que a vida inteira tenha o lugar do beija-flor (bis)

Podemos, afirmar, portanto, que o elemento aéreo marca profundamente a obra de Donato Alves. Nele o vento, a luz, o cheiro, os seres sem forma têm uma ação direta, simbolizando ascensão, leveza, liberdade e elevação. “O ar é o meio próprio da luz, do alçar voo, do perfume, da cor, das vibrações interplanetárias, é a via de comunicação entre a terra e o céu. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p.68). Neste sentido, o ar é o hormônio que alimenta os sonhos de voo do “Canário de Veneza”.

#### 5.4.3 Terra

A valorização do movimento em relação à matéria fez surgir a imaginação dinâmica, estruturada pelo elemento ar. Em oposição a essa fluidez do elemento aéreo, surge a imaginação dinâmica das forças, que, segundo Freitas (1996), representa a terceira configuração da imaginação poética de Bachelard, e é corporificada pelo elemento terra.

A simbologia da terra atribui a esse elemento caráter sagrado, universal, feminilidade, função maternal, regeneração e fecundidade<sup>43</sup>. Trata-se, portanto, de um símbolo ligado às raízes da humanidade, que ajuda na estruturação psíquica e permite a percepção dos fenômenos e das sensações. A terra é considerada ainda o símbolo da origem da vida, que sustenta, nutre e acolhe o ser.

---

<sup>43</sup> “A terra fértil e a mulher são frequentemente comparadas na literatura: sulcos semeados, o lavrar e a penetração sexual, parto e colheita, trabalho agrícola e ato gerador, colheita dos frutos e aleitamento, o ferro do arado e o falo do homem”. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p. 879).



Num sentido geral, a terra é o receptáculo de tudo o que existe. É negra e sombria, elemento do embaixo e do peso. Simboliza a mãe por sempre acolher seus filhos, seus frutos. Nas destilações alquímicas, a terra, embora considerada uma matéria impura, é necessária para se atingir a pureza que se alteia no espaço aéreo. (FERREIRA, 2013, p. 195)

Em *A terra e os devaneios da vontade* Bachelard fala dos desafios de se trabalhar com as representações ligadas ao elemento cósmico terra, quando comparado com os demais elementos. Para o estudioso, os devaneios do ar, da água e do fogo não sofriam qualquer bloqueio de realidade.

[...] Mas com a substância da terra, a matéria traz tantas experiências positivas, a forma é tão manifesta, tão evidente, tão real, que não se vê claramente como se pode dar corpo a devaneios relativos à intimidade da matéria. (BACHELARD, 2013, p. 2).

O autor afirma ainda que a terra - diferentemente do ar, do fogo e da água - tem como característica inicial uma resistência própria, que é instantânea e se prolonga no tempo. Mas essa imaginação da resistência também possui um aspecto positivo: ela ativa o psiquismo do sonhador, que passa a atuar deliberadamente sobre a matéria. “O mundo resistente nos impulsiona para fora do ser estático, para fora do ser. E começam os mistérios da energia. Somos desde então seres despertos”. (BACHELARD, 2013, p. 16).

No entanto, paralelamente a essa imaginação centrada na força e na resistência, em seus estudos Bachelard também admite uma imaginação dinâmica voltada para o repouso. Deste modo que, se no primeiro caso os devaneios nos chamam para agir sobre a matéria, no segundo eles fluem naturalmente, enfatizando as imagens da intimidade. Bachelard, percebendo esses dois movimentos aparentemente antitéticos – mas que, segundo o autor, são complementares - da imaginação, irá escolher o elemento terrestre para representá-los.

Assim, a terra passa a indicar devaneios voltados para o trabalho e o repouso, a extroversão e a introversão, o contra e o dentro, caracterizando atividade e passividade, universalidade e intimidade. Isso se justifica, segundo o autor, porque “[...] todas as imagens se desenvolvem entre os dois polos, vivem dialeticamente seduções do universo e as certezas da intimidade” (BACHELARD, 2013, p. 7). São portanto, ambivalentes<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup>“De fato, pode-se sentir em ação, em muitas imagens materiais da terra, uma síntese *ambivalente* que une dialeticamente o *contra* e o *dentro*, e mostra uma inegável solidariedade entre os processos de extroversão e introversão”. (BACHELARD, 2003, p. 2).

Em nossa busca pelo arquétipo da terra na obra de Donato Alves, conseguimos, entre as toadas selecionadas, poucos exemplos da presença desse elemento como mobilizador de devaneios ativos que expressassem a vontade do homem de agir sobre a matéria. Na toada “Terra querida”, por exemplo, aparecem as palavras “pedra” e “areia”, cujas imagens poderiam remeter à dialética do duro e do mole, que “rege todas as imagens da matéria terrestre” (BACHELARD, 2013, p. 8).

Mas essa consideração corre o risco de ser mera especulação do observador, uma vez que esses elementos não atuam diretamente sobre o devaneio, apenas aparecem como imagens coadjuvantes na composição. Em outras palavras, as imagens formadas por “pedra” e “areia” aqui não incidem diretamente no onirismo que acompanha as tarefas materiais, embora possam remeter a um trabalho real ou imaginário. Como diria Bachelard, são imaginadas a distância. Ou seja, o ser imaginante não se envolve. Vejamos:

Alô Axixá terra querida  
Com tuas matas coloridas  
Brilhando uma estrela onde eu nasci  
Tu és uma parte do progresso  
Porém muito esquecido  
Queria que lembrassem mais de ti  
Porque tu és Maranhão és Brasil  
Tem babaçu, andiroba e pimentão  
Sempre exportando areias e pedras  
Para todas construções da capital

Para Bachelard (2013), o trabalho energético das matérias duras é motivado pela promessa de beleza e faz surgir um pancalismo<sup>45</sup> ativo, falante, que deve prometer e projetar o belo além do útil. Porém, nos versos apontados (“Sempre exportando areias e pedras/ Para todas construções da capital”) não há sinal de promessa de beleza. Ou seja, o sonhador não consegue ir além da utilidade. Nesse sentido, a palavra pedra assume um valor meramente descritivo.

---

<sup>45</sup> Para Agripina Encarnación Alvarez Ferreira, o pancalismo é algo intrínseco à contemplação narcísica do mundo: “O pancalismo é uma vontade de querer e de ver em tudo o belo. Para se pancalizar todas as coisas, deve-se primeiro pancalizar o ser imaginante, tonificando o seu élan, sua alma, sua vida, para que ele olhe e contemple a beleza com as cores e as nuances que o olhar contém. O belo está em cada ser humano que, na contemplação, encontra o seu narciso. (FERREIRA, 2015, p. 149).

A esse respeito, Bachelard (2013, p.9) adverte que “[...] o sonho das matérias não se contenta com a contemplação longínqua. Os sonhos de pedra procuram forças íntimas”. O autor diz ainda diz que “Há uma grande diferença entre uma imagem literária que descreve uma beleza já realizada, uma beleza que encontrou sua plena forma, e uma imagem literária que trabalha no mistério da matéria e quer sugerir mais do que descrever”. (BACHELARD, 2013, p. 6).

E é mais ou menos isso que acontece na toada “Faz a terra tremer (urrou)”, em que é possível perceber a intervenção consciente do sonhador, o que revela um devaneio ativo. Isso se torna determinante para ampliar a densidade poética das imagens, pois [...] Só gostamos daquilo que imaginamos ricamente, daquilo que cobrimos de belezas projetadas”. (BACHELARD, 2013, p. 6). Vejamos:

Em Axixá  
 Nasceu mais um novinho  
 É o touro mais bonito  
 De todas as quadrilhas do Maranhão  
 Ele já urrou em cima do prado  
 Na cabeceira do gado  
 É o mais lindo barbatão  
 Te afirma canário afiado  
 Que esse touro faz terra tremer  
 Quando ele cava na porteira do curral  
 Faz vaqueiro esmorecer

No exemplo acima, a beleza projetada se mostra quando o eu lírico afirma que o novinho nascido é o touro mais bonito do Maranhão, “o mais lindo barbatão”. Neste trecho, é possível perceber que o sonhador participa ativamente do devaneio, assim como na passagem em que o sujeito poético alerta outro cantador (contrário) para que aguarde firme (“te afirma, canário afiado”) que o touro faz terra tremer. A imagem do boi urrando sobre o prado remete ao elemento terra, uma vez que o prado (capim), que serve de pasto e também alimenta o boi, nasce sobre a terra devido a seu poder fertilizante.

Já o aviso de que o touro “faz a terra tremer” convida-nos instantaneamente a um devaneio ativo. De imediato explode a imagem da terra tremendo devido à ação do boi – que aqui está relacionado ao bumba meu boi de Axixá e não ao boi enquanto animal. A essa imagem inicial, superpõem-se outras imagens, que remetem à força da brincadeira, à alegria e ao entusiasmo do

batalhão, à pressão dos pés dos brincantes sobre a terra durante a dança, ao abalo físico e psicológico que a animação provoca nos componentes de outros bois, etc.

Como diria Bachelard, a toada se transforma, assim, num cacho de imagens: “Ora, no ímpeto e no fulgor das imagens literárias, as ramificações se multiplicam; as palavras já não são simples termos. Não se terminam por pensamentos; têm o porvir da imagem” (BACHELARD, 2013, p. 5). Temos, portanto, o exemplo de como uma imagem pitoresca (o boi urrando no prado) pode, graças ao poder da imaginação criadora, ser revigorada e atingir outra dimensão: a dimensão simbólica.

Imagem semelhante se manifesta na seguinte toada:

Rapaziada  
 Está chegada a hora  
 Porque a nossa brincadeira  
 Com grande prazer vou guarnecer agora  
 Eu quero muita alegria  
 E muita animação  
 Pois esse lindo festival é de senhor São Marçal,  
 É de São Pedro e São João  
 Eu quero ver os meus vaqueiros balançando no cordão  
 E quero um show de trupiada  
 Pra fazer tremer o chão  
 O meu novilho bem na frente dançando  
 As índias mais atrás cantando  
 O boi mais velho em Axixá  
 Tem o folclore mais perfeito do Maranhão

Podemos encontrar outro exemplo de devaneio da vontade, em que o sonhador assume um papel ativo na construção das imagens, na toada “Boi manhoso”. Aqui o sonhador manda preparar a terra (bater o terreiro) para a apresentação do boi, mas este prefere ficar deitado no chão (ou sobre a terra), o que dá ensejo a um diálogo imaginário entre o eu lírico e o animal. Nesse diálogo, o sujeito poético ordena ao boi que se levante porque ele (eu lírico) deseja cantar e brincar boi com o povo. E o espetáculo pode acontecer na prata da lua, nos raios do sol ou até mesmo nas estrelas que refletem no mar, o que confere um caráter lírico à composição. Vejamos:

Uma noite eu mandei bater meu terreiro  
 E fui avisar meus vaqueiros hoje nós vamos brincar  
 Aí eu fui procurar meu boizão  
 Eu queria mostrar para o povão  
 Mas não conseguia encontrar

Eu já estava desanimado quando fui olhando de lado  
 Lá estava o danado deitado zombando de mim sem querer  
 levantar  
 Eu fiquei tão irritado e comecei logo a gritar  
 Te levanta daí, Boi manhoso  
 Trata logo de me acompanhar  
 É que eu quero sair com meu povo feliz a cantar (bis)  
 Te levanta daí, Boi manhoso  
 Trata logo de me acompanhar  
 É que eu quero sair com meu povo  
 Hoje eu quero é cantar  
 Vou cantar na prata essa lua  
 Vou cantar nos raios do sol  
 Eu fico onde estiver melhor mas brinco em qualquer lugar  
 Vou brincar até nas estrelas que reflexam lá no mar

Percebemos que o eu lírico, diante de uma adversidade relacionada à terra, exprime uma vontade. Essa vontade de agir contra a matéria é, segundo Bachelard (2013), fruto da resistência, que provoca devaneios dinâmicos. Daí que, ao mandar “bater o terreiro”, o sujeito poético age sobre o elemento terra (ainda que pela mão de outros), cortando seus cabelos, removendo os vegetais do seu dorso para que o boi possa se apresentar. O verbo “bater” aqui esboça uma violência, uma energia que reflete o poder de ação do sonhador sobre a matéria.

Do mesmo modo, ao ordenar que o boi (animal) se levante, o sonhador interfere indiretamente na terra, interrompendo sua função maternal de acolher o novilho em seu seio. O eu lírico promove, assim, um desligamento entre os dois entes, que só voltarão a se unir quando o boi estiver se apresentando no terreiro. Deste modo, como podemos notar, além de representar a resistência e a dureza, a terra também remete a sentimentos de acolhimento e proteção, pois, como diz Bachelard (2003, p. 2), “[...] Todas as grandes forças humanas, mesmo quando se manifestam exteriormente, são imaginadas em uma intimidade”. Isso pode ser visto de forma mais clara na toada “acabei Chorando”.

