



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE CASTANHAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS  
ANTRÓPICOS NA AMAZÔNIA



**Andressa de Jesus Araújo Ramos**

**MARAVILHOSO E ALTERIDADE EM NARRATIVAS DA  
MATINTAPERERA**

CASTANHAL-PA  
2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE CASTANHAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS  
ANTRÓPICOS NA AMAZÔNIA



**Andressa de Jesus Araújo Ramos**

## **MARAVILHOSO E ALTERIDADE EM NARRATIVAS DA MATINTAPERERA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Antrópicos na Amazônia da Universidade Federal do Pará, Campus Universitário de Castanhal, como parte do requisito para a obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Linguagens, Tecnologias e Saberes Culturais.

Orientadora: Profa. Dra. Sylvia Maria Trusen

CASTANHAL-PA  
2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará  
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

R175m RAMOS, ANDRESSA DE JESUS ARAÚJO  
MARAVILHOSO E ALTERIDADE EM NARRATIVAS DA  
MATINTAPERERA / ANDRESSA DE JESUS ARAÚJO  
RAMOS. — 2019.  
81 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Sylvia Maria Trusen  
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em  
Estudos Antrópicos na Amazônia, Campus Universitário de  
Castanhal, Universidade Federal do Pará, Castanhal, 2019.

1. Maravilhoso. 2. Alteridade. 3. Narrativas Oraís. 4.  
IFNOPAP. 5. Matintaperera. I. Título.

CDD 869.9301

---

**Andressa de Jesus Araújo Ramos**

**MARAVILHOSO E ALTERIDADE EM NARRATIVAS DA  
MATINTAPERERA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Antrópicos na Amazônia da Universidade Federal do Pará, Campus Universitário de Castanhal, como parte do requisito para a obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Linguagens, Tecnologias e Saberes Culturais

Orientadora: Profa. Dra. Sylvia Maria Trusen

Conceito: \_\_\_\_\_

Aprovado em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

Orientadora: \_\_\_\_\_

Profa. Dra. Sylvia Maria Trusen  
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Avaliador Interno: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. João Batista Santiago Ramos  
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Avaliadora Externa: \_\_\_\_\_

Prof. Dra. Márcia Cristina Greco Ohuschi  
Universidade Federal do Pará (UFPA)

**CASTANHAL-PA  
2019**

A Deus pela vida e a minha família pela  
compreensão, apoio e incentivo.

## AGRADECIMENTOS

A Deus pela vida e por ter me ajudado a concluir o Curso de Mestrado.

Ao meu pai, Mario Ramos, por todo o seu amor, cuidado e dedicação.

À minha mãe, Odete Ramos, por estar sempre do meu lado tanto nos momentos bons quanto nos ruins.

Aos meus irmãos, Anderson, Andrey e André, pela força e incentivo.

À Universidade Federal do Pará, pela bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Antrópicos da Amazônia (PPGEAA), pela oportunidade. Especialmente ao professor Dr. José Guilherme pelas valiosas contribuições na banca de qualificação e orientações acadêmicas.

À Professora Dra. Maria do Perpétuo Socorro Galvão Simões, pela leitura atenta de meu texto de qualificação e pelas informações cedidas sobre o IFNOPAP, Projeto esse que ela coordena com muita garra, competência e determinação há 26 anos.

À minha orientadora, a professora Dr<sup>a</sup>. Sylvia Maria Trusen pela orientação, amizade e, principalmente, pela paciência.

Aos meus amigos de curso Saulo William, Paulo Pinheiro e Etiene Andrade.

Ao grupo de Pesquisa ALLIP (Alteridade, Literaturas do Insólito e Psicanálise), pelo compartilhamento de conhecimento e experiências e também pelos momentos de descontrações, em especial, ao meu amigo Arlen Maia, pela parceria nos eventos e produções acadêmicas.

Ao Professor Dr. João Batista, pelos sábios conselhos, sugestões de livros e parceria nas publicações.

À Professora Márcia Cristina Greco Ohuschi, que tão gentilmente aceitou avaliar o meu trabalho.

Às lutas e obstáculos encontrados durante esses dois anos, pois “sabemos que todas as coisas contribuem juntamente para o bem daqueles que amam a Deus, daqueles que são chamados por seu decreto” (ROMANOS 8; 28).

E a todos que contribuíram direta e indiretamente para a realização deste sonho.

*Desde esta época eu estou [...] à procura dos vestígios de uma razão que conduza, sem apagar as distâncias, que una, sem reduzir o que é distinto ao mesmo denominador, que entre estranhos torne reconhecível o que é comum, mas deixe ao outro a sua alteridade*  
(Habermas, 1993, p. 112)

## RESUMO

Este trabalho, vinculado ao Projeto de Pesquisa *Alteridade, Literaturas do Insólito e Psicanálise* (ALLIP), objetiva, de modo geral, compreender o *maravilhoso* a partir da *alteridade* em narrativas orais da *Matintaperera*, recolhidas pelo Projeto *O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense* (IFNOPAP). De forma específica, objetivamos verificar aspectos comuns entre a *Matintaperera*, o *Saci-Pererê*, o *Acauã* e a *Mula sem cabeça*, bem como examinar a ocorrência de *Das Unheimliche* (O estranho) em narrativas orais da *Matintaperera*. O referencial teórico deste estudo ampara-se em Bravo (1985), Freud (1919/2017) e Paz (2018). Esta pesquisa caracteriza-se como bibliográfica, com abordagem qualitativa, cuja metodologia consistiu em, primeiramente, fizemos uma revisão da literatura, em seguida, realizamos o exame das narrativas orais da *Matintaperera* presentes nos livros *Santarém conta...*, *Belém conta...*, *Abaetetuba conta... e Bragança conta...*, feito isso selecionamos dois contos da *Matintaperera* e, por fim, realizamos a análise literária das narrativas orais escolhidas. Os resultados revelaram que é possível compreender o conto *maravilhoso* da *Matintaperera* a partir da noção de *alteridade* em narrativas orais do IFNOPAP, uma vez que a *Matinta*, em sua constituição humana, pode ser compreendida pela *alteridade* (mulher-homem), (jovem-velha). No que se refere à metamorfose, a *Matintaperera* pode se metamorfosear em animais, de classes biologicamente distintas tais como (ave, anfíbio, réptil, mamífero e peixe), o que a possibilita transitar em meios (aéreos-terrestres), (rural-urbano), podendo ser (quadrúpede ou bípede). O assobio, por sua vez, se estabelece pela *alteridade* (boca-ânus). Além disso, constatamos que a *Matinta* possui aspectos comuns com o *Saci-Pererê*, o *Acauã* e a *Mula sem cabeça*, o que nos faz pensá-la não através de uma *unidade*, isto é (mulher-velha que se transforma em coruja), mas sim em uma *pluralidade cultural*. Desse modo, como veremos, *os opostos* em *Matintaperera*, assim como o termo alemão *Das Unheimliche* (O estranho), de Freud, não são excludentes, mas se relacionam mutuamente. Sendo assim, acreditamos que esta dissertação trará valiosas contribuições aos estudos das literaturas do insólito, uma vez que, amparados em Victor Bravo, podemos pensar o conto *maravilhoso* da *Matintaperera* a partir da noção de *alteridade* e isso promove uma experiência resultante da transformação de *si* pela relação com a *alteridade* do outro (o texto, a cultura, os sujeitos).

**Palavras-chave:** Maravilhoso. Alteridade. Narrativas Oraís. IFNOPAP. Matintaperera.



## **ABSTRACT**

This work, linked to the research project Alterity, literatures of the unusual and psychoanalysis (ALLIP), aims, in general, to understand the wonderful from the alterity in oral narratives of Matintaperera, collected by the project The imaginary in Popular oral narrative forms of the Paraense Amazon (IFNOPAP). In a specific way, we aimed to verify common aspects between the Matintaperera, the Saci-Pererê, the Acauã and the headless mule, as well as to examine the occurrence of Das Unheimliche (The Stranger) in oral narratives of Matintaperera. The theoretical framework of this study is based on Bravo (1985), Freud (1919/2017) and Paz (2018). This research is characterized as a bibliographic, with a qualitative approach, whose methodology consisted of, firstly, we reviewed the literature, then we performed the examination of the oral narratives of Matintaperera present in the books Santarém Account..., Belém Counts..., Abaetetuba counts... and Bragança counts..., done this we selected two tales of the Matintaperera and, finally, we performed the literary analysis of the oral narratives chosen. The results revealed that it is possible to understand the wonderful tale of Matintaperera from the notion of alterity in oral narratives of IFNOPAP, since the Matinta, in its human constitution, can be understood by alterity (Woman-Man), ( Young-old woman). With regard to metamorphosis, the Matintaperera can metamorphose into animals, of biologically distinct classes such as (bird, amphibian, reptile, mammal and fish), which enables it to be transited in (aerial-terrestrial), (rural-urban), and can be ( Quadrupede or bipedal). The whistle, in turn, is established by alterity (mouth-anus). Furthermore, we found that Matinta has common aspects with the Saci-Pererê, the Acauã and the Headless Mule, which makes us think of it not through a unit, that is (old woman who turns into an owl), but rather in a cultural plurality. In this way, as we will see, the opposites in Matintaperera, as well as the German term of the Unheimliche (The Stranger), of Freud, are not excludent, but mutually relate. Thus, we believe that this dissertation will bring valuable contributions to the studies of the unusual literatures, since, supported by Victor Bravo, we can think of the wonderful tale of Matintaperera from the notion of alterity and this promotes a Experience resulting from the transformation of oneself by the relationship with otherness of the other (the text, the culture, the subjects).

**Keywords:** Marvelous. Alterity. Oral Narrative. IFNOPAP. Matintaperera.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>1 LITERATURA FANTÁSTICA: DE TODOROV A VICTOR BRAVO.....</b>	<b>18</b>
<b>2 ALTERIDADE EM FOUCAULT, OCTAVIO PAZ E FREUD.....</b>	<b>25</b>
<b>3 ESTUDOS SOBRE A MATINTAPERERA.....</b>	<b>37</b>
<b>4 MARAVILHOSO, ALTERIDADE E MATINTAPERERA.....</b>	<b>45</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>66</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>69</b>

### ANEXOS

**A- ACHEGAS para técnica e ética da pesquisa de campo**

**B- SUBPROJETO: Análise de Estrutura Narrativa**

**C- Fiu! Fiu!**

**D- Fióte!**

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1-</b> Representação da Metamorfose da <i>Matintaperera</i> .....	<b>42</b>
<b>Figura 2-</b> Empalamento de uma mulher valdense.....	<b>49</b>
<b>Figura 3-</b> Retrato em Pedra do rei Assurbanipal caçando leão .....	<b>50</b>
<b>Figura 4-</b> A imagem de Samantha, no filme <i>Pieles</i> .....	<b>51</b>
<b>Figura 5-</b> Gravura de Posado.....	<b>51</b>
<b>Figura 6-</b> Pintura <i>Serra do Acauã</i> , do artista plástico Adriano Santori.....	<b>64</b>

## INTRODUÇÃO

*“O sentido do que somos depende das histórias que contamos a nós mesmos (...), das construções narrativas nas quais cada um de nós é, ao mesmo tempo, o autor, o narrador e o personagem principal”*  
(Jorge Larrosa)

Começo<sup>1</sup>, pois, esta introdução contando um pouco de minha história de vida que acaba por envolver também minha trajetória acadêmica a partir de um processo de rememoração, já que, como afirmava o escritor colombiano Gabriel García Márquez, “A vida não é a que a gente viveu e sim a que a gente recorda, e como recorda para contá-la”.