Acordei de madrugada e fiquei a escutar o sabiá cantando  
 Aí lembrei da minha terra senti tanta saudade  
 E acabei chorando  
 Como é triste estar distante do querido berço  
 Onde passei minha infância  
 Te levei nas verdes matas, brinquei nas areias brancas  
 Que me viram quando em criança  
 Agora resta a lembrança do tempo bom que se passou  
 Eu me sentia tão feliz foi onde eu conquistei o meu primeiro  
 amor

Ô terra que eu adoro tanto, longe de ti eu não tenho paz  
 Todas as vezes que te revejo me dá vontade de não te deixar  
 mais.

Aqui o canto do sabiá provoca no sonhador a lembrança da terra-mãe, que gera e acolhe. Isso se expressa no verso “como é triste estar distante do meu querido berço”, cuja imagem indica origem e intimidade. O berço é, pois, um símbolo de acolhimento materno<sup>46</sup>, de maneira que estar longe dele é estar no mundo e, portanto, desprotegido, longe dos laços afetivos que o caracterizam. Já a imagem formada a partir do verso “brinquei nas areias brancas” também sugere uma relação de familiaridade com a terra, um enraizamento, pois remete à experiência lúdica com esse elemento.

Na toada acima, a terra representa ainda o lugar onde o eu lírico teve sua primeira experiência amorosa. Assim, a substância terrestre envolve um interesse, uma afetividade profunda enraizada no inconsciente, que se manifesta duplamente: em relação ao ser amado e em relação ao “berço” onde o eu lírico viveu uma infância feliz. O devaneio ligado ao elemento cósmico terra desperta, pois, a imaginação e conduz o sonhador a outras dimensões de pensamento.

Poderíamos apresentar mais um exemplo dessa espécie de “mergulho no infinitamente pequeno da substância da nossa imaginação” (BACHELARD, 2003, p. 3) na toada “Bela Mocidade”. Vejamos:

Quando eu me lembro  
 Da minha bela mocidade  
 Eu tinha tudo a vontade  
 Brincando no boi de Axixá  
 Eu ficava com você  
 Naquela praia ensolarada  
 E a tua pele bronzeada  
 Eu começava a contemplar  
 Mas é que o vento buliçoso balançava teus cabelos  
 E eu ficava com ciúme do perfume ele tirar  
 Mas quando o banzeiro quebrava  
 Teu lindo rosto molhava  
 E a gente se enrolava na areia do mar

---

<sup>46</sup> “O berço, talhado na madeira, como entre os antigos romanos, ou simples cesto de vime, é um símbolo do seio materno, do qual é a continuação imediata. Elemento de proteção indispensável, macio e cálido, em nós permanece como recordação das origens, que se traduz nas nostalgias inconscientes do retorno ao útero; seu balanço associa-se à felicidade da segurança descuidosa”. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p. 442)

Aqui, a imagem do eu lírico e do ser amado rolando ou (se enrolando na areia no mar) remete a um sentimento de acolhimento materno, ao mesmo tempo em que sugere uma relação amorosa que se materializa no contato dos dois com entre si e com a terra. Nesse caso, a terra ajuda a fecundar o sentimento comum entre os dois amantes. “[...] Identificada com a mãe, a terra é um símbolo de fecundidade e regeneração” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p. 879).

Percebemos, assim, que as imagens analisadas sob a regência do elemento terrestre, embora simples e aparentemente ingênuas, nos levam a sonhar ora com a dureza e a hostilidade da matéria, ora com a intimidade e a profundidade das substâncias. No primeiro caso, elas despertam devaneios ligados ao trabalho, revelando um ser dinâmico; no segundo, as imagens sugerem um movimento em direção às fontes de um repouso íntimo, intenso e enraizado, determinado pelo que Bachelard chama de psiquismo involutivo:

Considerado em seus aspectos humanos, o repouso é dominado necessariamente por um psiquismo *involutivo*. O ensimesmamento nem sempre pode permanecer abstrato. Ele assume a feição do *enrolamento* em si mesmo, de um corpo que se torna objeto para si mesmo, que toca a si mesmo. (BACHELARD, 2003, p. 4)

As imagens presentes nas toadas de Donato Alves contemplam, pois, esses dois aspectos: introversão e extroversão. Deste modo, “brincar nas areias brancas”, “se enrolar nas areias do mar” e “fazer tremer o chão” geram representações que vão além da simples descrição da realidade. Elas materializam devaneios que revelam sensações, afetos e interesses, convidando-nos a outros mundos. Além disso, carregam as marcas da subjetividade de quem as produziu, ao mesmo tempo em que fincam raízes no inconsciente coletivo.

#### 5.4.4 Fogo

*“O que o fogo iluminou conserva uma cor indelével.  
O que o fogo acariciou, amou, adorou, guarda  
lembranças e perde a inocência”.*

*Bachelard*

A simbologia do fogo é antiga, diversificada e atravessa vários povos e culturas, compondo festas, ritos e celebrações religiosas.<sup>47</sup> As imagens que emergem a partir desse elemento tanto podem indicar sabedoria, iluminação, amor, paixão, sexo, fecundidade, purificação, elevação, sublimação, regeneração, transformação, como também cólera, castigo, guerra, destruição, morte, etc. Porém, seja em sentido positivo, seja em sentido negativo, o fato é que as várias representações do fogo denotam a importância desse arquétipo para a humanidade.

Para Bachelard (1994), ao contrário da vida, que transcorre lentamente, o fogo denota rapidez e agilidade. Transformação. Por isso serve de fonte para explicar a diversidade das mudanças que acontecem no mundo, já que enseja a emergência e o fluxo de valores opostos, entre eles o bem e o mal. Deste modo, é devido ao poder de expressar a ancestralidade, à capacidade de mobilizar arquétipos e relembrar experiências pessoais e coletivas, que o elemento fogo é considerado o condutor por excelência da imaginação:

O fogo é o ultravivo. O fogo é íntimo e universal. Vive em nosso coração. Vive no céu. Sobe das profundezas da substância e se oferece como um amor. Torna a descer à matéria e se oculta, latente, contido como o ódio e a vingança. Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. É doçura e tortura. (BACHELARD, 1994, p. 10)

O fogo é, portanto, um fator impulsionador de imagens que, metaforicamente, transformam-se em imagens poéticas dinâmicas. Estas, ao transcenderem a realidade, instauram um mundo imaginário, enriquecendo a experiência estética. Dessa maneira, na qualidade de elemento cósmico, o fogo é plurissignificante, transmitindo a alegria e a tristeza, o êxtase coletivo e os desejos forjados nos instantes de solidão, o erotismo e a pureza. Talvez por isso ele assuma um caráter subjetivo e ambivalente no processo de produção de imagens.

Existe assim, de fato, um “fogo espiritual” distinto do fogo sexual, e o próprio Bachelard reconhece a ambivalência do fogo, que, ao lado de alusões eróticas, comporta e transmite uma intuição de purificação e luz. O fogo pode ser purificador ou ao contrário sexualmente valorizado [...] (DURAND, 2012, p. 174)

---

<sup>47</sup>“Nas diferentes culturas, o fogo sempre exerceu um especial e múltiplo fascínio. É signo intermediário entre o céu e a terra. É criação e destruição. É o rubro, o verão, o coração. É a chama ardente do amor. O fogo simboliza as paixões. Simboliza a sabedoria humana e divina, a purificação e o demoníaco”. (PAES LOUREIRO apud SAURA, Soraia Chung, 2008, p. 74)



Na obra de Donato, o fogo pode ser identificado em diversas toadas, em especial nas de “guarnecer”, “lá vai” e de “despedida”. Também se revela nas toadas que trazem o tema da infância, já que aqui o fogo brando, calmo e lento é um elemento impulsionador dos devaneios do repouso e da intimidade. As toadas de “guarnecer” e “lá vai” sugerem um retorno a um passado imemorial, ao mesmo tempo em que convidam para o encontro, a concentração, a troca de experiências, a contemplação, a celebração, a festa<sup>48</sup>.

Um exemplo é a toada “Homenagem a São João”, que, mesmo sugerindo imagens simples do fogo e suas chamas, possui uma dimensão poética, pois, como diz Bachelard, “[...] as imagens da chama – das mais ingênuas às mais apuradas, das sensatas às mais loucas, contêm um símbolo de poesia”. (BACHELARD, 1989, p.11).

Vamos acender fogueira  
 Pode subir em balão  
 Solta foguete no ar  
 E tudo em homenagem a São João  
 Lá vai boi de Axixá  
 Com a mesma animação  
 Francisco Naiva é o comandante  
 É quem manobra o batalhão

Aqui o ato de acender fogueira remete ao costume ancestral de produzir e se prostrar diante do fogo, de se reunir e fazer festa que caracteriza várias culturas, assim como de prestar devoção aos entes sagrados, que são representados na toada por São João, um dos santos juninos. Segundo Bachelard (1994, p. 48),

Um signo de festa associou-se para sempre à produção do fogo por fricção. Nas festas do fogo, tão célebres na Idade Média, tão universalmente difundidas entre povos primitivos, regressa-se às vezes ao costume inicial, o que parece provar que o *nascimento* do fogo é o princípio de sua adoração.

---

<sup>48</sup> “As Festas do Ciclo do Boi nos trazem imagens de celebração da vida, por do Urro do animal renascido. A continuação ininterrupta do tempo, porém demarcado e ritmado marca o fim e o início dos ciclos individuais de cada um. Dramatizamos incansavelmente nossa comédia, nossa tragédia, tantas vezes repetida. Quebramos Quaresma, semanalmente dançamos, tocamos e cantamos juntos. Preparamos o Batizado do nosso novo Boi. Todo ano as nossas Festas nos mostram Terreiros encantados, altar, esperanças, velas, promessas. Exalam cheiros familiares, acolhedores, porque se repetem. Trazem-nos imagens brilhantes, maravilhosas, o brilho e a luz no couro novo do nosso animal encantado. Vivenciamos o ritual de purificação do batismo, a maternidade da Madrinha. Atravessamos as noites exangues, mas amanhecemos mais fortes do que nunca. ‘Repinçamos’ as matracas e fervermos passos mil, circulares como o tempo, em muitos dias diferentes.” (SAURA, 2008, p. 315)

Assim, o arquétipo do fogo permite evocar devaneios que reportam ao inconsciente primitivo, articulando imaginação e lembrança. Mas além da lembrança de tempos passados, as chamas<sup>49</sup> da fogueira também geram imagens que impulsionam o ser para o alto, num movimento de ascensão e evolução, criando um simbolismo da transformação. De maneira que esse elevar-se por meio da imaginação liberta todo o ser, proporcionando um sentimento de catarse, prazer e alegria. Daí talvez a ideia de festa (festejo junino) associada ao fogo (fogo como celebração). Na toada, a imagem do balão subindo no ar remete a esse elemento e completa a paisagem onírica.

Como símbolo ascensional, o fogo aqui representado pela fogueira de São João remete ao Regime Diurno das imagens, pois pertence à estrutura de sensibilidade heroica ou esquizomorfa, cuja dominante reflexa é a postural. Segundo Ferreira Santos, “[...] os símbolos que giram em torno desse regime relacionam-se aos gestos de verticalização, visão e tato. A verticalização humana, sua postura ereta, desdobra-se numa valorização axiomática de toda elevação”. (p. 20)

Outro exemplo da presença do elemento fogo é a Toada “Com a ajuda de Deus”, em que o eu lírico anuncia o guarnecer e o início da festa, dirigindo-se ao santo junino e pedindo luz e proteção, a fim de não “pisar nos espinhos que a vida oferece”.

Meu São João  
 Vou começar sua festa  
 Com ajuda de Deus quero mostrar esse boi em todo o  
 Maranhão  
 Eu só te peço ilumina o nosso caminho  
 Pra não deixar se pisar nos espinhos  
 Que a vida oferece trazendo aflição  
 Todo ano eu faço isso  
 Mas primeiro eu chamo teu nome  
 É porque confio tanto na sua santa proteção  
 Faço questão de acender sua fogueira  
 E levantar nossa bandeira para guarnecer meu batalhão (Bis)

Segundo Saura (2008), o momento do Guarnecer é bem definido e precede todos os outros instantes da brincadeira. Nele, ao redor do fogo, os homens se transformam: de simples mortais passam a exercer o papel de Brincantes,

---

<sup>49</sup> “Em todas as tradições, a chama (flama) é um símbolo de purificação, de iluminação e de amor espirituais. É a imagem do espírito e da transcendência, a alma do fogo”. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p. 232).

personagens centrais do folguedo. Trata-se de “[...] Um momento de contemplação, de suspensão temporal, de religação com a ancestralidade humana. (SAURA, 2008, p. 94). Assim, “acender fogueira” simboliza a busca de elevação. A tentativa de estabelecer aproximação com o divino. Preparar o corpo e a alma para a batalha. Fortalecer-se contra as adversidades.

O fogo assume, deste modo, um valor simbólico que se identifica com os arquétipos do Regime Diurno das imagens, pois remete a um desejo de ascensão, de transcendência. E segundo DURAND (2012), os “Esquemas e arquétipos de transcendência exigem um procedimento dialético: a intenção profunda que os guia é intenção polêmica que os põe em confronto com os seus contrários. A ascensão é imaginada contra a queda e a luz contra as trevas”. (p. 158). Deste modo, na toada, o desejo de ascensão pelo fogo opõe-se à queda, representada pela possibilidade de “pisar nos espinhos que a vida oferece”. Já a luz evocada pelo eu lírico, que pode emanar tanto da divindade como da fogueira, opõe-se antiteticamente às trevas, sendo também um símbolo espetacular.

Outro exemplo é a toada “Meus bons vaqueiros”, em que a voz lírica (representada pelo amo do boi) convoca seus vaqueiros para se concentrarem, para ficarem alertas e entrarem firmes, ao mesmo tempo em que pede proteção divina contra os inimigos:

Meus bons vaqueiros  
Escutem o que eu vou dizer  
Eu quero todos alertas  
Porque eu tô cantando  
É pra guarnecer  
Para entrarem firme  
E cada um se benzer  
Pedindo a São João  
Pra ele nos proteger  
Que nos livre dos inimigos  
Que pensava eu não ter  
Mas eu vejo pra todo lado  
Só falam em nos vencer

Durand (2012) diz que a representação do perigo, a figuração de um mal ou a simbolização de uma angústia é uma forma de vencê-los: “Qualquer epifania de um perigo à representação minimiza-o, e mais quando se trata de uma epifania simbólica” (p. 124). Na toada, ocorre uma representação de um perigo, a simbolização de uma inquietação por parte do eu lírico: ele descobre que possui

inimigos que nem imaginava ter. E mais: que esses inimigos representam uma ameaça, uma vez que só falam em vencê-lo. Daí o guarneçê e o pedido de proteção para o santo.

A imagem sugere uma distinção (corte, separação, segregação) entre o eu lírico (amo) e os inimigos imaginários, num esquema diarético que remete à estrutura heroica ou esquizomorfa, própria do regime diurno da imagem. Deste modo, a figura do pai e do imperador, do guerreiro e do herói, característica desse regime, pode ser representada pelo eu lírico que, na figura do amo<sup>50</sup>, conduz o batalhão.

O maracá que ele empunha remete ao cetro, à espada de justiça, “que traz a fulgurância dos raios e o executivo do gládio ou do machado”. (DURAND, 2012, p. 159). Estas, esclarece o autor, são as armas cortantes que estão ligadas aos arquétipos do Regime Diurno. “Encontramos, assim, constantemente, sob o complexo símbolo do fogo, um tema diarético, muito marcado e que permite associar parcialmente o elemento ígneo, pela luz que comporta, ao Regime diurno da imagem” (DURAND, 2012, p. 176). É o caso da toada acima. E mesmo que as palavras “fogo” e “luz” não apareçam diretamente, elas estão subentendidas na palavra e na ideia do guarneçê.

Já as toadas de despedida possuem um apelo romântico, um tom confessional. Nelas o “eu lírico” em geral revela desejos amorosos ou lamenta a separação da amada, relacionando-se, de certa forma, ao que Bachelard denominou de complexo de Novalis<sup>51</sup>. Por esse complexo, a necessidade de sentir suplanta a necessidade de ver. O fogo é a consciência do calor da intimidade. Assim, não importa se o ato amoroso se concretiza ou não, pois as imagens literárias e os

---

<sup>50</sup>“O Amo é dono da Festa; e da fazenda e do Boi; personifica o senhor de engenho, o latifundiário, o criador, o coronel; veste a roupa mais garrida e luxuosa e empunha um Maracá grande e enfeitado, como um cetro. Com este e com um apito dirige o espetáculo. Usa um manto bordado, que lhe compõe a figura de rei-do-sertão. Sua fala arrogante, sua autoridade soberana, sua empáfia grotesca, são traços que lhe marcam e que o intérprete, conscienciosamente, acentua... Calções de cetim, camisa de seda, peitilho de veludo bordado com coroas, pássaros, flores ou imagens; o chapéu alto remata a fantasia.” (LIMA, Carlos apud SAURA, Soraia Chung, 2008, p. 130-131)

<sup>51</sup>Para analisar as modificações que ocorrem na vida humana a partir do elemento fogo, Bachelard busca referência sem três complexos imaginários. O Complexo de Prometeu, o Complexo de Empédocles e o Complexo de Novalis. Neste último, o fogo funciona como *calidum inatum* - o bem supremo que só se concede ao ser eleito – assim, é o amor que gera o desejo de se introduzir até o interior das coisas. Ao realizar esse processo de interiorização, o Complexo de Novalis nos remete para o centro da terra, onde tudo germina e onde há a transcendência para a luz e, ao converter-se em luz, torna-se essência.

elementos que as orientam são, antes de qualquer coisa, frutos do devaneio poético. Vejamos um exemplo disso na toada “Uma noite contigo”:

Queria beijar o teu rosto  
 E sentir o gosto que tem teu suor  
 Queria cheirar teus cabelos e sentir o cheiro  
 Que tem teu xampu queimado pelo sol  
 Passar uma noite contigo, brincando bumba-boi  
 É o que sempre quis  
 Também fico pensando você numa cama  
 Como não é feliz o homem que você ama,  
 Se fosse eu seria mais feliz  
 Vem meu amor, ê, ô, ê, ô, ê, ô, ê, ô  
 Vem meu amor vamos brincar  
 Vem meu amor, ê, ô, ê, ô, ê, ô, ê, ô  
 Dança comigo não me faz chorar  
 Infelizmente, essas coisas boas nunca me acontecem  
 Meu coração coitado é quem padece  
 Só porque minha cabeça não sabe pensar  
 Como sou forte, não vou ficar vivendo só de ilusão  
 E para espantar a triste solidão  
 Fico cantando e dançando com boi de Axixá

Aqui o sonhador almeja beijar o rosto, sentir o gosto do suor e o cheiro dos cabelos, passar a noite brincando no boi e até - quem sabe? - possuir o ser amado, o que revela um devaneio amoroso pelo desejo de união e atrito entre dois corpos, gerando energia, calor. O fogo torna-se então sexualizado<sup>52</sup>. Mas a constatação da impossibilidade de materialização do sonho faz o eu lírico recobrar a consciência, conferindo um certo tom dramático à narrativa: “Infelizmente, essas coisas nunca me acontecem...”). Assim, no auge da tensão entre o racional e o emotivo, a voz lírica confessa (eis o cogito do sonhador!): “minha cabeça não sabe pensar”. O sujeito poético, então, tenta se convencer de que é forte, e que pode espantar a solidão brincando no boi de Axixá.

Percebemos, pois, que o devaneio aqui tem origem num estado de solidão do eu poético. E para Bachelard (2013, p. 23), “[...] Essas horas de total solidão são automaticamente horas de universo. O ser humano, que abandona os homens e vai até o fundo de seus devaneios, olha enfim as coisas”. Assim, na toada acima, o fogo representa o amor - um sentimento íntimo, mas ao mesmo tempo

<sup>52</sup> “A significação sexual do fogo está ligada, universalmente, à primeira das técnicas usadas para a obtenção do fogo: por meio da fricção, num movimento de vaivém – imagem do ato sexual. [...] Para G. Bachelard, o amor é a primeira hipótese científica para a reprodução objetiva do fogo e, antes de ser filho da madeira, o fogo é o filho do homem... O método da fricção surge como o método natural”. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p. 442).

universal -, sendo que as imagens impulsionadas por esse elemento transcendem a realidade e remetem instintivamente para um mundo imaginário. Por isso o elemento ígneo assume o caráter subjetivo e ambíguo, proporcionando múltiplas interpretações.

Além do elemento fogo, a água também se faz presente na toada, através do suor e das lágrimas de um choro ainda por acontecer (“Dança comigo não me faz chorar...”), e o elemento ar surge no cheiro dos cabelos queimados pelo sol.

Na toada, “Verde do mar”, a seguir, as imagens também estão ligadas ao devaneio amoroso. Nela, o eu lírico expressa mais uma vez um desejo de sentir o perfume e o calor do ser amado. Mas, diante da indiferença do outro (“será que você não está escutando?”), o sujeito poético novamente parece se conscientizar de que tudo não passa de uma ilusão, ou seja, de que é impossível concretizar esse sonho. Por isso canta e convida o ser amado para brincar no boi.

A estrela Dalva aí já vem raiando  
 E clareando as águas verdes do mar  
 Será que você não tá escutando  
 Que estou aqui cantando  
 Para não te ver chorar  
 Venha me dar o prazer de sentir  
 O teu perfume e o calor do teu coração  
 Eu quero ver os teus cabelos cacheados  
 Pelo vento açoitados  
 Para aumentar minha ilusão  
 Por isso entre logo duma vez  
 Nessa nossa brincadeira  
 Venha participar  
 Das alegrias do bumba boi de Axixá

Novamente o fogo se faz presente como elemento relacionado ao amor carnal, à intimidade. Esse fogo sexualizado, que se manifesta na ânsia de sentir o calor do ser amado, sugere aquilo que Bachelard denomina de “empatia térmica”, “comunhão por dentro” e que se caracteriza como uma “[...] necessidade de *penetrar*; de ir ao *interior* das coisas, ao *interior* dos seres, é uma sedução da intuição do calor íntimo. Lá onde o olhar não chega, onde a mão não entra, o calor se insinua”. (BACHELARD, 1994, p.61). É esse impulso para o fogo provocado pela fricção, pelo contato direto, pela união amorosa, que o autor chama de Complexo de Novalis, e que novamente é possível entrever na referida toada de Donato.

O complexo de Novalis é caracterizado por uma consciência do calor íntimo que ultrapassa sempre uma ciência completamente visual da luz. Está fundado numa satisfação do sentido térmico e na consciência profunda da felicidade calorífica. O calor é um bem, uma posse. É preciso conservá-lo cuidadosamente e só doá-lo a um ser eleito que mereça uma comunhão, uma fusão recíproca. A luz brinca e ri na superfície das coisas, mas só o calor *penetra*. (BACHELARD, 1994, p. 61).

A temática do fogo sexualizado, que remete ao Complexo de Novalis, tem continuidade em outra toada de Donato Alves, “Doce namorada”. Nela o sonhador, em seu devaneio noturno, confunde o ser amado com a Lua<sup>53</sup>, numa ambiguidade que proporciona múltiplas interpretações. Assim, o astro lunar aparece personalizado (“Lua dos cabelos prateados...”), sendo chamada de “doce namorada” pelo eu lírico, que canta, faz poesia e amor, enquanto a contempla (ou esse ato seria com ela?). Ao mesmo tempo, pede que a lua, com seus raios luminosos, clareie (ilumine) para que o Boi (touro) possa vadear.

Ó lua cheia  
 Minha doce namorada  
 Ilumina todas as estradas onde eu irei passar  
 Quase todas as noites eu te olho tão distante  
 Mas quando brilha no horizonte  
 Eu fico a te contemplar  
 Lua dos cabelos prateados  
 Desce os cachos ondulados  
 Clareando os verdes campos e o mar  
 São poemas de um feliz trovador  
 Que cantando faz amor  
 Em uma noite de luar  
 Ó lua cheia  
 Ó lua cheia  
 Deixa eu te beijar  
 Clareia pra meu touro vadear

Na toada, o “fazer amor” revela uma intimidade que pode estar relacionada tanto ao amor carnal, como também ao próprio ato de cantar e fazer poesia, que é fruto da sensibilidade e proporciona um prazer estético comparado ao sentimento amoroso. Porém, a necessidade de se introduzir no interior do outro - expressa no verso “Deixa eu te beijar...” -, reforça a ideia do fogo sexualizado, já que propõe o contato (fricção) entre os corpos através dos lábios e da face, gerando

---

<sup>53</sup>“[...] Na mitologia, folclore, contos populares e poesia, este símbolo diz respeito à divindade da mulher e à força fecundadora da vida, encarnadas nas divindades da fecundidade vegetal e animal, fundidas no culto da Grande Mãe (Mater magna). [...] A lua é também um símbolo do sonho e do inconsciente, bem como dos valores noturnos.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p. 564-565.)

energia e calor e, portanto, simbolicamente remetendo ao fogo. Para Bachelard (1994, p. 82), “o fogo sexualizado é, por excelência, o traço-de-união entre todos os símbolos. Une a matéria e o espírito, o vício e a virtude.”