Nasci em Capanema, município brasileiro do estado do Pará, com uma população de aproximadamente 67 mil habitantes e, desde criança, escutava, de minha mãe, Odete Ramos, as *maravilhosas* histórias da *Matintaperera*<sup>2</sup>, personagem essa tão repleta de mistérios e descobertas, capaz de se metamorfosear em diversos animais e transitar em locais distintos, seja na cidade ou na floresta.

Em 2010, por meio de processo seletivo, ingressei no curso de Letras (Habilitação em Língua Portuguesa), da Universidade Federal do Pará, Campus Universitário de Castanhal, estudando à noite, já que, pela manhã e à tarde trabalhava dando aulas em escolas particulares e cursinhos preparatórios para o ENEM, em Castanhal.

Em 2011, decidi, então, pedir demissão do meu emprego para me dedicar exclusivamente à pesquisa, quando fui agraciada, ainda neste mesmo ano, com uma bolsa do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), através de um processo seletivo realizado pelo Projeto de Pesquisa intitulado "Diagnóstico do Trabalho com os gêneros discursivos na escola", coordenado pela Profa. Dra. Márcia Cristina Greco Ohuschi.

A bolsa PIBIC me possibilitou divulgar meus trabalhos, por meio de eventos apresentados em outras cidades, como comunicações orais, oficinas, apresentação de painel, bem como ter a oportunidade de publicar artigos científicos. Essa bolsa me ajudou muito a

---

<sup>1</sup> Neste trabalho usa-se a 1ª pessoa apenas nesta seção de introdução, pois me dedico a contar um pouco de minha história de vida, que envolve também a minha trajetória acadêmica.

<sup>2</sup> Vale ressaltar que existem diferentes grafias para a personagem estudada, tais como, “Matinta Perera”, “Matinta Pereira” e “Matintaperera”. Neste trabalho, adotamos a escrita da palavra “Matintaperera” empregada pelo pesquisador Fernando Alves da Silva Júnior, em sua dissertação *Representação Feminina no Mito da Matintaperera em Taperaçu Campo, Bragança (PA)*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia (PPGLS/UFPA), Campus Universitário de Bragança, PA, no ano de 2014, pois acreditamos que se trata de estudos mais recentes sobre a personagem na área de Letras.

crescer academicamente, profissionalmente e pessoalmente, visto que percebi que queria ser muito mais que uma professora, mas uma professora-pesquisadora, isto é, aquele que tem o compromisso de “ensinar”, mas também o de desenvolver conhecimento científico por intermédio de pesquisas, pois como afirma Isaac Newton: “O que sabemos é uma gota; o que ignoramos é um oceano”.

E finalmente, em 2015 com muito esforço e dedicação aos estudos, aliados à minha vontade de vencer, me tornei professora-pesquisadora de Letras na melhor universidade do norte, a UFPA, onde apresentei o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “O gênero discursivo crônica: uma proposta de intervenção pedagógica para a melhoria da leitura, da escrita e da análise linguística”.

Em 2016, iniciei uma especialização em Docência no Ensino Superior, na Faculdade de Ciências de Wenceslau Braz, que me possibilitou trocar experiências e conhecimentos com profissionais de áreas distintas, tais como biólogos, filósofos, pedagogos, sociólogos, antropólogos, letrados. Esse foi, então, o meu primeiro contato com a interdisciplinaridade, concluindo o curso em 2017.

Ainda em 2017, ingressei ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Antrópicos na Amazônia (PPGEAA), em que propus um Pré-Projeto de Mestrado que visava estabelecer uma relação entre a *Matinta* e o que a minha orientadora Sylvia Trusen vinha pesquisando durante os últimos anos. Então, a partir disso, levantei a seguinte pergunta de pesquisa: É possível compreender o *maravilhoso* a partir da noção de *alteridade*?

Com base nesse questionamento, delimito como temática de pesquisa, o estudo do *maravilhoso* a partir da noção de *alteridade* em narrativas orais da *Matintaperera* que foram recolhidas<sup>3</sup> pelo Projeto de Pesquisa *O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense* (IFNOPAP).

O IFNOPAP é um Projeto que foi implantado na Universidade Federal do Pará, Campus Belém, em 1993, pela professora Maria do Perpétuo Socorro Galvão Simões e o professor Christopher Golder, que visava, inicialmente, “(...) reunir as várias formas de narrativas orais contadas pelo amazônida (...) numa tentativa de ‘mapear o que se conta no Pará’, para preservação da memória da região” (SIMÕES, 2010, p. 10).

Diante dessa proposta de coleta de narrativas orais, O IFNOPAP produziu inúmeros livros, dentre eles, *Santarém conta...*, *Belém conta...*, *Abaetetuba conta...* e *Bragança conta...*

---

<sup>3</sup> O IFNOPAP tinha um modelo próprio para a coleta das narrativas orais, denominado de **ACHEGAS para a técnica e ética da pesquisa científica**, como se pode observar no Anexo A.

O Projeto promoveu também o estudo e a publicação do primeiro *Dicionário da língua indígena Asurini*, escrito, inicialmente, na língua original e, posteriormente, traduzida para a Língua Portuguesa.

O IFNOPAP foi e continua sendo referência em pesquisas acadêmicas em vários níveis de estudo, desde monografias e dissertação até teses de doutorado. Além disso, o Projeto conta com um acervo repleto de artigos em circulação, bem como realizou diversas oficinas e mini-cursos. Escolhi trabalhar com as narrativas do IFNOPAP, não apenas por sua extensão, mas pela sua *pluralidade*, visto que engloba histórias maravilhosas de seres encantados diversos, tais como, a *Cobra Grande*, o *Lobisomem*, o *Curupira*, o *Boto* e, em especial, a *Matintaperera*.

É interessante perceber que, embora os pesquisadores do IFNOPAP tenham recolhido narrativas orais sobre o mesmo ser (*Matinta*), no mesmo ano (1995), jamais apresentam traduções<sup>4</sup> idênticas, pois um narrador de *Santarém conta...* narra que a *Matintaperera* é uma mulher, de sessenta ou oitenta anos, que “Quando chega à meia-noite, ela vira num pássaro, bate a asa. Voa igualmente um pássaro e, ela dá um assobio forte” (SIMÕES E GOLDER, 1995a, p. 97). Entretanto, o narrador de *Abaetetuba conta...* afirma que a *Matinta* era um velho, dado que “O meu pai de criação morava aqui [no] Cumperé. E lá tinha um velho, que falavam que esse velho era matintaperera ” (SIMÕES E GOLDER, 1995b, p. 75). Por outro lado, a narradora de *Belém conta...* nos apresenta uma *Matinta* jovem que tinha o poder de se transformar em bicho com o intuito de furtar objetos de uma determinada loja, em Soure, para luxar “Sempre quando ela ia lá nessa loja roubar, longe, ela se virava na matintaperera” (SIMÕES E GOLDER, 1995b, p. 62).

Desse modo, tracei, como objetivo geral, compreender o *maravilhoso* a partir da noção de *alteridade* em narrativas orais da *Matintaperera*, recolhidas pelo IFNOPAP. A temática e objetivo geral me possibilitou levantar duas hipóteses de trabalho. A primeira é que a *Matintaperera* pode ter aspectos comuns com o *Saci-Pererê*, o *Acauã* e a *Mula sem cabeça* e a segunda é que a ocorrência da *alteridade*, como constatada por Freud no artigo *Das Unheimliche* (O estranho), pode comparecer nas narrativas orais da *Matintaperera*.

---

<sup>4</sup> Considerando o pensamento do espanhol Jorge Larrosa em sua obra *La Experiencia de la Lectura: estudios sobre literatura y formación* (1996) compreendemos a tradução, neste trabalho, como um ato “interpretativo”, que produz transformação de Si pela relação com o Outro, baseado em um *jogo de diferenças*. Em outras palavras, a tradução se estabelece mediante a interpretação que os narradores do IFNOPAP têm sobre a figura encantada da *Matintaperera*.

Por meio das hipóteses levantadas, delimitei, como objetivos específicos, verificar aspectos comuns entre a *Matintaperera*, o *Saci-Pererê*, o *Acauã* e a *Mula sem cabeça*, bem como, examinar a ocorrência do *maravilhoso* e da *alteridade* em narrativas orais da *Matintaperera*.

Para tanto, esta pesquisa obedeceu a seguinte metodologia, primeiramente, realizei uma revisão da literatura, para verificar o que já tinha sido discutido e escrito sobre a *Matintaperera*, em seguida, realizei o estudo das narrativas orais da *Matintaperera* presentes nos livros *Santarém conta...*, *Belém conta...*, *Abaetetuba conta... e Bragança conta...*, depois disso, selecionei dois contos da *Matinta* e, por fim, fiz a análise literária das narrativas escolhidas.

O primeiro livro do IFNOPAP, intitulado *Santarém conta...* contempla 52 narrativas e 7 histórias recriadas por pesquisadores, que envolvem gêneros peculiares, tais como o sensual, o irônico, o cômico. Dentre esses contos, apenas 2 giram em torno da *Matintaperera*, são elas, “A matintaperera” e “Ouvi a matinta”. Como destaca a obra *Santarém conta...*, a cidade permite o encontro das águas e por isso propicia o “(...) encontro da realidade com o mito, encontro da tradição com a modernidade, da cultura popular com a erudita (...), encontro oral e do escrito” (SIMÕES E GOLDER, 1995a, p. 09).

*Belém conta...*, por sua vez, constitui-se de 36 narrativas e 14 recriações. Além das narrativas, o livro *Belém conta...*, apresenta depoimentos, isto é, “testemunhos dos pesquisadores. Como eles vivem a pesquisa, os problemas, os momentos de alegria” (SIMÕES E GOLDER, 1995b, p. 177). É o livro que abarca um número reduzido de lendas da *Matintaperera*, uma vez que apresenta apenas um conto, intitulada “Um luxo de Matinta”, que traz à tona a história de uma jovem que se transformava em *Matinta* para luxar, pois, como conta Francisca Cardoso, “Tinha uma que luxava, luxava, luxava. E justamente era a dita que virava matintaperera” (SIMÕES E GOLDER, 1995b, p. 60). O segundo volume do IFNOPAP objetivava, na verdade, divulgar em toda comunidade “(...) parte do rico material recolhido nos primeiros 12 meses de pesquisa de campo em bairros e distritos de Belém” (SIMÕES E GOLDER, 1995b, p. 06).