Percebemos, portanto, que o fogo estimula a imaginação, amplifica o devaneio e aquece os sentimentos. Ele mobiliza arquétipos gerando imagens que transfiguram a realidade, dando origem a novas imagens. Entre essas representações estão os devaneios de infância, que na obra de Donato também são muito frequentes e marcam toda a sua produção.

Para Bachelard (2009), a infância é o período em que o sujeito se entrega ao maravilhamento, se encanta com as possibilidades ilimitadas de apreender as imagens. Por isso o autor a considera uma fase máxima da existência humana: “Em nós, ainda em nós, sempre em nós, a infância é um estado de alma” (BACHELARD, 2009, p. 125). E esse estado de alma, esse encantamento, nós o acessamos por meio dos nossos devaneios.

Os devaneios de infância, porém, não são simples lembranças do passado nem descrições estáticas da realidade. Na verdade, eles ultrapassam ou transfiguram o real, revelando um psiquismo que, mesmo quando contempla, permanece ativo. Portanto, só valem enquanto produtos da imaginação e não como mera percepção dos fatos. Como diz Bachelard (2008, p. 35): “É no plano do devaneio e não no plano dos fatos que a infância permanece viva em nós e poeticamente útil”.

Com essa afirmação, o filósofo defende a prevalência das imagens sobre a experiência. É por essa razão que Bachelard considera a infância como um arquétipo de base que resgata a beleza das representações primitivas, ligando o homem ao seu cosmos.

Como os arquétipos do fogo, da água e da luz, a infância, que é uma água, que é um fogo, que se torna uma luz, determina uma superabundância de arquétipos fundamentais. Nos nossos devaneios voltados para a infância, todos os arquétipos que ligam o homem ao mundo, que estabelecem um acordo poético entre o homem e o universo, todos esses arquétipos são, de certa forma, revivificados. (BACHELARD, 2009, p. 119)

Em Donato Alves, a infância se apresenta principalmente como imagens-lembranças de uma época em que, ainda menino, brincava no boi de Axixá. Mas há também espaço para devaneios ligados à natureza (céu, mar, vento, praias, matas, lua, estrelas...), ao sentimento de encanto que ela, com toda a sua imensidão e



beleza, proporciona. Um exemplo desse tipo de representação é a toada “Recordação do passado”, em que o eu lírico, ao se ver diante do espetáculo que a natureza, rememora os tempos de criança.

É tão bonito quando vem raiando o dia  
 Os passarinhos se alegram então começam a cantar  
 O vento sopra trazendo as ondas do mar  
 Quando anoitece eu vejo o céu todo estrelado  
 Isso me faz eu recordar o meu passado  
 De quando eu era criança eu começava a brincar  
 Eu ficava tão feliz olhando o bumba boi de Axixá  
 E recorrendo a esse passado só me faz eu recordar  
 A minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá (bis)

Mas uma paisagem apresentada aqui não é uma paisagem real, pois foi construída num momento de devaneio. Trata-se de uma imagem em potencial<sup>54</sup>. Neste sentido, ela está sobretudo dentro do poeta, e não fora dele. E é isso que gera o sentimento de felicidade no eu lírico, uma felicidade impregnada de nostalgia, mas que se revigora com as imagens criadas. Para Bachelard (2009), no mundo representado pelos devaneios de infância, lembranças e sonhos se confundem: “Sonhamos enquanto nos lembramos. Lembramo-nos enquanto sonhamos”. (p.96).

Na toada, encontramos ainda uma intertextualidade com o poema “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias. Mas enquanto o texto poético do escritor do romantismo brasileiro se refere à São Luís do Maranhão, a composição de Donato Alves remete à cidade de Axixá, motivo permanente de inspiração para o cantador maranhense. Outros elementos cósmicos também se apresentam na toada, por meio das palavras “vento” e “ondas”, que remetem ao ar e a água, respectivamente.

O tema da infância aparece novamente na toada “Tempo de menino”, em que o sujeito poético se afasta do presente para lembrar os momentos solitários de criança, quando contemplava a lua (“Com os seus raios de prata...”), e o firmamento (“Tão lindo, tão lindo...”), e também cantava com os amigos no São João. Na toada, o maravilhamento do eu lírico diante das imagens da natureza é acompanhado de uma certa melancolia pela consciência da passagem do tempo, confirmando a tese bachelardiana de que “[...] em nós, entre todas as nossas

---

<sup>54</sup>“Em cada sonhador há em potência uma imagem, uma paisagem de lembranças acumuladas que se apagaram da memória, mas estão sempre renascendo em seus devaneios. A paisagem existe como um sonho anterior ao que se apresentou ao contemplador. O sonhador projeta, em consonância com a sua imaginação, seu mundo, sua profundeza, suas impressões, em suma, seu passado longínquo”. (FERREIRA, 2015, p. 145).

infâncias, existe esta: a infância melancólica, uma infância que trazia já a seriedade e a nobreza do humano” (BACHELARD, 2009, p. 125).

Às vezes eu fico me lembrando  
Do meu tempo de menino  
Gostava de ficar sozinho  
Contemplando o firmamento  
Tão lindo, tão lindo  
Eu olhava para a lua  
Com os seus raios de prata  
Se escondendo atrás das matas  
Parecia estar sorrindo  
Mas era com esse sorriso  
Que ela me iluminava  
Veio o dia de são João com meus amigos eu cantava  
Mas esse tempo foi passando  
E a idade me alcançou  
Hoje resta na lembrança do meu tempo  
De criança que ficou

Como podemos perceber, a paisagem aqui é só um pretexto para um devaneio profundo, que remete a um sentimento primitivo de solidão - a solidão de todas as crianças -, daí seu caráter universal. “Como não sentir que há comunicação entre a nossa solidão de sonhador e as solidões da infância?” (BACHELARD, 2009, p. 94). Assim, como diz o autor, existe na alma de todos nós um núcleo de infância, permanente e imóvel, mas que ganha liberdade nos momentos de sua existência poética, isto é, nos nossos devaneios.

Do devaneio poético diante de um grande espetáculo do mundo ao devaneio da infância há um comércio de grandeza. Assim, a infância está na origem das maiores paisagens. Nossas solidões de criança deram-nos as imensidades primitivas. Ao sonhar com a infância, regressamos à morada dos devaneios, aos devaneios que nos abriram o mundo. (BACHELARD, 2009, p. 96).

É essa infância que também surge nas toadas de Donato Alves, e que, de certa forma, compartilhamos com ele (quem, quando criança, nunca se pegou sozinho admirando a lua e o firmamento?). Neste sentido, podemos afirmar que o devaneio voltado para a infância, portanto, recupera em nós a beleza das imagens primordiais. Estas imagens se apresentam recorrentemente na obra de Donato, como podemos ver no exemplo a seguir, “Bela infância”:

Como a noite está tão bela pra gente brincar  
As estrelas estão brilhando  
A lua clareando o mar  
O meu novilho com o seu couro brilhoso tá balanceando

O povão se agitando isso me faz recordar  
Os lindos tempos quando eu era criança  
Recordando a minha infância por isso eu fico a cantar  
Meu coração está repleto de alegria  
Sei que você está cheia de emoção  
Fique aqui com seus amigos  
E vamos brincar boi pra São João

Na toada, o eu lírico novamente revive os tempos de criança impulsionado por um devaneio noturno que valoriza as imagens da natureza (as estrelas brilhando, a lua clareando o mar), acrescentadas à imagem do boi balanceando com o seu couro brilhoso. Tudo isso como justificativa para que a voz poética peça ao ser amado para ficar e entrar na brincadeira. Porém, as imagens evocadas da infância aqui não são simples lembranças. Na verdade elas são um misto de memória e imaginação, por isso carregam valores.

Também é importante registrar que o eu lírico não fala aqui num momento de solidão, mas num instante de compartilhamento da experiência lúdica do boi com o público (povão), o que faz com que a melancolia dê lugar à euforia: “(meu coração está repleto de alegria...), à felicidade. Segundo Bachelard (2009), os devaneios ligados à infância fazem surgir o arquétipo da felicidade simples, mas que não é exclusivamente nossa, porque pertence a toda a humanidade:

Há seguramente em nós uma imagem, um centro de imagens que atraem as imagens felizes e repelem as experiências do infortúnio. No seu princípio, todavia, essa imagem não é inteiramente nossa; tem raízes mais profundas que as nossas simples lembranças. Nossa infância testemunha a infância do homem, do ser tocado pela glória de viver. (BACHELARD, 2009, p. 119).

Neste sentido, segundo o autor, os devaneios que nos convidam a reviver os valores de infância apresentam um valor universal: um valor de alma. Bachelard explica que esses devaneios exercem atração sobre nós porque a infância que eles revivem e revigoram permanece em nós como um princípio de vida profunda. Guardadas as devidas proporções, talvez seja essa infância feliz que obra de Donato Alves nos oferece, por isso seduz e encanta nossa alma.

#### 5.4.5 Oficina de Devaneios: uma vivência com as toadas de Donato Alves em sala de aula

A imaginação torna o mundo mais belo, ágil e vibrante de cores, nomes, sons e imagens. Através dela, é possível instaurar novas realidades, vivenciar múltiplas experiências a cada instante. Traduzindo o pensamento bachelardiano, Ferreira (2013, p.99) afirma que a imaginação é “uma força, uma potência de devir que transfigura a realidade do micro e do macrocosmos. Transforma o mundo e o homem, criando um além do perceptível, mas captável pela intuição de quem tem o dom e o poder de imaginar”.

Mas a quem é atribuído esse dom, esse poder? Será que somente os poetas podem imaginar? Será que a imaginação e a sensibilidade não podem ser estimuladas em sala de aula? Noutras palavras: é possível promover a função imaginante na escola? Para Bachelard, a singularidade da imagem literária está na possibilidade do ato criativo continuar na alma dos que por ela se deixam encantar, suscitando novas imagens. “Ao recebermos uma imagem poética nova, sentimos seu valor de intersubjetividade. Sabemos que a repetiremos para comunicar nosso entusiasmo”. (BACHELARD, 2008, p. 8)

Nesse sentido, o autor mostra é possível empreender uma viagem pelos caminhos do imaginário a partir de um convite ao devaneio, que pode ser feito diretamente pelo poeta ao seu leitor durante da leitura solitária. Mas esse processo também pode ocorrer a partir de um trabalho de sensibilização pelas imagens promovido por um educador, que funcionaria como um guia, um mediador entre o aluno e o imenso repertório de símbolos e imagens presentes nas obras estéticas. Como consequência, o leitor/ouvinte pode se transformar num sujeito da imaginação, participe da criação literária.

Porém, para que isso se aconteça, é preciso que a própria escola esteja aberta ao sonho e ao devaneio, que não esteja preocupada somente em formar mão-de-obra para atuar no mercado de trabalho; que não busque marginalizar, excluir ou domesticar a imaginação; que não trate as criações literárias populares como algo exótico ou folclore, mas que dê condições para que elas sejam vivenciadas efetivamente. Enfim, uma escola que coloque o homem como ser fundamental, complexo e criador.

A Escola deve então transformar e ampliar, até às dimensões de um micro-Museu imaginário, as coleções de objectos, de narrativas e de imagens com base nas quais, dia após dia, alimenta e forma o psiquismo imaginante. Ela é, primeiramente, congregadora e distribuidora generosa dos deuses, dos heróis, das fadas, dos gênios e das “histórias” - ou seja, dos símbolos plásticos, dos cenários míticos, dos poemas constitutivos de tramas do devaneio humano - que ela dá a ver, a ouvir, a “comparar e a sonhar”. Ela é já materialmente, um local de abundância de imagens. (DUBORGEL, 1992, p. 298).

Ao mesmo tempo, é preciso que os educadores estejam abertos a novas formas de ensinar e aprender, a uma pedagogia do “ver-imaginar”. Esta seria, segundo Duborgel (1992), uma pedagogia capaz de ativar o psiquismo imaginante dos alunos a partir da oferta abundante de imagens, objetos, mitos, lendas, poemas, narrativas, sonhos. A escola, nessa perspectiva, se transformaria uma “oficina de onirismo”, onde a consciência humana, além de se aprofundar, poderia levar o aluno a ouvir e a compreender a si próprio, os seus semelhantes e também o mundo que o cerca.

Porém, a escola, enquanto tributária do racionalismo e do positivismo, procura reprimir e fechar suas portas à imaginação. Mas esse iconoclasmo educacional, essa tentativa de obstrução do imaginário no ambiente escolar nunca se dá por completo, e sempre deixa brechas onde é possível vislumbrar uma ponta de esperança. Por isso é preciso que o educador realize um trabalho de “florescência das imagens”, de redescoberta da imaginação, estimulando criatividade a partir do mergulho na esfera do sonho e do devaneio.