O terceiro volume da coleção de contos populares do projeto IFNOPAP, *Abaetetuba conta...* totaliza 52 narrativas e 8 recriações. É o livro que mais contém histórias da *Matintaperera*, envolvendo 8 contos, são eles “Fiu! Fiu!”, “Vigança”, “Só eu vendo”, “O tabaco da tia”, “A tesoura e a cera”, “Matintaperera”, “Visita noturna” e “Fióte”. Na verdade,

*Abaetetuba conta...* é “um mundo de surpresas que se identifica de maneira global com a exuberante região em que está localizada” (SIMÕES E GOLDER, 1995c, p. 06).

Por fim, *Bragança conta...* é o quarto livro do IFNOPAP, o mais recente, lançado no dia 03 de junho de 2016, no Hangar- na *Feira Pan - Amazônica do livro* e que contempla o maior número de histórias, contabilizando 77 narrativas orais e 10 recriações. Contudo, no que se refere à *Matinta*, abarca um total de 3 contos, são elas, “Visita da Matintaperera”, “As lendas” e “Matintaperera”. O livro *Bragança conta...* é composto por lendas que evocam narrativas associadas à temática de heróis da Idade Média, “(...) famosas matintas (...), botos, seres encantados, assombrações a até reminiscência de histórias do passado inspiradas em Perrault” (SIMÕES E GOLDER, 2016, p. 06).

O referencial teórico, desta dissertação, ampara-se nos estudos de Victor Bravo, a partir de sua obra *Los poderes de la ficción* (1985) e em Sigmund Freud, por meio de seus livros *O Estranho* (1919) e *O chiste e sua relação com o inconsciente* (2017), bem como Octavio Paz, em seu exemplar *Conjunções e Disjunções* (2018).

Considero a temática desta pesquisa relevante, uma vez que, amparada no pensamento do venezuelano Victor Bravo<sup>5</sup>, em sua obra *Los poderes de la ficción*, compreendo o *maravilhoso*, não como entendia Todorov, como o sobrenatural aceitável, mas a partir da noção da *alteridade*, que implica em revelar o “(...) oculto, ou seja, aquilo que se esconde atrás da realidade cotidiana e nela se realiza, impondo a força da imaginação que rompe os limites do possível” (MARINHO, 2006, p. 13). Desse modo, o maravilhoso se apresenta como “(...) uma espécie de rebeldia do espírito humano. Ele traduz a ousadia e a irreverência, rompendo com os limites do possível” (MARINHO, 2006, p. 33). Vale ressaltar que a noção de *alteridade* admitida, neste trabalho, emerge do pensamento de Freud, no artigo *Das Unheimliche*, publicado em 1919, no qual o psicanalista alemão explica uma sensação simultânea de estranheza e familiaridade, isto é, a conjunção que faz referência a uma mesma sensação. E para compreender essa noção, escolhi o conto *maravilhoso* da *Matintaperera*, recolhido pelo IFNOPAP.

No que concerne a este trabalho, ele contém cinco seções. **A primeira seção** oferece fundamentos necessários aos estudos do fantástico e do insólito. Como veremos<sup>6</sup> adiante, a

---

<sup>5</sup> Victor Bravo, nasceu em 1949 em Santa Bárbara del Zulia, na Venezuela. É Doutor em Letras e professor sênior aposentado na Universidade de Los Andes. Estudou pós-doutorado na Sorbonne University, Paris. Atuou como professor visitante e ministrou palestras em universidades da Europa e América.

<sup>6</sup> A partir daqui utilizaremos a 1ª pessoa do plural.



teoria de Todorov, considerada canônica por muitos, precisa ser acrescida da visão fornecida por Victor Bravo, especialmente quando se trata de narrativas inseridas no *maravilhoso amazônico*. **Na segunda seção** discutimos a noção de *alteridade*, iniciando pelas definições dicionarizadas e, em seguida, apresentamos a visão de diversos teóricos sobre a temática. Dessa maneira, esta seção nos fará entender, de forma mais eficaz, a complexidade desse fenômeno. **A terceira seção**, por sua vez, discorre sobre o universo *outro* da *Matinta*, fornecendo informações válidas em relação as suas *definições*, *os espaços* por onde ela transita e suas *marcas*, bem como, algumas pesquisas acadêmicas que tiveram como objeto de estudo esse ser encantado. Assim, esta seção nos fornecerá uma visão bem mais ampla e consistente da *Matinta* para entendermos, de forma mais satisfatória, a análise realizada. Por fim, **a quarta seção** apresenta a análise literária realizada de duas narrativas recolhidas pelo IFNOPAP, articulando-as à noção de *alteridade* e ao *maravilhoso*. Esta seção é importante, pois nos permite compreender a *alteridade* manifestada no assobio da *Matinta*, através da *alteridade* (boca-ânus), como veremos mais adiante.

## 1 LITERATURA FANTÁSTICA: DE TODOROV A VICTOR BRAVO

De acordo com o filósofo, historiador e crítico literário Tzvetan Todorov, em sua obra *Introdução à Literatura Fantástica*,<sup>7</sup> o *fantástico* é a *hesitação* experimentada pelo leitor ou personagem frente a um acontecimento *sobrenatural*<sup>8</sup>. Se esse evento causar *dúvida* no leitor ou no personagem entre uma *explicação natural*<sup>9</sup> ou *sobrenatural*<sup>10</sup> para os acontecimentos narrados, estamos diante do *fantástico*. Por outro lado,

Se ele decidir que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso (TODOROV, 2014, p.48).

Desse modo, na visão de Todorov (2014), a *hesitação* é a condição primordial do *fantástico*, visto que “O *fantástico* é a *hesitação* experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente *sobrenatural*” (TODOROV, 2014, p. 31). Em vista disso, Todorov (2014) justifica que, para uma obra ser considerada *fantástica*, ela deve atender a *três* condições: A *primeira* delas, é a *hesitação* entre uma *explicação natural* ou *sobrenatural* para os eventos narrados. A *segunda* é que a *hesitação* precisa ser experimentada, tanto pelo *leitor* quanto pelo *personagem*. Por fim, a terceira condição exige uma atitude do leitor em relação ao texto que não pode ser nem *alegórica* e nem *poética*.

No que concerne à *hesitação*, Todorov (2014) defende que ela pode ser vivida tanto pelo *leitor* quanto pelo *personagem*, visto que existe “(...) uma integração do leitor no mundo das personagens” (TODOROV, 2014, p. 37). Isso ocorre porque no *fantástico* não temos em vista este ou aquele leitor real, mas sim:

---

<sup>7</sup> A primeira edição de *Introduction à la Littérature Fantastique* foi publicada em Paris, na editora Le Seuil em 1970. Para esta pesquisa, utilizamos a 2ª reimpressão da 4ª edição desse livro, traduzida por Maria Clara Correa Castello e publicado em São Paulo, pela editora Perspectiva, no ano de 2014, considerada por muitos críticos e estudiosos da área como a melhor publicação.

<sup>8</sup> O *sobrenatural* é, de acordo com Roas (2017), tudo aquilo que ultrapassa a realidade humana, aquilo que é capaz de violar as leis que subjagam o mundo real e não pode ser justificado em razão de não existir conforme essas leis. Um exemplo de um evento *sobrenatural*, podemos citar, ou uma porta que se abre sozinha ou a metamorfose do humano em animal ou, então, um vampiro, fantasma ou monstro que surge no interior de uma narrativa.

<sup>9</sup> A *explicação natural* é, de acordo com Todorov (2014), aquilo que condiz com a realidade, isto é, um “mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros” (TODOROV, 2014, p. 30).

<sup>10</sup> A *explicação sobrenatural* refere-se, conforme Todorov (2014), a leis desconhecidas por nós, ou melhor, “um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (TODOROV, 2014, p. 30).

(...) uma ‘função’ de leitor, implícita no texto (do mesmo modo que nele achasse implícita a noção do narrador). A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão com que estão os movimentos das personagens (TODOROV, 2014, p. 37).

Contudo, o escritor e crítico literário espanhol David Roas, em sua obra *A ameaça do fantástico*<sup>11</sup>, discorda da tese defendida por Todorov de que apenas a *hesitação* seria capaz de explicar o *fantástico*, dado que nem todas as narrativas fantásticas costumam ser classificadas assim. Um exemplo disso seria o romance *Drácula*, ambientado em uma Inglaterra vitoriana abordada em todas as suas particularidades, onde “(...) só aparece um elemento impossível, o vampiro, que irrompe em tal realidade provocando a ruptura” (ROAS, 2017, p. 42).

Em vista disso, Roas (2017) argumenta que o fantástico é caracterizado não por uma *hesitação* ou *vacilação*, como acreditava Todorov, mas sim a “(...) irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade” (ROAS, 2017, p. 67), pois o objetivo principal da narrativa fantástica, conforme Roas (2017), foi e continua sendo o de refletir sobre a ideia que temos de realidade<sup>12</sup> e seus limites, bem como os instrumentos que utilizamos para entendê-la e representá-la, visto que “o discurso fantástico é, como afirma Reis, um discurso em relação intertextual constante com esse outro discurso que é a realidade (entendida como construção cultural)” (ROAS, 2017, p. 46).

Em resumo, Roas (2017) destaca que o fantástico se trata de “(...) uma categoria que nos apresenta, como sabemos, fenômenos, situações, que supõem uma transgressão de nossa concepção do real” (ROAS, 2017, p.131). E essa transgressão do real é, como afirma Roas (2017), um efeito essencial desse gênero.

Sob outro olhar, o crítico literário, poeta e editor Victor Bravo, em sua obra *Los poderes de la ficción* compreende o *fantástico* como a literatura do “outro”, uma vez que se estabelece pela relação existente entre dois campos, o campo do “eu” e o campo do “outro”, onde há uma invasão inesperada de *um* no âmbito do *outro*, dado que o *fantástico* se manifesta como “(...) um escândalo, uma rachadura, uma invasão insólita, quase insuportável

---

<sup>11</sup> A primeira edição de *La amenaza de lo fantástico* foi publicada em Madri na editora Arco/Libros em 2001. Para esta pesquisa, utilizamos a 1ª edição desse livro, traduzido por Julián Fuks e publicado em São Paulo pela Editora Unesp Digital, em 2017.

<sup>12</sup> Para Roas (2017) não há uma realidade inalterável em razão de não existir uma forma de entendê-la, de assimilar o que é realidade, pois “Toda representação da realidade depende do modelo de mundo que uma cultura parte: ‘realidade e irrealidade, possível e impossível se definem em sua relação com as crenças às quais um texto se refere’” (ROAS, 2017, p.39).

do mundo real” (CAILLOIS *apud* BRAVO, 1985, p.40, tradução nossa)<sup>13</sup>. Esse escândalo está associado, segundo o autor, à inquietação e ao risco que pressupõe a invasão do desconhecido, visto que “(...) o fantástico exige a irrupção de um elemento sobrenatural em um mundo subordinado a razão” (BRAVO, 1985, p.41, tradução nossa)<sup>14</sup>.

Na verdade, o *fantástico* se produz “(...) quando um dos campos, transcorrendo o limite, invade o outro para perturbá-lo, negá-lo, atravessá-lo ou aniquilá-lo” (BRAVO, 1985, p. 40, tradução nossa)<sup>15</sup>, porque “quando o limite é transgredido e um âmbito rompe o outro estamos na presença do fantástico” (BRAVO, 1985, p. 244, tradução nossa)<sup>16</sup>, por outro lado,

Quando o limite persiste e um âmbito "outro" se põe em cena sem atender às verossimilitudes das certezas do real, e sem penetrar estas certezas e questioná-las, quando o limite persiste deslizando o âmbito "outro" do âmbito do real, estamos na presença do maravilhoso. Poderia dizer-se que, no fantástico, o "outro" é uma irrupção e, no maravilhoso, um espetáculo (BRAVO, 1985, p. 245, tradução nossa)<sup>17</sup>.

Por isso, Bravo (1985) sublinha que o *fantástico* é responsável por promover a entrada impetuosa e súbita do fenômeno da *alteridade*- concebida pelo autor como uma forma de expressar por meio da linguagem uma realidade “outra”, motivado “não pelo reflexo do Mesmo (dos referentes do mundo), mas sim pela expressão do “outro”, do estranho, que é o sobrenatural e o sagrado” (BRAVO, 1985, p. 19, tradução nossa)<sup>18</sup>-, e é no *maravilhoso* que esse fenômeno atinge, de fato, o seu ápice, uma vez que o *maravilhoso* constantemente escapa ao sentido habitual do “(...) mundo natural e humano. Preserva, porém, o gosto pela surpresa, pelo inédito, pela subversão, pelo mistério, pelo rompimento com o ordinário e pelo livre exercício da imaginação” (MARINHO, 2006, p.101).

---

<sup>13</sup> “(...) un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real” (BRAVO, 1985, p.40, tradução nossa).

<sup>14</sup> “(...) lo fantástico exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón” (BRAVO, 1985, p.41, tradução nossa).

<sup>15</sup> “(...) lo fantástico se produce cuando uno de los ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para perturbalo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo” (BRAVO, 1985, p.41, tradução nossa).

<sup>16</sup> “Cuando el límite se transgrede y un ámbito irrumpe en el otro estamos en presencia de lo fantástico” (BRAVO, 1985, p. 244, tradução nossa)<sup>16</sup>.

<sup>17</sup> “Cuando el límite persiste y un ámbito ‘outro’ se pone en escena sin atender a las verosimilitudes de las certezas de lo real, y sin penetrar estas certezas y cuestionarlas, cuando el límite persiste deslizando el ámbito ‘outro’ del ámbito de lo real, estamos en presencia de lo maravilloso. Podría decirse que, en lo fantástico, lo "otro" es una irrupción y, en lo maravilloso, un espectáculo” (BRAVO, 1985, p. 245, tradução nossa).

<sup>18</sup> “(...) por el reflejo de lo Mismo (de los referentes del mundo) sino por esa expresión de lo "otro", de lo extraño, que es lo sobrenatural y lo sagrado” (BRAVO, 1985, p. 19).

Sobre o *maravilhoso*, Marinho (2006), em sua tese de doutorado, lembra-se dos estudos realizados por Irlemar Chiampi, em sua obra *Realismo Maravilhoso*, na qual inicia sua análise sobre o *maravilhoso*, recorrendo à etimologia da palavra *mirabilia*, do latim, na qual comparece o verbo *mirar*, que significa “olhar com intensidade, ver com atenção, ou ainda ver através” (CHIAMPI *apud* MARINHO, 2006, p. 114). Em vista disso, Chiampi enfatiza a conexão essencial do *maravilhoso* com o olhar, encontrada na própria natureza da palavra, sendo revelado “(...) pelo sentido da visão, o que lhe atribui um traço de objetividade na medida em que ele se impõe ao olhar e assim se incorpora a uma materialidade” (MARINHO, 2006, p. 114).

No que concerne à significação do verbo *mirar*, Houaiss (2009) nos apresenta o sentido de refletir-se, de espelhar-se que dá a ideia de *espelho*. O *espelho* é, na verdade, “(...) um objeto mágico utilizado em muitos contos com funções diversas, como passagem ou como revelação de outros mundos, ou preconizando o futuro” (MARINHO, 2006, p. 119).

O *espelho* é comum nas histórias maravilhosas. Um exemplo disso é a obra *Alice através do espelho*, do autor Charles Lutwidge Dodgson, mais conhecido pelo seu pseudônimo Lewis Carrol. Neste texto, segundo Bravo (1985), é possível chegar a *outro* mundo através do *espelho*, onde tudo é colocada ao avesso. Esse fato estabelece a premissa essencial para colocar em cena *lógica-absurdas*. Assim, por exemplo,

(...) a inversão da relação causa-efeito: aí tem a mensagem do rei. Está bloqueado agora na cadeira, cumprindo sua sentença; mas o juízo não vai começar até a próxima quarta-feira e, claro, o delito será cometido ao final. Ou, com relação ao corte do bolo: “... eu já cortei várias peças, mas todas elas se reúnem novamente! – É que você não sabe como fazer isso com bolos de espelhos – Eu observo o unicórnio-. Reparte as peças primeiro e as corta depois. Esta “lógica” está sustentada pela lógica norma (os capítulos seguem rigorosamente. Esta “lógica inversa” está sustentada pela lógica natural (os capítulos seguem rigorosamente a leis de um jogo de xadrez). Às vezes, em vez de ser confrontado com a lógica “natural”, a “lógica inversa” é assimilada àquela através da alegoria. A cena famosa da corrida que não atinge a transferência do mesmo lugar também é facilmente assimilada, através do sentido alegórico, para o mundo “natural”: o que está aqui, como você vê, é a necessidade de correr tudo que puder para permanecer em um mesmo lugar (CARROLL *apud* BRAVO, 1985, p. 251, tradução nossa)<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> “Esta ‘lógica inversa’ está sostenida por la lógica normal (los capítulos siguen rigorosamente la leyes de una jugada de ajedrez). A ratos, en de vez de ser confrontada con la lógica ‘normal’, la ‘lógica inversa’ es asimilada a aquélla a través de la alegoria. La también famosa escena de la carrera que no logra el traslado del mismo sitio es fácilmente asimilable, a través de su sentido alegórico, al mundo ‘normal’: “Lo que es aquí, como ves, hace falta correr todo cuanto uno puede para permanecer en el mismo sitio. Si se quiere llegar a outra parte hay que correr por lo menos dos veces más rápido” (CARROLL *apud* BRAVO, 1985, p. 251).

Conforme Greco (2011), a experiência do *espelho* assume um caráter essencial na teoria psicanalítica, já que o francês Jacques-Marie Émile Lacan, inspirado na observação de Henri Wallon (1931) sobre o desenvolvimento da concepção da criança de seu “próprio corpo”, cria *O Estádio do Espelho como formador da função do eu*. Entretanto, tal teoria deve ser entendida, segundo Greco (2011), para além de uma fase limitada do desenvolvimento de um bebê, mas sim como:

(...) um modelo que atravessa toda a vida do sujeito, representando a relação libidinal essencial com a imagem corporal, e ilustrando o aspecto de conflito presente na relação dual. Trata-se mais de espelho que de estádio, ou seja, mais de relação (consigo e com o outro) do que de história, mais de percepção da *alteridade* do que de uma propriocepção (GRECO, 2011, p. 01, grifo nosso).

De acordo com Greco (2011), no *espelho*, o surgimento do eu se confunde com formação da imagem do corpo próprio, no mesmo instante em que a imagem no espelho é fixada como objeto. Nessa conexão inicial com o *outro*, o indivíduo investe o objeto através de sua imagem especular, e essa miragem de completude lhe atribui um aspecto ortopédico ao corpo próprio, numa espécie de abrupto da forma do seu corpo que se desenvolve à sua maturidade biológica. Desse modo, *O Estádio do Espelho* de Lacan é:

(...) o precursor da dialética da alienação do sujeito no eu. O sujeito jamais apreende a si mesmo, a não ser sob a forma do seu eu (*moi*), estritamente dependente do outro especular, que constitui sua identidade. Por essa razão, a relação que o sujeito mantém consigo mesmo e com os outros (seus objetos) permanece sempre mediada pelo eixo Imaginário. É na relação do sujeito consigo mesmo como um outro, na sua dimensão de alteridade, que se deve buscar o seu estatuto de sujeito social: "esse momento em que se conclui o Estádio do Espelho inaugura, pela identificação com a imago do semelhante e pelo drama do ciúme primordial (...), a dialética que desde então liga o Eu (*je*) a situações socialmente elaboradas", de um modo em que o exterior não está lá fora, mas no interior do sujeito: o outro está nele (GRECO, 2011, p. 04-05).

Como podemos perceber, os textos de Carroll explicam, no entendimento de Bravo (1985), que é possível a encenação do “outro” tendo como ideia inicial a obstinação do limite entre dois mundos, e que o “outro”, com homólogo da ficção, é produzido por leis e lógicas distintas do universo “natural”. A encenação do *maravilhoso* em Alice é a representação da (relativa) liberdade da ficção e de suas profundas correspondências com a realidade. Por esse

motivo, além dos textos de Carroll serem uma literatura "infantil", representam textos precursores da literatura contemporânea.

Sobre o *maravilhoso*, a pesquisadora Sylvia Trusen, em seu artigo intitulado *Do enredo de um nome: Märchen, Maere, Maerlîn*, publicado na revista *Fronteiraz*, em 2009, notabiliza que o teórico literário Max Lüthi, em seu trabalho sobre os contos do gênero maravilhoso europeu, explica a origem etimológica do nome:

As palavras alemães <Märchen, Märlein> (do alemão medieval maerlîn) são formas diminutivas de <Mär> (do alemão medieval alto, mârî; do alemão medieval, maere, feminino e neutro, informação, notícia, narrativa, rumor); designavam, portanto, originalmente uma história curta. Como outros diminutivos, foram desde cedo submetidos a uma depreciação do sentido e empregados para histórias inventadas, não verdadeiras (LÜTHI, 1996 *apud* TRUSEN, 2009, p.03).