Um trabalho que envolva a racionalidade e uma pedagogia da imaginação pede que o educador torne-se um *tecelão de imagens* sensível e discreto, um educador que venha escolher os melhores fios, que proponha a exploração de “desenhos” por meio do *devaneio ativo*, que se utilize das estratégias, mobilizando as imagens na direção de um trabalho encantado e criativo. (PATRÃO, 2012, p. 69)

E a literatura, em especial a literatura de origem popular, se apresenta como campo privilegiado para esse trabalho de cultivo da imaginação. As imagens que emergem dos textos literários favorecem o despertar da subjetividade e da liberdade criativa. Promovem um movimento de interiorização ao qual se segue a exteriorização dos sentimentos em novas imagens transfiguradas. “Assim, a imagem literária se apresenta em duas perspectivas: a perspectiva da expansão e a perspectiva da intimidade”. (BACHELARD, 2001, p. 274).

Foi nesse sentido que decidimos realizar, no mês de setembro, uma oficina com os alunos do CE Raimundo Araújo, em Chapadinha, escola onde leciono a disciplina Língua Portuguesa. A oficina teve como objetivo despertar a imaginação dos estudantes a partir de um trabalho de sensibilização com as imagens presentes nas toadas de Donato Alves. A imaginação a que nos referimos aqui é a imaginação criadora ou material, que se diferencia da imaginação reprodutora e que se manifesta nos elementos materiais, funcionando como parâmetro para avaliar as obras poético-literárias.

Esclareço, porém, que não irei analisar a presença dos elementos materiais (ar, fogo, terra e água) nas produções dos alunos nem como eles se manifestam nas imagens por eles produzidas, pois isso já foi feito em relação às toadas. O propósito é simplesmente ilustrar o trabalho ativo da imaginação, ou seja, confirmar a força do psiquismo imaginante presente nas produções dos alunos. Ao mesmo tempo, mostrar que é possível realizar um trabalho educativo em sala de aula com as toadas de Donato Alves e que a obra do cantador maranhense tem, sim, potencial formativo.

A oficina consistiu em dois momentos: no primeiro, os alunos ouviram e leram o texto de algumas toadas analisadas anteriormente e que apresentavam elementos cósmicos ar, água, terra e fogo. Em seguida, foi solicitado a eles que manifestassem suas impressões, sensações e/ou sentimentos a partir das imagens suscitadas pelas composições. A forma de expressão poderia ser por meio de um texto escrito ou através imagens. A maioria preferiu se manifestar por meio de imagens, por isso vou me ater somente a elas, deixando os textos escritos de lado.

A seguir, apresento o resultado desses momentos devidamente captados, registrados e revelados através das produções imagéticas. Entendemos que esse é um tipo de atividade que pode e deve ser vivenciada no cotidiano das escolas. Não como uma fórmula mágica, capaz de curar todos os males de uma educação cindida, mas como uma janela aberta para um horizonte de possibilidades, onde o sonho e o devaneio tenham lugar ao lado da razão. Ao mesmo tempo, oferece um novo olhar sobre o trabalho a literatura popular no espaço escolar.

De trinta e cinco registros colhidos, selecionamos 05 imagens que consideramos mais significativas e que contemplam os objetivos propostos na oficina. Os critérios para a seleção das imagens produzidas pelos alunos levaram em consideração a correlação com as toadas lidas/ouvidas e a presença dos

elementos cósmicos bachelardianos, além dos devaneios de infância. Algumas delas contemplam pelo menos dois elementos cósmicos, que interagem na composição. Em outras eles aparecem lado a lado, mas sem se combinar. E noutras, ainda, os elementos se apresentam de forma isolada<sup>55</sup>.

Escolhemos a produção de cinco alunos para ilustrarmos a atividade, cada uma delas elaborada a partir do contato com uma toada de Donato Alves (figuras A.2, A.3, A.4, A.5 e A.6). Conforme veremos a seguir, as produções surgidas a partir da oficina revelam que os estudantes expressaram não só os impulsos provenientes do mundo exterior como também as suas próprias subjetividades. Deste modo, ao se sentirem sensibilizados pelas imagens literárias, os alunos parecem redescobrir-se a si próprios, conectando-se com seu interior e depois exteriorizando esse sentimento em novas representações.

## TOADA – A.1

### Areias no mar

(Autores: Francisco Naiva e Donato Alves)

Quando anoitece o sereno vai caindo  
 E vai molhando a copa do meu chapéu  
 Aí eu vejo o nosso boi todo brilhando  
 Iluminando como as estrelas no céu  
 E lá do céu um clarão desce na terra  
 Que a natureza nos obriga a contemplar  
 Como é tão lindo quando a maré está de lua cheia  
 As ondas jogam espuma na areia  
 E o vento joga areia no mar  
 Aí eu fico com meu boi brincando  
 E balanceando para o povo olhar

---

<sup>55</sup>A sintaxe simbólica pode proceder, no que se refere à conexão de seus elementos individuais, de quatro maneiras diferentes: a) *modo sucessivo* (colocação de um símbolo ao lado de outro, seus significados não se combinam, nem sequer se relacionam entre si); b) *modo progressivo* (os significados dos símbolos não se alteram mutuamente, mas representam as diferentes etapas de um processo); c) *modo compositivo* (os símbolos se modificam por sua proximidade e dão lugar a significados complexos, quer dizer: ocorre a combinação e não mistura de seus sentidos); d) *modo dramático* (interação dos grupos, integram-se todas as possibilidades dos grupos anteriores)". (CIRLOT, 2005, p. 49-50).

FIGURA – A.2



Bachelard (2001) adverte que, para captar de forma profunda o papel imaginante da linguagem, é preciso “recensear todos os desejos de abandonar o que se vê e o que se diz em favor do que se imagina” (p. 3). Na imagem acima, percebemos que aquilo que a aluna observou num primeiro momento, isto é, aquilo que estava na superfície da linguagem (o signo verbal), foi posto em segundo plano, em favor de um desejo íntimo de imaginar. Em função disso a imaginação se expandiu, permitindo a instauração do inusitado.

Deste modo, ao criar a representação de um boi feminino, a aluna transfigura uma realidade já transfigurada pelo devaneio de Donato Alves, superpondo uma imagem a partir de outra imagem, configurando aquilo que Bachelard chamou de “jogo infinito das imagens”. Noutras palavras: a leitura da toada de Donato Alves acontece de forma criativa e não meramente reprodutora. Nela o leitor/ouvinte participa ativamente do processo criativo, negando inclusive uma representação já consolidada no imaginário coletivo (a do boi como figura masculina) para propor uma outra imagem: a do boi feminino, cor de rosa, inédito nas representações do bumba-meu-boi.



Não cabe aqui analisar as motivações psicológicas implicadas na figura acima, apenas constatar presença ativa da imaginação material, conceito fundamental na teoria bachelardiana e que revela o dinamismo e a autonomia da imagem em relação à percepção e à memória.

Para Bachelard, a verdadeira imaginação é a imaginação material, pois enquanto a imaginação formal é puramente contemplativa e opera a partir de um distanciamento do mundo, a imaginação material, ao contrário, resulta de um corpo-a-corpo com a materialidade do mundo, tornando-se, assim, dinâmica e transformadora. (BARBOSA & BULCÃO, 2004, p. 68)

É essa imaginação que age sobre o psiquismo e retira o homem do seu estado de passividade diante do mundo, fazendo com que ele atue diretamente sobre a matéria. Percebemos, então, que no exemplo acima não houve apenas uma formação de imagens a partir de outras imagens, mas sim um acréscimo, uma deformação das imagens iniciais, enfim, da própria da realidade. Nas palavras de Bachelard:

Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de *formar* imagens. Ora, ela é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*. (BACHELARD, 2001, p. 1).

## TOADA – A.2

### Bela Mocidade

(Autores: Francisco Naiva e Donato Alves)

Quando eu me lembro  
 Da minha bela mocidade  
 Eu tinha tudo a vontade  
 Brincando no boi de *Axixá*  
 Eu ficava com você  
 Naquela praia ensolarada  
 E a tua pele bronzeada  
 Eu começava a contemplar  
 Mas é que o vento buliçoso balançava teus cabelos  
 E eu ficava com ciúme do perfume ele tirar  
 Mas quando o banzeiro quebrava  
 Teu lindo rosto molhava  
 E a gente se enrolava na areia do mar

FIGURA – A.3



Nem tudo nas produções dos alunos colhidas durante a oficina refletem o espírito criativo, a novidade, a atuação do psiquismo imaginante, conforme defende Bachelard. Na verdade, os registros selecionados também trazem clichês, lugares comuns e imagens estáticas que, de certa forma, refletem traços da visão racionalista ainda presente no espaço escolar e que se manifesta na tentativa de reprodução do real. É o caso desse desenho, embora seja possível dizer que o aluno representou de forma singular a ideia de acolhimento pela terra na representação do eu lírico e do ser amado juntos contemplando o mar.

Porém, a imagem do vento buliçoso e das ondas jogando areia no mar, presentes na toada e que sugerem um certo dinamismo, parecem não ter ativado o psiquismo do aluno a ponto de provocar novas representações, permanecendo a figura estática do boi como elemento principal. Deste modo, podemos afirmar que, em algumas produções, pudemos constatar também reflexos do paradigma moderno da racionalidade, que se baseia na objetividade e na percepção, em detrimento do sentimento e da intuição, refletindo uma visão mecanicista do mundo.

É possível perceber, ainda, na figura acima, a ideia de contemplação a partir da imagem dos dois amantes observando o mar. No entanto, essa

contemplação também é passiva, uma vez que a vontade de ver se limita à admiração panorâmica e cinemática da paisagem, ela própria congelada no tempo e no espaço. Ou seja, trata-se de uma paisagem vista em sua superficialidade. Assim, diante de uma imagem petrificada, a contemplação também se torna petrificada. Porém, como afirma Bachelard (1989, p. 5), “[...] a paisagem onírica não é um quadro que se enche de impressões, é uma matéria que abunda”. Portanto, nesse caso não é possível perceber uma participação substancial do leitor no devaneio.

### **TOADA – A.3**

#### **Lugar do Beija-flor**

(Autor: Donato Alves)

O meu jardim é sempre repleto de rosas  
Cada qual das mais cheirosas  
Que traz perfume pra mim  
No mês de junho quando o dia vem raiando  
Elas vão se misturando é cravo amarelo e jasmim  
Lindas morena vem olhar  
As belezas do meu jardim  
Onde fica meu novinho convidando meu amor  
Ô jardineiro rega bem essa roseira  
Para que a vida inteira tenha o lugar do beija-flor (bis)

FIGURA – A.4



No exemplo acima a aparente imobilidade da paisagem é quebrada pelo dinamismo da imagem aérea do voo dos pássaros flutuando sobre as flores, imprimindo um movimento marcado pelo instinto de leveza e liberdade. Esse aspecto confere singularidade à representação, revelando a sensibilidade do leitor/ouvinte, que aqui participa ativamente do devaneio. Ao mesmo tempo, a imagem traz a marca da universalidade, conforme observa Ítalo Calvino (1990, p. 27):

Podemos dizer que duas vocações opostas se confrontam no campo da literatura através dos séculos. Uma tende a fazer da linguagem um elemento sem peso, flutuando sobre as coisas como uma nuvem, ou melhor, como uma tênue pulverulência, ou, melhor ainda, como um campo de impulsos magnéticos; a outra tende a comunicar peso à linguagem, dar-lhe a espessura, a concreção das coisas, dos corpos, das sensações.

No exemplo acima, também percebe-se que houve abertura e ampliação do horizonte onírico do leitor. Isso teve como resultando a deformação da imagem inicial, exemplificada na imagem do novilho, que aqui adquiriu a forma de um gato, negando-se assim a representação tradicional do boi. Mais uma vez, portanto, a imaginação material ou criadora se fez atuar, transfigurando a imagem a partir de outra imagem, confirmando o que diz Bachelard: “A imaginação quer sempre

comandar. Ela não poderia se submeter ao ser das coisas. Se aceita as suas primeiras imagens, é para modificá-las, exagerá-las”. (BACHELARD, 2013, p. 22).

Outro aspecto da produção do aluno a ser destacado é a ideia de felicidade, esboçada no riso dos personagens, e que sugere um contentamento no próprio leitor, provocado talvez pelo maravilhamento diante das imagens que afloram na toada de Donato Alves. Segundo Bachelard (2009, p. 12), “O sonhador e seu devaneio entram de corpo e alma na substância da felicidade”. E é o devaneio que, segundo o autor, ajuda o homem a “habitar a felicidade do mundo”. (p. 23).