O russo Vladimir Propp também foi estudioso do *maravilhoso*, na medida em que investigou o fato das narrativas de cunho maravilhoso terem certa forma invariável, em virtude de conferir constantemente ações análogas a personagens distintos e isto nos permite examinar os contos através das funções dos personagens. Propp (2001) revela ainda que a repetição das funções é marcante. Assim tanto Babá- Iagá como

(...) Morozko, o urso, o espírito da floresta ou a cabeça da égua põem à prova a enteada e a recompensam. Prosseguindo com estas observações, pode-se estabelecer que os personagens do conto maravilhoso, por mais diferentes que sejam, realizam freqüentemente as mesmas ações. O meio em si, pelo qual se realiza uma função, pode variar: trata-se de uma grandeza variável. Morozko atua de modo diferente de Baba-Iagá, mas a função, enquanto tal, é uma grandeza constante (PROPP, 2001, p.16).

Propp (2011) evidencia que, no *conto maravilhoso*, o mais importante é compreender não apenas quem faz algo e como o faz, mas sim o que os personagens realizam, em razão de tudo no interior de uma narrativa maravilhosa poder se transformar: protagonista, enredo, espaço, tempo, etc, porém, as funções dos heróis, não. Para o autor, existem poucas incumbências nesse gênero. No entanto, os personagens são inúmeros e isto justifica o aspecto antagônico desse tipo de texto, que apresenta “(...) de um lado, sua extraordinária diversidade, seu caráter variegado; de outro, sua uniformidade, não menos extraordinária, e sua repetibilidade” (PROPP, 2001, p.17).

Por conta disso, o pensamento de Propp teve uma importante contribuição para as narrativas de cunho maravilhoso, em virtude de apontar afinidades entre o mito e a narrativa maravilhosa, dado que o mito mantém elo estreito com as narrativas do maravilhoso, pois:

Por mito entendemos aqui um relato sobre a divindade ou seres divinos cuja realidade cria a cidade (...) Formalmente o mito não pode diferenciar-se do relato maravilhoso (...) O mito e o relato maravilhoso se diferenciam não por sua forma, mas sim por toda a sua função social (PROPP *apud* BRAVO, 1985, p. 262).<sup>20</sup>

Dessa forma, chegamos ao final desta seção, verificando que à teoria de Todorov, considerada canônica por muitos, precisa ser acrescida a visão fornecida por Victor Bravo, que nos faz pensar o *fantástico*, especialmente, o *maravilhoso* amazônico a partir da noção da *alteridade*, pois, por muito tempo, a literatura fantástica ficou reduzida à figura do *leitor implícito*, não levando em conta o fator *histórico, social e cultural* da narrativa. Houve o que Roas (2017) denominou de “expulsão” do *fantástico* para as margens da cultura literária, do mesmo modo que existiu um silenciamento da *loucura* por parte da cultura.

Sendo assim, a visão do venezuelano Victor Bravo nos ajudará a compreender a *Matintaperera*, pois nos faz pensá-la a partir de uma lógica outra, com regras próprias, que nem sempre pode ser explicada a partir da razão. Efetivamente esta criatura que habita as matas pode apresentar-se ou como *mulher* que se metamorfoseia em *homem* ou como *jovem* que se metamorfoseia em *idosa* ou vice-versa. A metamorfose, por sua vez, pode ser em animais, de classes biologicamente distintas tais como (ave, anfíbio, réptil, mamífero e peixe), o que a possibilitar transitar em meios (aéreos-terrestres), (rural-urbano), podendo ser (quadrúpede ou bípede). O assobio, por sua vez, se estabelece pela *alteridade* (boca-ânus). Como percebemos a *Matintaperera* assume muitas faces, assumindo assim, uma natureza plural, por esse motivo Ferreira e Nascimento (2018) realçam que o termo mais adequado para referir-se a personagem deveria ser “Matintas” é não “Matinta”.

Após realizarmos uma reflexão sobre a literatura fantástica, desde os pressupostos teóricos de Tzvetan Todorov até a visão contemporânea de Victor Bravo, que nos faz pensar a literatura fantástica a partir da noção de *alteridade*, na próxima seção, passaremos a discutir o que é esse fenômeno, considerando as contribuições da filosofia, da literatura e da psicanálise.

---

<sup>20</sup> “Por mito entenderemos aquí un relato sobre la divinidad os seres divinos en cuya realidad cree el pueblo (...) Formalmente el mito no puede distinguirse del relato maravilloso (...) El mito y el relato maravilloso se diferencian no por su forma sino por toda su función social” (PROPP *apud* BRAVO, 1985, p. 262).



## 2 ALTERIDADE EM FOUCAULT, OCTAVIO PAZ E FREUD

“O outro- não se deleitem com esse termo (...) O outro (...) é seu semelhante, seu próprio, seu ideal de eu, uma bacia. Isso tudo são outros”  
(Jacques Lacan – O Seminário, Livro II, O eu na teoria de Freud)

Para compreendermos o *maravilhoso* a partir da noção de *alteridade* em narrativas orais da *Matintaperera*, recolhidas pelo IFNOPAP, é necessário, primeiramente, entender o que vem a ser esse fenômeno. Iniciamos nossa reflexão por uma definição mais geral do termo que se encontra no dicionário Houaiss (2009), segundo o qual a *alteridade* refere-se à:

(...) natureza ou condição do que é outro, do que é distinto. Na filosofia, situação, estado ou qualidade que se constitui através de relações de contraste, distinção, diferença [Relegada ao plano de realidade não essencial pela metafísica antiga, a alteridade adquire centralidade e relevância ontológica na filosofia moderna (*hegelianismo*) e esp. na contemporânea (*pós-estruturalismo*).] (HOUAISS, 2009, p.103).

Por outro caminho, o italiano Nicola Abbagnano, explica que a *alteridade* é “Ser o outro, colocar-se ou constituir-se como outro” (ABBAGNANO, 2007, p.34). É interessante perceber que esse conceito é bem mais circunscrito do que *diversidade* e mais amplo do que *diferença*, assim sendo, a *primeira* pode apresentar-se como puramente numérica, o que não ocorre com a *alteridade*. Por outro lado, a *segunda* produz sempre a desigualdade, enquanto a *alteridade* não a implica.

De acordo com Spielmann (2000), a *alteridade* foi abordada no fim dos anos 40 por diversos filósofos, tais como, Jean Paul Sartre, Emmanuel Lévinas e Simone de Beauvoir. Conforme Spielmann (2000), o filósofo francês Sartre em sua obra *O ser e o nada (L' être et neant)* (1943) formula uma fenomenologia do *outro* e da *alteridade*. Essa fenomenologia firma-se como o marco de uma filosofia existencialista. Para tanto, ele apoderou-se da dialética de “O senhor e o escravo”, do filósofo alemão Hegel para trazê-la ao seu extremo e remodelá-la. O estudioso francês argumenta em prol de um ser íntegro, habilitado a pensar o *outro*. Na visão dele, em 1943, o *outro* se manifesta como uma ameaça “(...) representa um pôr em questão a minha experiência, dotado com o poder de objetivar-me e mover-me para auto-objetivar-me” (SPIELMANN, 2000, p.21). E essa dinâmica entre o *mesmo* e o *outro* deve ser entendida em termos de reciprocidade. Efetivamente, a ríspida ontologia de Sartre “(...) divide de maneira cortante consciência e corpo para mover-se dentro dos limites da

metafísica” (SPIELMANN, 2000, p.21). E é justamente, essa ontologia que orienta o escritor mexicano Octavio Paz, segundo Spielmann (2000) a inserir na língua castelhana o conceito de *otredad* como ideia central em sua obra *El Laberinto de la soledad* (1959).

Por outra via, Emmanuel Lévinas em sua obra *O tempo e o outro* (*Le temps et l'autre*) de 1946, defende que o *outro* é o futuro e, mais, a ligação com o *outro* nada mais é do que a conexão porvindoura. Dessa maneira, Lévinas evidencia que sou capaz de explicar o *outro* não por intermédio da futuridade, mas o amanhã a partir do *outro*, visto que o futuro é o resultado da *alteridade absoluta* da morte.

Simone Beauvoir, por sua vez, em *O segundo sexo* (*Le deuxième sexe*) 1949 também defendeu seu posicionamento sobre a *alteridade*. Para ela, no entendimento de Spielmann (2000), as mulheres existem como *outro*. Efetivamente, a feminista foi a pioneira a desaprovar a hierarquização e a obstinação das assimetrias dos gêneros. Para Beauvoir, mediante as explicações de Spielmann (2000), as mulheres são apreendidas como o negativo dos homens, isto é, a carência. Contudo, a feminista efetua uma decisiva mudança, em seu tempo, pois para ela “a identidade de gênero não designa um ser substancial, mas sim uma dimensão cultural e histórica” (SPIELMANN, 2000, p.22). No livro *Segundo Sexo*, publicado em 1949, a filósofa francesa faz referências aos trabalhos do psicanalista Jacques-Marie Émile Lacan, em uma nota de rodapé de página. Ellen Spielmann destaca a teoria da constituição do sujeito (estado de espelho), inaugurada em 1936, apresentada no Congresso Internacional de Psicanálise, em Marienbad. Lacan era pouco conhecido, restringindo seu nome a um grupo muito pequeno de intelectuais franceses. Porém, já comparecia nos estudos de Beauvoir.

Vale ressaltar que a noção de *alteridade*, como vimos, no fim dos anos 1940 foi estudada por diversos filósofos. Entretanto, apenas ao final dos anos 1950 ganhou mais força, saindo do âmbito estritamente filosófico e perpassou outras áreas do conhecimento. O psiquiatra e médico da Martinica Frantz Fanon<sup>21</sup>, por exemplo, ampliou a noção de *alteridade*, até convertê-la em um modelo analítico da experiência colonial. De fato, Frantz Fanon trouxe e transportou “(...) o conceito às relações entre as raças, à divisão e à assimetria dos gêneros (esboçados e descritos por Simone de Beauvoir)” (SPIELMANN, 2000, p.23). Na realidade, Fanon trasmudou a noção do *outro* compreendido como natureza essencial da consciência, com o auxílio das ferramentas da psicanálise para:

---

<sup>21</sup> Frantz Omar Fanon também foi filósofo.

(...) descrever e situar o sujeito colonial. Fanon refere-se ao “estado do espelho” estabelecido por Lacan e assim escreve: “Quando se há entendido este processo descrito por Lacan, não pode restar nenhuma dúvida que o verdadeiro outro do branco foi e segue sendo o negro e vice-versa. Somente que o “outro”, destaca Fanon, “é percebido pelo branco ao nível da imagem corporal em forma absoluta, como o não Eu” (FANON, 1952 *apud* SPIELMANN, 2000, p. 23).

Desse modo, Fanon reporta concomitantemente, nas palavras de Spielmann (2000), as fronteiras das categorias psicanalíticas quando instaura fatos históricos e econômicos em seus estudos sobre a situação colonial. Além disso, Fanon destaca que o corpo é entendido em “(...) termos de ‘situação’ e ‘instrumento’”. E, por conseguinte nas suas análises do colonialismo ressalta que o corpo torna-se instrumento de liberação” (SPIELMANN, 2000, p.23).