#### **TOADA – A.4**

(Autor: Donato Alves)

Acordei de madrugada e fiquei a escutar o sabiá cantando  
Aí lembrei da minha terra senti tanta saudade  
E acabei chorando  
Como é triste estar distante do querido berço  
Onde passei minha infância  
Te levei na verde mata, brinquei nas areias brancas  
Que me viram quando em criança  
Agora resta a lembrança do tempo bom que se passou  
Eu me sentia tão feliz foi onde eu conquistei o meu primeiro  
amor  
Ô terra que eu adoro tanto, longe de ti eu não tenho paz  
Todas as vezes que te revejo me dá vontade de não te deixar  
mais.



FIGURA – A.5



No exemplo acima, o aluno produziu uma representação relacionada aos devaneios de infância, em que memória e imaginação atuam de modo ativo para construir uma paisagem onírica recheada de imagens do passado e de um sentimento nostálgico. Porém, essas imagens não são estáticas, e sim dotadas de movimento. Esse dinamismo se expressa em dois momentos: nas imagens do sonhador se dirigindo ao ser amado e do eu lírico brincando o boi. A primeira imagem tenta exprimir o amor do sujeito poético. “O amor nunca termina de se exprimir-se e se exprime tanto melhor quanto mais poeticamente é sonhado” (BACHELARD, 2009, p. 8); já a segunda imagem transfigura a relação do amo com a brincadeira, revelando a intimidade do personagem com o boi.

Ao mesmo tempo, a figura traduz um sentimento telúrico, uma ligação com a terra natal, tema sempre presente na obra de Donato Alves. Porém, para Bachelard (1989, p. 9),

[...] a terra natal é menos uma extensão do que uma matéria; é um granito ou uma terra, um vento ou uma seca, uma água ou uma luz. É nela que materializamos os nossos devaneios; é por ela que nosso sonho adquire sua exata substância; é a ela que pedimos nossa cor fundamental.

Talvez em razão disso, alguns desses elementos materiais, que surgem inicialmente no devaneio do cantador maranhense, reapareçam nas imagens produzidas pelo aluno: a terra (areias brancas), o mar. Há destaque também para a árvore, símbolo verticalizante e elemento de ligação entre o céu e a terra, que aparece aqui como produto da imaginação criadora. Segundo Bachelard (2001), “Dessa vida vertical, as mais diversas imaginações, sejam elas ígneas, aquáticas, terrestres ou aéreas, poderão reviver seus temas favoritos”. (p.209).

## TOADA – A.5

### Homenagem a São João

(Autores: Francisco Naiva e Donato Alves)

Vamos acender fogueira  
E pode subir balão  
Solta foguete no ar  
E tudo em homenagem a São João  
Lá vai boi de Axixá  
Com a mesma animação  
Francisco Naiva é o comandante  
É quem manobra o batalhão

FIGURA – A.6



Examinando a imagem acima, percebemos que a adesão, a simpatia e a comunhão do leitor/ouvinte com o devaneio de Donato Alves é bem mais intensa, fazendo com que ele manifeste de forma singular todo o seu entusiasmo e maravilhamento diante da toada e suas imagens iniciais. Para Bachelard (2008, p.10), leitura e admiração estão intimamente ligadas: “Pode-se admirar menos ou mais, mas sempre um impulso sincero, um pequeno impulso de admiração é necessário para se obter o benefício fenomenológico de uma imagem poética”.

Embora bastante simples do ponto de vista formal, linguístico, os versos da toada parecem ter ressoado na alma do aluno, levando-o a repercutir toda a magia do ritual do bumba meu boi. A esse respeito, diz Bachelard (2008, p.7): “A repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa da própria existência. Na ressonância ouvimos o poema; na repercussão falamos, ele é nosso”. Nesse sentido, seguindo o pensamento bachelardiano, podemos afirmar que a toada invadiu o “ser” do leitor/ouvinte, tomando-o por inteiro, fazendo com que ele comunicasse seu entusiasmo em forma de uma nova e criativa representação, em que os elementos fogo, terra e ar parecem combinar.

A força poética dessa figura se expressa na imagem dos brincantes de braços abertos e levantados, indicando, vibração, êxtase coletivo. Outro aspecto interessante é a representação circular espaço: o terreiro se transforma em espaço de convívio, aprendizagem, integração. “[...] os terreiros e quintais, espaços das celebrações, são círculos que sugerem sempre uma repetição” (SAURA, 2008, p. 426). Trata-se, portanto, da repetição de um ritual que celebra o novo, mas sem esquecer a tradição. Espaço onde a dialética do novo e do velho se concretiza.

E a imagem produzida pela aluna reflete esse desejo de valorização do espaço como lócus onde o humano está inserido de forma ativa, em que o homem e o ambiente estão integrados, o que contrasta com a forma com que o espaço é trabalhado na escola da racionalidade:

Em contrapartida, na educação, parece haver uma insistência em não reconhecer o espaço como integratório das atividades educativas, ditas pedagógicas. Como se o ambiente onde estamos inseridos não influenciasse a vida dos homens desde tempos muito remotos. Se o ambiente é estéril, pouco atraente, pouco desafiador, pouco agradável, como operar a transformação a que a educação propõe? (SAURA, 2008, p. 426-427).

Deste modo, podemos afirmar que a vivência em sala de aula no CE Raimundo Araújo estimulou a troca de experiências, a interiorização e a criatividade



dos alunos, redimensionando sua relação com os outros e consigo mesmos. Eles participaram intensamente do processo de criação, inventando e projetando seus devaneios nos desenhos. Diante do novo e do diferente (as toadas), não se mostraram passivos: realizaram um trabalho criativo com a matéria, assimilando-a, deformando-a, penetrando na sua intimidade, vencendo suas resistências, transfigurando-a, dando origem a novas representações.

Conforme mostra Bachelard, é trabalhando a adversidade e a resistência do mundo que tomamos consciência da plenitude e do dinamismo de nosso ser. A imaginação material, proveniente do contato com a materialidade do mundo, promove um vaivém energético, impondo, assim, um progresso e um crescimento espiritual. (BARBOSA & BULCÃO, 2004, p. 68).

As imagens produzidas pelos alunos permitiram fazer conexão com alguns pressupostos da teoria bachelardiana, o que permitiu vislumbrar um possível uso pedagógico das toadas de Donato Alves em sala de aula. Entre os conceitos desenvolvidos por Bachelard e que guardam relação com o trabalho dos alunos está o de imaginação criadora, o que demonstra a abrangência do pensamento desse autor, bem como sua aplicabilidade no campo da educação, conforme defendem Barbosa e Bulcão (2004, p. 13):

A abrangência e a complexidade da obra bachelardiana faz com que suas categorias extrapolem os limites da reflexão filosófica, marcando presença em outros setores do saber como o das ciências físico-químicas, o da psicologia, o da história, o da estética, o da crítica literária, **o da pedagogia** (grifo nosso) e até mesmo o da ética, apesar deste último não ter sido diretamente abordado por Bachelard.

O trabalho com as imagens revelou também que os alunos, quando envolvidos em atividades que estimulam a sensibilidade e a imaginação, conseguem desenvolver a criatividade, tornando-se artífices e/ou coautores das produções imaginárias. E que essas mudanças são percebidas pelos próprios alunos durante o processo de produção, provocando um sentimento a emoção, felicidade, prazer de estar realizando algo, o que contribui para a reequilibração psicológica. “[...] é criando e recriando que o aluno descobre seus dois mundos, o exterior e o interior, e é do encontro entre eles que nasce a expressão, a manifestação da própria vida”. (PATRÃO, 2012, p. 54).

Outro aspecto importante revelado na oficina foi que as imagens literárias, em especial as imagens da literatura popular, também têm um papel formativo, na medida em que ativam o psiquismo, estimulando a sensibilidade e a criação. Ao mesmo tempo, mostrou que esse trabalho com as imagens abre novas

possibilidades pedagógicas, novas perspectivas de ensinar e aprender, marcadas pela interação, afetividade e envolvimento dos alunos com o conhecimento, fundamental numa escola marcada pela racionalidade, em que o ensino é dirigido mais para aspectos cognitivos, em detrimento da emoção e do sentido.

Porém, depois do trabalho em sala de aula com as toadas de Donato Alves, foi possível perceber também que a escola ainda necessita de caminhos pedagógicos renovados, que possibilitem o reencontro do homem consigo mesmo. Esse problema tem consequências nas criações dos alunos, que muitas vezes reproduzem a visão racionalista e positivista ainda predominante no espaço escolar. Faz-se necessária, portanto, uma retomada da função educativa da imaginação, entendida aqui como uma faculdade que assume e constrói a coerência do ser, contribuindo para sua formação integral.

Segundo Barbosa e Bulcão (2004), em suas obras Bachelard esclarece que o processo de produção de conceitos e imagens está sempre relacionado ao sujeito, e é disso que decorre a ideia de formação. Porém, as autoras advertem também que não é possível pensar a educação sem levar em conta as transformações no sujeito e no objeto, dois polos fundamentais do conhecimento: “[...] em Bachelard, não tem sentido pensar o processo de construção e produção de conceitos ou vivenciar obras estéticas sem se referir às mudanças que tais processos provocam não só no sujeito, mas também no objeto”. (p. 52)

Nesse sentido, podemos afirmar que houve mudanças significativas tanto no objeto como nos sujeitos envolvidos. Com os alunos, aprendi na prática que o ser humano, é complexo, formado por razão e emoção. Também aprendi que a escola pode ser um espaço para o cultivo da sensibilidade e que isso não significa excluir a racionalidade, mas conviver com ela, dialogando e ajudando na formação integral do ser humano.

Muitos alunos nunca tinham ouvido falar do boi de Axixá ou mesmo de Donato Alves. Então, por meio do trabalho de sensibilização, pude contribuir para que eles tivessem acesso à obra de um dos maiores mestres da nossa cultura popular. Juntos ouvimos, lemos, cantamos, sorrimos e nos emocionamos. Juntos interagimos com a obra de Donato Alves. Juntos nos deixamos arrebatados pelas imagens que afloravam de suas toadas. Juntos transformamo-nos.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

E aqui chegamos ao fim deste nosso percurso, depois de uma viagem pelo imaginário de Donato Alves. No intuito de contemplar a proposta deste trabalho, que era refletir sobre a obra do cantador maranhense a partir do levantamento dos elementos cósmicos e das imagens presentes em suas toadas, recorreremos a Gaston Bachelard e seus estudos sobre o fogo, a água, o ar e a terra, além dos devaneios. Para o filósofo da ruptura, os quatro elementos funcionam como os “hormônios da imaginação”, daí sua importância como fonte geradora de imagens literárias.

Durante a pesquisa, percebemos que o desejo, o amor, a infância, a saudade, o bumba meu boi são alguns temas marcantes na obra Donato Alves, os quais se apresentam como fios condutores de sua produção literária. Porém, a leitura simbólica das toadas revelou que esses temas aparecem relacionados aos quatro elementos cósmicos, dando origem a imagens e devaneios poéticos. Deste modo, os arquétipos do fogo, da água, do ar e da terra estão intimamente ligados aos assuntos explorados por Donato, o que proporciona múltiplas leituras e ao mesmo tempo alarga o horizonte interpretativo de sua obra.

E é justamente esse aspecto que possibilita a conexão entre a obra de Donato Alves e a fenomenologia de Bachelard, uma vez que a presença dos elementos impulsiona a imaginação criadora, formando diferentes imagens de acordo como elemento privilegiado pelo sujeito poético durante o processo de composição. A análise do conjunto dessas representações metafóricas permite vislumbrar, segundo Bachelard (1994), uma espécie de “diagrama floral” em cada sonhador, possibilitando realizar uma síntese de suas imagens.

Na análise realizada, observamos que a água se apresenta na obra de Donato em forma de ondas, sereno e mar, dando origem a imagens e sentimentos variados que remetem à ideia contemplação, intimidade, amor, nostalgia, saudade. Não há águas revoltas ou violentas, mas sim águas calmas, fluidas, límpidas e puras como o orvalho. Mas há também a água como lágrima, revelando sentimento de tristeza e nostalgia em relação a uma infância perdida e idealizada. Donato Alves dialoga com esse símbolo em diversas toadas, sendo que, em algumas passagens, a água serve ainda como elemento de ligação universal, abrangendo a matéria noturna.