O crítico literário palestino Edward Said, na acepção de Spielmann (2000), também defende sua visão em relação à *alteridade*, refletindo sobre o vínculo colonial entre colonizadores e colonizados. Para ele, o *outro* periférico é uma dependência hierárquica que não admite troca bilateral. Em outras palavras, conhecer o *outro* permite a representação e o apoderamento do *outro*, gerando e assegurando o direito de conclusão aleatória e de domínio conforme as próprias predileções econômicas e geopolíticas. Para Said, em sua obra *Culture and imperialism* (1993):

Ao longo do tempo, a cultura passou a ser associada com agressivo, com a nação ou o estado; isto diferencia “nós” “deles”, quase sempre com algum grau de xenofobia. A cultura, neste sentido, é uma fonte de identidade e, ao mesmo tempo, combativo como visto em recentes “retornos” à cultura e tradição. Esses “retornos” acompanham códigos rigorosos de comportamento intelectual e moral que são opostos à permissividade associada com as filosofias liberais, como multiculturalismo e hibridismo. Antigamente, no mundo colonizado, esses “retornos” produziram uma variedade de fundamentalismos religiosos e nacionalistas (SAID, 1993, p.13 *apud* SPIELMANN, 2000, p.26, tradução nossa)<sup>22</sup>.

Para o venezuelano Victor Bravo, a literatura é um campo fértil para as manifestações da *alteridade*, uma vez que “A produção literária supõe a encenação da *alteridade*, através da tentativa de anulação ou de aprofundamento da complexidade que a constitui- a alteridade”

---

<sup>22</sup> “In time, culture comes to be associated often aggressively, with the nation or the state; this differentiates “us” from “them”, almost always with some degree of xenophobia. Culture in this sense is a source of identity, and a rather combative one at that, as we see in recent “returns” to culture and tradition. These “returns” accompany rigorous codes of intellectual and moral behavior that are opposed to the permissiveness associated with such relatively liberal philosophies as multiculturalism and hybridity. In the formerly colonized world, these “returns” have produced varieties of religious and nationalist fundamentalism” (SAID, 1993, p. 13 *apud* SPIELMANN, 2000, p.26).

(BRAVO, 1985, p. 15, tradução nossa)<sup>23</sup>. Entretanto, o autor adverte que esse fenômeno, como horizonte de produção de significação, não se restringe à Literatura.

Bravo (1985) destaca que na antropologia, Claude Lévi-Strauss defende que a *alteridade* é uma das formas dos processos ideológicos da cultura, visto que os procedimentos simbólicos de uma cultura têm “(...) como razão a natureza binária de seus elementos (o cru e o cozido, o proibido e o aceito, o sagrado e o profano)” (BRAVO, 1985, p. 16, tradução nossa)<sup>24</sup>.

Na filosofia, como observado em Bravo (1985), Michel Foucault se propõe entre muitos interesses, a examinar a história da cultura, como ele mesmo dizia uma arqueologia, ou seja, o filósofo francês investiga a história das formas a que a *alteridade* tem sido submetida pela cultura, já que o drama de toda cultura é a tentativa de:

(...) reduzir o irreduzível, a alteridade, em direção a tranquilidade ideológica do Mesmo, da Identidade. A alteridade parece ser insuportável. A “ordem”, que toda cultura de alguma maneira sacraliza, é a tentativa de reduzir a alteridade em direção as formas do Mesmo (BRAVO, 1985, p. 16, tradução nossa)<sup>25</sup>.

Além do estudo realizado por Foucault sobre a cultura, ele se propõe a discorrer também sobre a temática da loucura, que é “uma das mais claras expressões do outro” (BRAVO, 1985, p. 17, tradução nossa)<sup>26</sup>, já que “A história da loucura seria a história do outro, que para uma cultura, é tanto interior e estranho” (BRAVO, 1985, p. 17)<sup>27</sup>, isso porque, esse sujeito é:

(...) reconhecido, pela sociedade, como estranho a sua própria pátria: ele não é libertado de sua responsabilidade; atribui-se-lhe, ao mesmo sob as formas do parentesco e de vizinhanças cúmplices, uma culpabilidade moral; é designado como sendo o Outro, o Estrangeiro, o Excluído (FOUCAULT, 2012, p. 134).

Como podemos perceber em Foucault (2012), a *loucura* é algo complexo, de difícil entendimento, uma vez que se estabelece de forma *antagônica*, pois ela se aloja tanto na

---

<sup>23</sup> “La producción de lo literario supone la puesta en escena de la alteridad: a través del intento de anulación o de profundización de esa complejidad que lo constituye (la alteridad)” (BRAVO, 1985, p. 15).

<sup>24</sup> “(...) los procesos simbólicos de una cultura tienen como principio la estructura binaria de sus elementos (lo crudo y lo cocido, lo prohibido y lo aceptado, lo sagrado y lo profano)” (BRAVO, 1985, p. 16, tradução nossa).

<sup>25</sup> “(...) el intento de reducir lo irreducible, la alteridade, hacia la tranquilidad ideológica de lo Mismo, de la Identidad. La alteridad parece ser lo insoportable. El “orden”, que toda cultura de alguna manera sacraliza, es el intento de reducir la alteridade hacia las formas de lo Mismo” (BRAVO, 1985, p. 16, tradução nossa).

<sup>26</sup> “una de las más claras expresiones de lo outro” (BRAVO, 1985, p. 17, tradução nossa).

<sup>27</sup> “La historia de la locura sería la historia de lo otro- de lo que, para una cultura, es a la vez interior y EXTRAÑO” (BRAVO, 1985, p17).

região mais íntima quanto na região mais externa do ser humano: aqui mesmo onde ele mora como no lugar em que ele se deteriora nessa estranha pátria, na qual “(...) sua residência é igualmente aquilo que o abole, a plenitude realizada de sua verdade e o incessante trabalho de seu não-ser” (FOUCAULT, 2012, p.374).

Foucault (2012) frisa que nos séculos XVII e XVIII, a *loucura* fazia parte das regiões do silêncio, dado que, por muito tempo, houve o silenciamento dessa linguagem de si mesma sobre si mesma. O *louco* era caracterizado “(...) sem outro discurso, por sua presença apenas na partilha visível- luminosa e noturna- entre o ser e o não-ser” (FOUCAULT, 2012, p.520). Entretanto, no século XIX, ele tornou-se condutor de uma linguagem que nunca se acaba, pois é sempre recuperada e voltada para si mesma, constituída por um jogo de contrários, uma linguagem onde,

(...) o homem aparece na loucura como sendo outro que não ele próprio. Mas nessa alteridade ele revela a verdade de que ele é ele mesmo, e isto indefinidamente, no movimento tagarela da *alienação*. O louco não é mais o *insensato* no espaço dividido do desatino clássico; ele é o *alienado* na forma moderna da doença. Nessa loucura, o homem não é mais considerado numa espécie de recuo absoluto em relação à verdade; ele é, aí, sua verdade e o contrário de sua verdade; é ele mesmo e outra coisa que não ele mesmo; é considerado na objetividade do verdadeiro, mas é verdadeira subjetividade; está mergulhado naquilo que é sua perdição, mas só entrega aquilo que quiser entregar; é inocente porque não é aquilo que é, e culpado por ser aquilo que não é (FOUCAULT, 2012, p.520-521).

Bravo (1985) afirma que a dialética da *alteridade* e do *mesmo*, que toda cultura representa, manifestou-se inicialmente na produção dos discursos que, para Foucault (*apud* Bravo, 1985), se apresenta regulada, determinada e recompartilhada por certos padrões que se destinam a invocar poderes e perigos, dominando a ocorrência arbitrária e se afastando de sua considerável e trágica materialidade.

Bravo (1985) sobreleva que a cultura ocidental, assim como a cristã procuraram, a qualquer custo, dizimar a *alteridade* o que se concretiza como corpo: frente à *demonização* do corpo existiu a manifestação do *divino*; frente à invasão do *outro* passou-se ao sossego do *eu*; frente a *loucura* sucedeu-se a *razão*; frente a *sexualidade* se colocou as normas das instituições e frente a *materialidade* de linguagem desenrolou-se a *ordem*. Em vista disso, a cultura “(...) para reprimir a manifestação da alteridade, constrói padrões morais, que

reprimem os dualismos (o bem frente ao mal, o permitido frente ao proibido)” (BRAVO, 1985, p. 18, tradução nossa)<sup>28</sup>.

Para Bravo (1985), na América Latina, um dos primeiros a partir da premissa *da alteridade* foi o poeta, ensaísta e tradutor Octavio Paz, o qual refletiu sobre os significados e as particularizações da cultura. Em seu ensaio *Conjunções e Disjunções*, publicado pela primeira vez, no México, em 1969, propõe “(...) um método que dê conta da combinatória dos dualismos em todas as culturas” (BRAVO, 1985, p. 18, tradução nossa)<sup>29</sup>, uma vez que considerando o pensamento de Chuang Tzu – filósofo chinês, do século IV a. C, Paz (2018) esclarece que:

(...) a palavra vida só tem sentido frente à palavra morte, o calor ante o frio, o seco em oposição ao úmido. Finalmente, na impossibilidade de traduzir os termos que em cada civilização compõem a relação (alma/corpo, espírito/natureza, purusa/prakriti, etc.) o melhor seria usar dois signos lógicos ou algébricos que englobassem a todos. Ou então, as palavras *corpo e não corpo*, sempre e quando se entenda que não possuem significação alguma, exceto a de expressar uma relação contraditória. *Não-corpo* não quer dizer nem *atman* nem *te* nem psique; simplesmente é o contrário do *corpo*. Por sua vez, *corpo* não possui nenhuma conotação especial: denota o contrário de *não-corpo* (PAZ, 2018, p. 42).

Para Paz (*apud* Bravo, 1985), tanto na cultura ocidental quanto na cristã, na qual estamos mergulhados, a redução da *alteridade* se efetivou por meio do silenciamento do corpo biológico, como exemplo dessa repressão, temos o erotismo transformado em uma finalidade reprodutiva, que se traduz na proibição do corpo na cultura.

Foucault (1984) frisa que o cristianismo atribuiu ao ato sexual o valor do mal, do pecado, à queda e à morte, entretanto, aquele que fosse “(...) capaz de se desviar do prazer, como uma tentação na qual ele sabe não cair” (FOUCAULT, 1984, p.22), seria considerado um herói. Tudo isso, de fato, estava associado à moral, ou seja, a um conjunto de valores e também “(...) regras de ação propostas aos indivíduos e aos grupos por intermédio de aparelhos prescritivos diversos, como podem ser a família, as instituições educativas, as Igrejas” (FOUCAULT, 1984, p.26).

---

<sup>28</sup> “(...) para calar las expresior de la alteridade, erige los monumentos de la Moral, esa puesta en escena de la reducción de los dualismos (lo bueno frente a lo malo, lo permitido frente a lo prohibido)” (BRAVO, 1985, p. 18).

<sup>29</sup> “(...) la posibilidad de una fórmula que dé cuenta de la combinatoria de los dualismos en todas las culturas” (BRAVO, 1985, p. 18).

A sexualidade, no regime vitoriano, como aponta Foucault (1988), era compreendida como algo “exclusivo” do casal hétero, ou melhor, o casal, “(...) legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo” (FOUCAULT, 1988, p. 08).

No ambiente social, Foucault (1988) esclarece que o sexo se limitava ao quarto dos pais, isto é, a dignidade dos modos silenciava os corpos, os discursos produzidos pelos pais deveriam ser repletos de palavras limpas e puras. Se, por ventura, os indivíduos não demonstrassem valores éticos e morais eram condenados a pagar as sanções.

O Século XVII seria, na visão de Foucault (1988), o início de um período de repressão, característica típica das sociedades burguesas, as quais ainda estamos submetidos. Nomear o sexo seria, neste momento, complexo e trabalhoso, uma vez que conhecê-lo verdadeiramente é necessário “reduzi-lo ao nível da linguagem, controlar sua livre circulação no discurso, bani-lo das coisas ditas e extinguir as palavras que o tornam presente de maneira demasiado sensível” (FOUCAULT, 1988, p. 20). O constrangimento moderno faria com que “(...) não se falasse dele, exclusivamente por intermédio de proibições que se completam mutuamente: mutismos que, de tanto calar-se, impõe o silêncio. Censura” (FOUCAULT, 1988, p. 20).

Por outro lado, Foucault (1988) ressalta ainda que da mesma forma que o sexo era reprimido pela sociedade, também era tolerado pelas casas de *rendez-vous*. As palavras, os movimentos permitidos - em voz baixa-, eram trocados, nesses locais, por preços bem altos, visto que era apenas aí que:

(...) o sexo selvagem teria direito a algumas das formas do real, mas bem insularizadas, e a tipos de discurso clandestinos, circunscritos, codificados. Fora desses lugares, o puritanismo moderno teria imposto seu tríplice decreto de interdição, inexistência e mutismo (FOUCAULT, 1988, p. 10).

Para Foucault (1988), o discurso da repressão contemporânea do sexo se mantém porque é fácil ser comandado, dado que uma “(...) grave caução histórica e política o protege” (FOUCAULT, 1988, p. 10), incluindo o início da Idade da Repressão no século XVII, que coincide com o desdobramento do capitalismo, sustentado pela burguesa. Deveras, a história minuciosa do sexo e de suas opressões se cruza, simultaneamente, na:

(...) cerimoniosa história dos modos de produção: sua futilidade se dissipa. Um princípio de explicação se esboça por isso mesmo: se o sexo é reprimido com tanto rigor, é por ser incompatível com uma colocação no trabalho, geral e intensa; na época em que se explora sistematicamente a força de trabalho, poder-se-ia tolerar que ela fosse dissipar-se nos prazeres, salvo naqueles, reduzidos ao mínimo, que lhe permitem reproduzir-se? O sexo e seus efeitos não são, talvez, fáceis de decifrar; em compensação, assim recolocada, sua repressão é facilmente analisada. E a causa do sexo — de sua liberdade, do seu conhecimento e do direito de falar dele — encontra-se, com toda legitimidade, ligada às honras de uma causa política: também o sexo se inscreve no futuro. Um espírito cuidadoso indagaria talvez se tantas precauções para atribuir à história do sexo um patrocínio tão considerável não trazem consigo traços de antigos pudores: como se fosse preciso nada menos do que essas correlações valorizantes para que tal discurso pudesse ser proferido ou aceito (FOUCAULT, 1988, p. 10-11).

Com efeito, a obra de Foucault, na interpretação de Victor Bravo, é primordial para entendermos o fenômeno da *alteridade*, uma vez que nos “(...) orienta a colocar em evidência esse outro irreduzível, para o qual se fabricam cárceres, máscaras, execrações: a loucura, a sexualidade, o crime” (BRAVO, 1985, p. 15, tradução nossa)<sup>30</sup>.

Como podemos perceber, a *alteridade* (manifestada pelo *desconhecido*, *pela loucura*, *pela sexualidade*) foi, e não seria absurdo dizer, que é excluída das instituições sociais, por não obedecer a uma regra, um padrão, caracterizando-se, muitas vezes, como indefinível, imprevisível e incontrolável. Por isso, estudar esse conceito é uma tarefa árdua que exige do pesquisador boa dose de dedicação, posto que esse conceito atravessa várias disciplinas, desde a filosofia até a antropologia e vem mudando com o passar do tempo. Contudo, destacamos que a noção que fundamentará a nossa análise partirá do artigo de Freud denominado de *Das Unheimliche*, pois acreditamos que ela consegue explicar de forma mais nítida a figura enigmática da *Matintaperera*.

O psicanalista alemão Sigmund Freud, em seu artigo *Das Unheimliche*, publicado pela primeira vez em 1919, vinte anos depois de *Traumdeutung*, explica a sensação de algo que embora seja familiar é, simultaneamente, percebido como estranho, visto que o termo *Unheimliche* é:

(...) obviamente o oposto de *heimlich* [‘doméstica’], *heimisch* [‘nativo’] - o oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que aquilo que é ‘estranho’ é assustador precisamente porque não é conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode

---

<sup>30</sup> “(...) orienta a poner en evidencia ese otro irreductible para el cual se fabrican cárceles, máscaras, execraciones: la locura, la sexualidad, el crimen” (BRAVO, 1985, p. 16, tradução nossa).



tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho (FREUD, 1919, p.139).

Assim sendo, Freud aponta que *Unheimliche* é aquela sensação do assustador que faz alusão ao “(...) que é conhecido, de velho, e há muito familiar. Com isso é possível, em que circunstâncias o familiar pode tornar-se estranho e assustador” (FREUD, 1919, p. 139). Porém, Freud explica também que a temática do estranho é associada, geralmente, com o que é “(...) assustador- com o que provoca medo e horror” (FREUD, 1919, p. 138) e isso acontece porque certamente, “a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral” (FREUD, 1919, p. 138).

A palavra alemã *Das Unheimliche* é difícil de ser traduzida em outras línguas. Em inglês, por exemplo, foi traduzida como *uncanny*, em espanhol como *lo siniestro*, em francês como *inquiétant* e em português como “O estranho”. Entretanto, como sabemos, essa tradução não dá conta de revelar o real significado da palavra *Unheimlich*, empregado por Freud, em alemão, uma vez que não encontramos em língua portuguesa um termo que seja capaz de revelar, ao mesmo tempo, significados antagônicos, como o que acontece em *Das Unheimliche*, que significa (estranho-familiar).

Considerando os estudos de Hanns, em seu *Dicionário comentado do alemão de Freud*, Magalhães (2008) revela que existem três significados para *heimlich*: o primeiro refere-se ao familiar, conhecido o *segundo*, por sua vez, remete ao secreto e oculto e, por fim, o *terceiro* relaciona-se com o inquietante e estranho. Contudo, esses sentidos se atravessam, haja vista que o significado de *familiar* se desenrola em direção ao de *estranho*, no momento que é submetido ao recalque. Portanto, *heimlich* é um termo cuja significação se desenvolve na direção da *ambivalência*, até que “(...) finalmente coincide com o seu oposto *Unheimliche* é, de um modo ou de outro, uma subespécie de *heimlich*” (FREUD, 1919, p. 143).

Magalhães (2008) esclarece que quando *Heimliche* coincide com *Unheimliche*, seus significados passam a ser, ao mesmo tempo “(...) o estranho, assustador, inquietante, sinistro, esquisito, incômodo, mal-estar; (...), grandioso, gigantesco, fantástico; (...) o muito, incrível, indefinível, indeterminado, ansiógeno” (HANNIS *apud* MAGALHÃES, 2008, p.103).

Diante de *Unheimliche*, o indivíduo, segundo Hanns (*apud* Magalhães, 2008), experimenta a sensação de estar desprotegido, já que o estranho é aquilo que habita o sujeito e

é imprevisível e também indefinível. Ele se instala em algo que “(...) não se sabe ao certo quando poderá nos atingir, o que reforça seu caráter eminentemente insidioso e sorrateiro, portanto, não se sabe de onde ele provém” (MAGALHÃES, 2008, p. 103). Na verdade, ele se engendra no sujeito e equivale, sobretudo, a algo que está

(...) ou brevemente estará próximo e poderá atingi-lo. Presentifica-se, então, a certeza de em algum momento subitamente seremos atingidos pelo *unheimlich*. Cabe salientarmos o caráter fantasmagórico do *unheimlich*, fato que o transforma em algo inapreensível e inefável, dotando-o de uma considerável cota de irrealidade, ou de um realismo fantástico (MAGALHÃES, 2008, p. 103).

Para explicar a sensação de *Das Unheimliche*, Sigmund Freud recorre a uma experiência vivida por ele, quando

Em certa tarde quente de verão, caminhava eu pelas ruas desertas de uma cidade provinciana da Itália, quando me encontrei num quarteirão sobre cujo caráter não poderia ficar em dúvida por muito tempo. Só se viam mulheres pintadas nas janelas das pequenas casas, e apressei-me a deixar a estreita rua na esquina seguinte. Mas, depois de haver vagado algum tempo sem perguntar o caminho, encontrei-me subitamente de volta à mesma rua, onde a minha presença começava agora a despertar atenção. Afastei-me apressadamente uma vez mais, apenas para chegar, por meio de outro *détour*, à mesma rua pela terceira vez. Agora, no entanto, sobreveio-me uma sensação que só posso descrever como estranha, e alegrei-me bastante por encontrar-me de volta à *piazza* que deixara pouco antes sem quaisquer outras viagens de descoberta (FREUD, 1919, p.149).

Freud (1919) enfatiza que o fator da repetição condicionado a determinadas situações, produz naturalmente uma sensação estranha, que, além disso, invoca a “(...) sensação de desamparo experimentada em alguns estados oníricos” (FREUD, 1919, p. 149). Todavia, Freud adverte ainda que “O fato da repetição da mesma coisa não apelará, talvez, para todos como fonte de uma sensação estranha” (FREUD, 1919, p. 149).

Em resumo, Freud (1919) sublinha que *Das Unheimlich* é algo que é enigmaticamente familiar (*heimlich-heimisch*), que foi sujeitado à repressão e depois retornou, e “tudo aquilo que é estranho satisfaz essa condição. A escolha do material, com essa base, porém, não nos permite resolver o problema do estranho” (FREUD, 1919, p. 155). Isso porque “Nem tudo o que preenche essa condição- nem tudo o que evoca desejos reprimidos e modos superados de pensamento, que pertencem à pré-história do indivíduo e da raça- é por causa disso estranho” (FREUD, 1919, p. 155).