Já o ar se manifesta nas toadas de Donato Alves geralmente como símbolo de leveza, sugerindo pureza e elevação. Porém, quando representado pelo vento, ele se torna ambivalente, assumindo diversas formas: às vezes surge como brisa leve; outras vezes como vento forte; e outras vezes, ainda, é vento louco e buliçoso. Em todos os exemplos analisados, porém, permanece a ideia de movimento e de liberdade. A árvore também aparece como elemento aéreo e verticalizante que liga o céu e a terra, despertando devaneios e conduzindo o sonhador a outras dimensões de pensamento.

Quanto ao fogo, a obra de Donato traz esse elemento como símbolo sexualizado, remetendo ao complexo de Novalis. Ao mesmo tempo, o fogo traz em sua ambivalência o desejo de purificação, renovação. Isso ocorre em diversas toadas, em especial nas de “guarnecer” e “lá vai”, que aludem a valores ancestrais e convidam para a concentração, a troca de experiências, a celebração e a festa. Temos, nesse caso, o “fogo espiritual”.

A terra na obra de Donato Alves aparece com menos frequência. Mesmo assim é possível perceber esse elemento nas toadas de Donato Alves como indicador de intimidade, de acolhimento e desejo de proteção. Em outros momentos, a terra também aparece como imagem-lembrança de um tempo e de um lugar distante, um espaço imaginário provinciano, uma vez que Donato Alves viveu a infância no interior.

Os aspectos descritos acima foram verificados a partir da leitura simbólica dos textos no decorrer do trabalho, permitindo caracterizar a obra de Donato Alves como essencialmente noturna. Noturno e diurno são dois polos fundamentais dentro da fenomenologia bachelardiana, que posteriormente serão sistematizados à luz de uma antropologia geral por Gilbert Durand, que são os Regimes Diurno e Noturno do imaginário. Deste modo, podemos afirmar que a atmosfera psíquica-criadora predominante é a noite e seus elementos: a lua, o céu estrelado, o mar, as estrelas, etc.

Em relação à presença dos quatro elementos, há certo equilíbrio na poesia de Donato Alves, porém sustentamos que o elemento aéreo, como representante do “instinto de leveza”, acaba se sobressaindo em relação aos demais. No entanto, podemos afirmar que a água e o fogo também se mostram bastante presentes nas toadas do cantador maranhense. Já o elemento terra “terra” também tem participação nessa produção, embora menos frequente.

Todos esses fatores reforçam a importância do cantador maranhense, cuja obra possui um universo simbólico próprio, que gira em torno da temática do bumba meu boi. Através do devaneio, das imagens poéticas e dos quatro elementos, Donato Alves consegue transcender. Seus versos, quando associados ao canto e a voz, dotam sua obra de uma força ancestral capaz de encantar a alma do leitor, estimulando a imaginação e ajudando a cultivar a sensibilidade.

Deste modo, pensar na utilização da obra literária de Donato Alves em sala de aula é admitir a possibilidade de trabalhar um saber que se constituiu principalmente fora da escola, oralmente, nos espaços de convivência de sua comunidade, nas ruas, palcos e terreiros do mundo. É também admitir a possibilidade de aceitar Donato Alves como mestre, mestre de um saber popular enraizado no imaginário coletivo de todos os homens, portanto, um conhecimento que nos religa com a nossa humanidade.

É, acima de tudo, encarar a possibilidade de diálogo, de convivência e de encontro frutífero entre razão e emoção no ambiente escolar. Foi isso que buscamos no trabalho de sensibilização com os alunos de CE Raimundo Araújo. A experiência com a oficina revelou que é possível, sim, cultivar no seio da escola uma educação que favoreça o desenvolvimento da imaginação criadora, que possibilite o acesso do aluno ao imenso repertório de símbolos denominado Museu do imaginário.

E que a literatura, em especial a literatura popular, é um campo privilegiado para o cultivo da alma. Deste modo, se aceitamos o desafio de trazer essa reflexão para este trabalho foi porque entendemos que ela é necessária. Em primeiro lugar, porque a iniciativa contribui para manter viva a memória desse grande artista maranhense e de sua obra. Além disso, porque não se trata uma aventura pessoal, um desvario ou um delírio de um sonhador, mas uma proposta que encontra amparo no movimento de abertura do conhecimento e da educação, provocada pela emergência de novos paradigmas.

Neste sentido, espero que este trabalho de alguma forma contribua para a reflexão sobre a necessidade de se trabalhar a literatura de origem popular em sala de aula, bem como valorizar a produção literária realizada pelos artistas populares, com vistas a uma educação mais sensível e humanizadora. Uma educação da alma.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1997.

ALBERNAZ, Lady Selma F. Estéticas e disputas em torno do bumba meu boi. **Revista Anthropológicas**, São Luís, n. 14, v. 21. p.77-97, 2010.

ALMEIDA, Rogério de; A literatura como itinerário de formação. In: BARROS, João de Deus Vieira (Org); **Educação e simbolismo: leituras entrelineares**. São Luís: EDUFMA, 2011. p. 245-286.

ALMEIDA, Rogério de. **O imaginário de Fernando Pessoa: da educação cindida à educação sentida**. 2005, 387F. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação da USP, São Paulo, 2005.

ALMEIDA, Rogério de; SANTOS, Marcos Ferreira. **Aproximações ao Imaginário: bússola de investigação poética**. São Paulo: Képos, 2012.

ALCOFORADO, Doralice. Literatura Oral e Popular, Paraná. **Revista Boitatá**, 1999. Disponível em: <[http://www2.uel.br/revistas/boitata/?content=volume\\_especial\\_2008.htm](http://www2.uel.br/revistas/boitata/?content=volume_especial_2008.htm)>. Acesso em: 05 ago.2016.

ASSARÉ, Patativa do. **Uma voz do Nordeste**. São Paulo: Hedra, 2007.

ASSUNÇÃO, Deline Maria Fonseca. As “cenas enunciativas” das toadas dos sotaques de zabumba, de matraca e de orquestra do bumba-meu-boi do Maranhão. **Boletim da Comissão Maranhense de Folclore**, São Luís, n. 29, agosto de 2004.

ATIHÉ, Eliana B. A. **Uma educação da alma: literatura e imagem arquetípica**. 2006, 300F. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação da USP, São Paulo, 2006.

ATIHÉ, Eliana. A Educação em busca de sua própria alma. In: BARROS, João de Deus Vieira (Org). **Imaginário e Educação: pesquisas e reflexões**. São Luís: EDUFMA, 2008. p. 47-68.

AUGRAS, Monique. **O ser da compreensão: fenomenologia da situação de psicodiagnóstico**. Petrópolis: Vozes, 1986.

AZEVEDO Neto, Américo. **Bumba-Meu-Boi no Maranhão**. São Luís: Alcântara, 1983.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. 3. ed. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994a.

BARBOSA, Elyana; BULCÃO, Marly. **Bachelard**: pedagogia da razão, pedagogia da imaginação. Petrópolis: Vozes, 2004.

BARBOSA, Elyana. **Gaston Bachelard**: o arauto da pós-modernidade. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 1996.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. São Paulo: Global editora, 2012.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução Heloisa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4.ed. São Paulo: EDUSP, 2011.

CÂNDIDO, Antônio. **A literatura e a formação do homem**. In: Textos de intervenção. São Paulo: Editora 34, 2002.

CÂNDIDO, Antonio. **O direito à literatura**. In: Vários escritos. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

CARVALHO, José Carlos de Paula. **Antropologia das Organizações e Educação: um ensaio holonômico**. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

CIRLOT, J. E. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Centauro, 2005

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Ed UFMG, 1999.

DUBORGEL, Bruno. **Imaginário e Pedagogia**. Lisboa: Instituto Piaget, 1992.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Coleção perspectivas do homem. 6. ed. Lisboa: Rio de Janeiro: Edições 70, 1993.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral**. Tradução Hélder Godinho. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. 5. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Biblioteca universal)

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.

GODÃO, José Pereira. **O Boizinho Barrica, a Luz de uma Estrela**. São Luís - MA: Companhia Barrica, 1999.

MARQUES, Ester. **Mídia e Experiência Estética na Cultura Popular**. São Luís: Imprensa Universitária, 1999.



FELÍCIO, Vera Lucia G. **A imaginação simbólica nos quatro elementos bachelardianos**. São Paulo: EDUSP, 1994.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos**. Londrina: EDUEL, 2013.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**. São Paulo: Cortez, 2009.

FREITAS, Alexander. **Água, ar, terra e fogo**: arquétipos das configurações da imaginação poética na metafísica de Gaston Bachelard. **Revista Educação e Filosofia**, Uberlândia, v. 20, n. 39, p. 39-70, jan./jun. 2006.

HILLMAN, James. **Entre vistas**: conversas com Laura Pozzo sobre psicoterapia, biografia, amor, alma, sonhos, trabalho, imaginação e o estado da cultura. São Paulo: Summus, 1989.

HILLMAN, James. **Re-vendo a psicologia**. Petrópolis: Vozes, 2010.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Coleção Estudos)

JAPIASSU, Hilton. **Para ler Bachelard**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

JUNG, Carl. Psicologia e poesia. In: \_\_\_\_\_. O espírito na arte e na ciência. 3. ed. Tradução Maria de Moraes Barros. Obras completas, v. 15. Petrópolis: Vozes, 1991.

KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LAJOLO, Marisa. **Literatura**: leitores e leitura. São Paulo: Moderna, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

LIMA, Zelinda de Castro e. (Org.). **Memórias de velhos depoimentos**: memória oral da cultura popular maranhense. Volume 8. São Luís: CMF/SECMA, 2008.

MARENDINO, Rosane Barbosa. Re-vendo a psicologia na escola: pelo cultivo da alma na educação. 2011, 197F. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação da UFF. Rio de Janeiro, 2011.

MARANHÃO. Comissão Maranhense de folclore. **Memória de Velhos: Depoimentos. Memória Oral da Cultura Popular Maranhense.** v. 7. São Luís: CMF/SECMA, 2008.

MARANHÃO. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Maranhão. **Complexo cultural do bumba meu boi do Maranhão.** Dossiê do registro como patrimônio cultural do Brasil. São Luís: IPHAN/MA, 2011.

MORIN. E. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento.** Tradução Eloá Jacobina. 8 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

MORIN. E. Epistemologia da complexidade. In: SCHNITMAN, D.F. **Novos paradigmas, cultura e subjetividades.** Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

MORIN. E. **O Paradigma Perdido: a natureza humana.** Portugal: Publicações Europa-América Ltda., 1988.

MORIN. E. **Os sete saberes necessários à educação do futuro.** 2. ed. São Paulo: Cortez, 2000.

MORIN. Edgar. **O método 2: a vida da vida.** Porto Alegre: Sulina, 2001.

ONG, Walter J. **Oralidade e cultura escrita.** Tradução Enid Abreu Dobranszky. São Paulo: Papirus, 1998.

PAIVA, Rita de Cássia Souza. **Gaston Bachelard: a imaginação na ciência, na poética e na sociologia.** São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

PATRÃO, Marly Costa, A tessitura entre imaginário, educação, arte e sensibilidade. In: BARROS, João de Deus Vieira (Org.). **Imagem, Imaginário e Educação,** São Luís: EDUFMA, 2012.

PESSANHA, J. A. M. Bachelard: as asas da imaginação. In: BACHELARD, G. **O direito de sonhar.** Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1994, p. 5-31.

PORTO, Maria do Rosário Silveira. Imaginário e Cultura: escorrências na educação. In: PORTO, Maria do Rosário Silveira. Imaginário e Cultura. **Tessituras do Imaginário: cultura e educação.** Cuiabá: Edunic/CICE/FEUSP, 2000.

PORTO, Maria do Rosário Silveira. Cultura, Escola e Sociedade: a educação de grupos sociais. In: MONTEIRO, Sueli Aparecida Itman. **Culturas contemporâneas, Imaginário e Educação: reflexões e relatos de pesquisa.** São Carlos: Rima Editora, 2010.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**: contribuições e estudos gerais para o exato conhecimento da literatura brasileira. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1980.

SAURA, Soraia Chung. **Planeta de boieiros**: culturas populares e educação de sensibilidade no imaginário do bumba meu boi. 2008, 475F. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação da USP. São Paulo, 2008.

SÁNCHEZ, Sílvio Gamboa. **Pesquisa em educação**: métodos e epistemologias. 2. ed. Chapecó: Argos, 2012.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Um discurso sobre as ciências**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2006.

SAVATER, Fernando. O valor de educar. Tradução Monica Stahel. 2.ed. São Paulo: Planeta, 2012.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 23. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de. **Teoria da literatura**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2007.

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez, Pedagogia do Imaginário e função imaginante: redefinindo o sentido da educação. **Revista: Olhar de Professor**, Ponta Grossa, 2006, Disponível em: <<http://www.redalvc.org/pdf/684/68490202.pdf>>. Acesso em: 05 abr. 2016.

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. Culturas escolares e novas configurações culturais: de uma cultura da razão a uma pedagogia do imaginário. In: BARROS, João de Deus Vieira (Org). **Educação e simbolismo**: leituras entrelineares. São Luís: EDUFMA, 2011a. p. 61-83.

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez; ARAÚJO, Alberto Filipe. **Gilbert Durand**: imaginário e educação. Niterói: Intertexto, 2011.

TEIXEIRA, M. C. **Antropologia, Cotidiano e Educação**. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e antropologia do imaginário**. Brasília: Editora da UnB. 2003.

WHITMAN, Walt. **Folhas de Relva**. Trad. Rodrigo Garcia. São Paulo: Iluminuras, 2006.

WUNENBURGER, Jean-Jacques; ARAÚJO, Alberto Filipe. Introdução ao Imaginário. In: ARAÚJO, A.F; BAPTISTA, F.P. (Coord.). **Variações sobre o imaginário: domínios e teorizações, práticas hermenêuticas**. Lisboa (Portugal): Instituto Piaget, 2003. 23-44 (Coleção pensamento e filosofia).

WUNENBURGER, Jean-Jacques; ARAÚJO, Alberto Filipe; **Educação e Imaginário: introdução a uma filosofia do imaginário educacional**. São Paulo: Cortez, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. A "literatura" medieval. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: HUCITEC, 1997.

ANEXOS

ANEXO A – Declaração de Liberação da escola para realização de Oficina e de Uso do nome da Instituição em Publicação e Apresentações Científicas

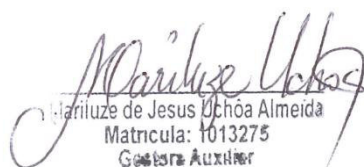


**ESTADO DO MARANHÃO  
SECRETARIA DE ESTADO DA EDUCAÇÃO  
CENTRO DE ENSINO RAIMUNDO ARAÚJO**

**Declaração de Liberação da escola para realização de Oficina e de uso do nome da Instituição em Publicação e Apresentações Científicas**

Declaramos, para fins de realização de pesquisa científica nas dependências do CE RAIMUNDO ARAÚJO, que IVANDRO DE SOUZA COELHO, portador do CPF Nº 687962423-53 e do RG Nº5354793-4 SSP/MA, está autorizado a realizar oficina e também a utilizar o nome desta instituição nos relatos e nas publicações científicas da pesquisa intitulada “ESTUDO DAS IMAGENS SIMBÓLICAS NAS TOADAS DE BUMBA MEU BOI DE DONATO ALVES: uma contribuição para a educação”. Declaramos também que estamos devidamente informados (as) sobre os objetivos e procedimentos a serem realizados para coleta de dados da referida investigação e que o pesquisador garante a manutenção do sigilo e privacidade dos (as) participantes durante todas as fases da pesquisa.

Chapadinha, 02 de agosto de 2016.

  
Mariluze de Jesus Uchoa Almeida  
Matricula: 1013275  
Gestora Auxiliar

**ANEXO B – Ficha Explicativa Técnica:** oficina de devaneios

**OBJETIVOS:** Estimular a imaginação simbólica dos alunos a partir da escuta/leitura das toadas. Neste caso, existirá a possibilidade de sensibilização após o contato com obra de Donato, ocasionando a criação de novas imagens, a transformação, a potência.

**PROCEDIMENTOS:** Depois de mostrar algumas toadas de Donato Alves, pedir para que os alunos registrem suas impressões em forma de desenho nas folhas de papel, tendo como base tudo que viram e ouviram. Recolher os desenhos ao final da oficina.

**RECURSOS:** Folhas de cartolina, papel A4 ou cartão; lápis de cor, lápis de cera, canetas hidrocor.

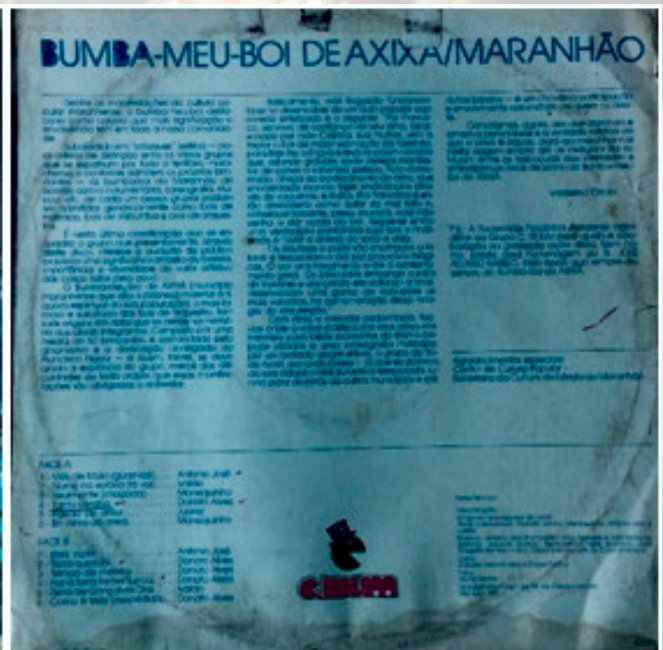
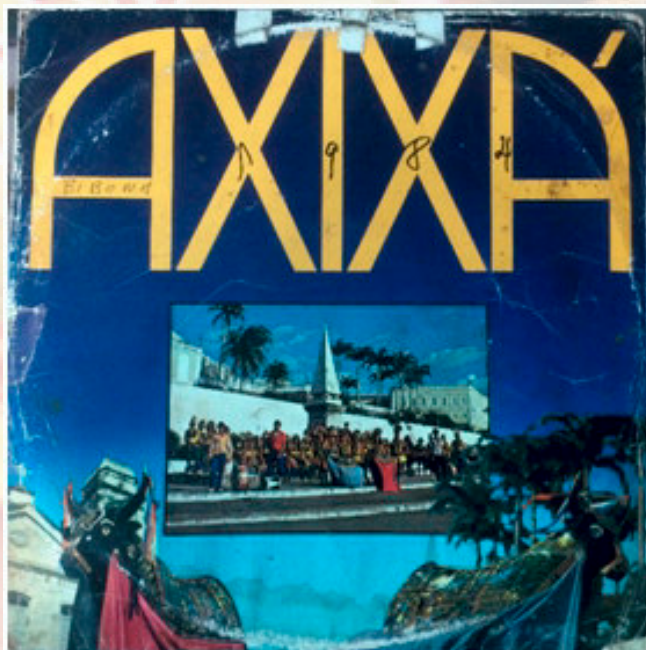
**TEMPO PREVISTO PARA APLICAÇÃO:** Aproximadamente 45 minutos.

# Toadas de Donato Alves

DISCO: Bumba meu boi  
 FORMATO: LP Vinil  
 TÍTULO: Bumba meu boi de Axixá  
 ANO: 1983



DISCO: Bumba meu boi  
 FORMATO: LP Vinil  
 TÍTULO: Bumba meu boi de Axixá  
 ANO: 1984





# Toadas de Donato Alves

DISCO: Bumba meu boi  
 FORMATO: LP Vinil  
 TÍTULO: Bumba meu boi de Axixá  
 ANO: 1986



DISCO: Bumba meu boi  
 FORMATO: LP Vinil  
 TÍTULO: Bumba meu Boi de Axixá  
 ANO: 1987





# Toadas de Donato Alves

DISCO: Bumba meu boi  
FORMATO: LP Vinil  
TÍTULO: Bumba meu boi de Axixá  
ANO: 1988



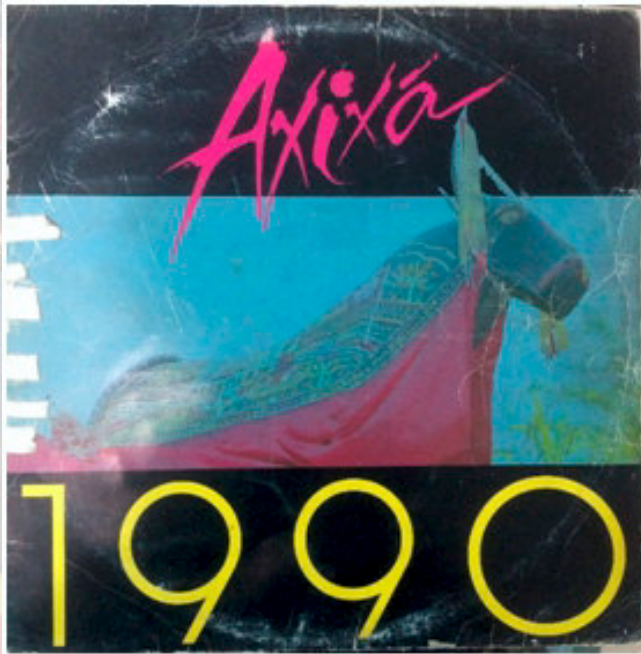
DISCO: Bumba meu boi  
FORMATO: LP Vinil  
TÍTULO: Bumba meu boi de Axixá  
ANO: 1989





# Toadas de Donato Alves

DISCO: Bumba meu boi  
 FORMATO: LP Vinil  
 TÍTULO: Bumba meu boi de Axixá  
 ANO: 1990



DISCO: Bumba meu boi  
 FORMATO: LP Vinil  
 TÍTULO: Bumba meu boi de Axixá  
 ANO: 1991



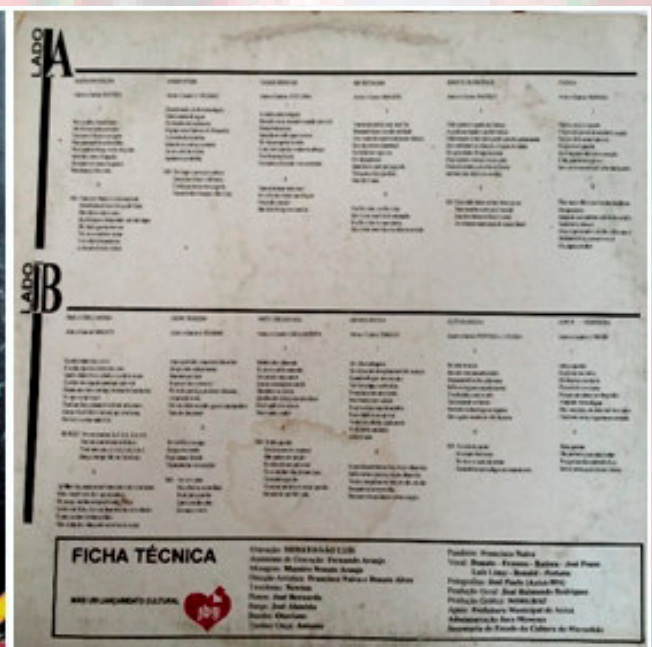


# Toadas de Donato Alves

DISCO: Bumba meu boi  
 FORMATO: LP Vinil  
 TÍTULO: Bumba meu boi de Axixá  
 ANO: 1992



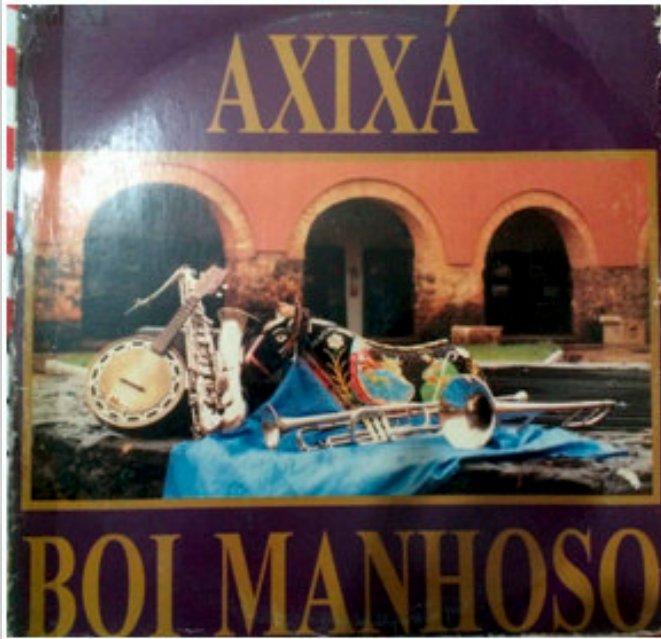
DISCO: Bumba meu boi  
 FORMATO: LP Vinil  
 TÍTULO: Bumba meu boi de Axixá  
 ANO: 1993





# Toadas de Donato Alves

DISCO: Bumba meu boi  
FORMATO: LP Vinil  
TÍTULO: Bumba meu boi de Axixá  
ANO: 1994



DISCO: Bumba meu boi  
FORMATO: LP Vinil  
TÍTULO: Bumba meu boi de Axixá  
ANO: 1995