Ravasio (2016) acentua que a escrita de *Das Unheimliche* se deu no período conturbado da Primeira Guerra Mundial, momento esse, no qual os sujeitos vivenciavam tempos de completa destruição no domínio do *outro*, em que se buscava exterminar aquilo que aflora no *outro* de *si*. Contudo, Freud nos faz pensar a *alteridade*, elegendo-a como componente de *si* e também igualmente do *outro*. Efetivamente, a obra de Freud nos oferece guarida à:

(...) experiência radical com o desconhecido, sem apressar-se em produzir uma categoria prévia, uma nomeação que restituísse respostas às suas perguntas. Assim, a obra freudiana rompeu com o mesmo, e se abriu para o novo, fazendo uso de uma posição que contempla a concepção de alteridade (RAVASIO, 2016, p. 153).

É necessário, aqui, destacar a importância de *Das Unheimliche* para o entendimento das narrativas orais da *Matintaperera*, pois ela, assim como aponta o termo em alemão, estudado por Freud, carrega consigo uma *ambivalência*, haja vista que, como veremos neste trabalho, pode apresentar-se como (*mulher-homem*), (*idososa-jovem*), podendo também se metamorfosear em (*ave-mamífero*), (*réptil- anfíbio*), além de despertar sensações distintas como (*medo-encanto*), (*horror-humor*).

As obras de Freud, segundo Medina (2017), não se restringiram à clínica. Assim, é impossível perceber que o método analítico freudiano ultrapassa as demarcações da clínica. A interpretação da cultura por intermédio de uma ótica psicanalista é, no entendimento de Medina (2017), um terreno repleto de alternativas.

Para Medina (2017), *O Estranho* não é unicamente uma observação sobre a estética, uma vez que Freud não estava interessado no belo, atraente e nem sublime, como faziam as estéticas clássicas de influência filosófica, mas sim na “(...) modulação das pulsões no sentido de uma transformação do desprazer em prazer. Desprazer que vem do eterno retorno do mesmo, o recalcado” (MEDINA, 2017, p. 292).

Sendo assim, como podemos observar, a noção de *alteridade* é importante, em razão de ampliar, no ponto de vista de Spielmann (2000), o nosso intelecto e percepção dos fenômenos para além da razão incontestável e limitada, apresentando-se como um plano de estudo que vai além dos nossos limites. Na verdade, a temática da *alteridade*, isto é, a relação com os/as outros/as é:

(...) um tema candente no cenário internacional contemporâneo. A xenofobia e o racismo, as guerras étnicas, o preconceito e os estigmas, a segregação e a

discriminação baseadas na raça, na etnia, no gênero, na idade ou na classe social são todos fenômenos amplamente disseminados no mundo, e que implicam em altos graus de violência. Todos eles são manifestações de não reconhecimento dos/das outros/as como seres humanos cabais, com os mesmos direitos que os nossos (JELIN APUD HOGEMANN, 2012, p.17).

Após refletirmos sobre a *alteridade*, faz-se necessário conhecer melhor quem é a *Matintaperera*. Dessa maneira, na próxima seção, apresentamos suas *definições*, suas *características*, os *locais* por onde ela transita, bem como algumas Dissertações de Mestrado que a tiveram como objeto de estudo.

### 3 ESTUDOS SOBRE A MATINTAPERERA

Matinta Perera - Waldemar Henrique

Matinta Perera chegou na clareira e logo silvou  
No fundo do quarto Manduca Torquato de medo gelou  
Matinta quer fumo, quer fumo migado meloso melado  
Que de muito sumo Torquato não pita não masca nem cheira  
Matinta Perera vai tela bonita  
Matinta Perera de tardinha vem buscar  
O tabaco que ontem a noite eu prometi  
Queira Deus ela não venha me agoirar  
Queira Deus ela não venha me agoirar  
Ah!

Matinta, preta velha, mãe maluca, pé de pato  
Queira Deus ela não venha me agoirar  
Matinta Perera chegou na clareira e logo silvou  
No fundo do quarto Manduca Torquato de medo gelou  
Que noite infernal!  
Soaram gemidos resmungos bolidos do gênio do mal  
E até de manhã bem preto choça  
a fúnebre troça dum vesgo acauã.

**Fonte:** [http://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=64828](http://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=64828)

Na cultura indígena, a *Matintaperera* é concebida, de acordo com Carvalho (2014), como uma perigosa feiticeira, ou melhor, como uma bruxa velha que, na juventude, cometeu graves pecados e, por conta disso, precisa cumprir o fado. Cumprir o fado significa efetivar o destino que foi estabelecido por intermédio de uma força sobrenatural. Os indivíduos que cumprem um fado, nas palavras de Carvalho (2014), são julgados como sujeitos que efetivaram “(...) um pacto com o demônio em troca de alguma vantagem ou vinganças pessoais, recebendo por isso uma punição, como a de se transformarem em animais durante a noite” (CARVALHO, 2014, p. 225). Câmara Cascudo, por sua vez, defende que a *Matinta* é o nome de:

(...) uma pequena coruja, que se considera agourenta. Quando, a horas mortas da noite, ouvem cantar a mati-taperê, quem a ouve e está dentro de casa, diz logo: Matinta, amanhã podes vir buscar tabaco. “Desgraçado – deixou escrito Max. J. Roberto, profundo conhecedor das coisas indígenas – quem na manhã seguinte chega primeiro àquela casa, porque será ele considerado como o mati. A razão é que, segundo a crença indígena, os feiticeiros e pajés se transformavam neste pássaro para se transportarem de um lugar para o outro e exercer suas vinganças. Outros acreditam que o mati é uma maaiua, e então o que vai à noite gritando agoureiramente é um velho ou uma velha de uma só perna, que anda aos pulos” (CASCUDO, 2012, p. 442).

Na dissertação de Mestrado intitulada “Imagens da Mitopoética Amazônica: um Memorial das Matinta Pereiras”, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (PPGL/UFPA) em 1997, a Professora Josebel Akel Fares, amparada em estudos da teoria literária, aproxima a *Matinta* a uma tradicional bruxa europeia. Para a autora, a entidade é “uma bruxa que circula o imaginário popular amazônico e tem ligações com o reino das trevas. É a própria imagem do demônio, alegorizado pelo morcego, ou são pessoas mal-encaradas, como eufemiza o narrador” (FARES, 1997, p.95).

Para Fares (1997), uma das primeiras pesquisadoras a explorar o universo da *Matintaperera*, a personagem é “multifacetada” e pode assumir diversas formas, tanto de animais quadrúpedes, quanto ornitomórficos, sendo caracterizada pelos seguintes traços: o *assobio*, o *fumo* e a *metamorfose*.

O *assobio* sinaliza a presença da *Matinta*, que “brinca, ludibria, assobia em cima e embaixo da ladeira, e no meio do mato” (FARES, 1997, p. 37), se um sujeito ouvir o seu *canto* e lhe oferecer *café* ou mesmo *tabaco*, ela aparece, no outro dia, pela manhã, em sua configuração humana, ou seja, desvirada, cobrando o prometido.

O *fumo*, por sua vez, é “(...) um dos responsáveis pelo desmanche da aparição da **matinta** e incorpora a imagem de vários mitos regionais e universais” (FARES, 1997, p. 67). No Brasil colonial, a ação de fumar era considerada pelos missionários como pecaminosa, dessa maneira, quem fumava sofria severas punições pelas entidades eclesiásticas, sendo o indígena o responsável por mostrou ao caboclo o hábito de “(...) pintar: migar o tabaco, preparar o cigarro de palha ou entupir o cachimbo e tragar para pensar e apreciar a vida no desvaneio” (FARES, 1997, p. 67).

Além do *assobio* e do *fumo*, a *metamorfose* também é fundamental para a compreensão da narrativa da *Matintaperera*, que segundo Fares (1997) pode ser tanto *invisível* quanto *visível*, o *primeiro* tipo, conforme a pesquisadora, configura-se como *voadora*, *indefinida*, terrena e, por outro lado, o *segundo* tipo apresenta-se como *terrena* e *voadora*.

Sob outro viés, Gisela Macambira Villacorta, apresentou ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA/UFPA) no ano de 2000, a Dissertação “As mulheres do pássaro da noite: pajelança e feitiçaria na região do salgado (nordeste do Pará)”, que tinha como tema a mulher na pajelança cabocla. A estudiosa procurou, em seu trabalho, analisar, do ponto de vista antropológico, o papel que é atribuído à figura feminina nesse domínio.

Villacorta (2000) problematiza o fato de a *Matintaperera* ser sempre uma mulher atípica, fadada a se transformar em *entidade*. Essa transformação se dá porque a entidade violou a lei ou porque ela praticou o adultério. Dessa maneira, *Matintaperera* seria um termo nativo usado para nomear a mais perigosa espécie de feiticeira. Contudo, Gisela Villacorta adverte que o homem que se transforma em bicho não recebe essa importância, uma vez que é denominado de “labisônio”. Sendo assim, a personagem, no entendimento da autora é concebida, na maioria das vezes, como uma *mulher feiticeira* que atua e assola os sujeitos sempre, no turno da *noite*, na companhia de um *pássaro*, o seu “xerimbabo” homônimo.

Reconhecendo a valiosa contribuição teórica de Fares (1997) e Villacorta (2000), Silva Junior (2014) resolveu, então, apresentar ao Programa de Pós-graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia (PPLSA/UFGA) a Dissertação de Mestrado intitulada “Representação feminina no mito da *Matintaperera* em Taperaçu Campo, Bragança (PA)”, que teve como objetivo geral entender como a representação feminina se desenrola nas narrativas orais da *matintaperera* de Taperaçu Campo (Bragança/PA). Além disso, ele discute o aspecto da transformação da protagonista em ave (bicho) e a oferta (café, tabaco etc.).

Para explicar a transformação da *Matintaperera*, Silva Junior (2014) se ampara em Viveiros de Castro (2008, 2011) com a noção de perspectivismo ameríndio, que significa se “(...) colocar no lugar do outro, e esse outro, para os indígenas, são os animais ou os espíritos, ou seja, aqueles que não são humanos” (SILVA JUNIOR, 2014, p.19). Acerca do sacrifício e da dádiva na oferta à ave nortista, Silva Junior (2014) relaciona a promessa feita à *Matintaperera*, em seis narrativas de moradores de Taperaçu Campo, ao conceito de sacrifício criado pelos antropólogos e sociólogos Marcel Mauss e Henri Hubert (2005) e o de dádiva maussiano (MAUSS, 2003). Sendo assim, o pesquisador Silva Junior direciona a sua discussão à uma matriz/influência indígena desse mito amazônico, refletindo sobre a representação feminina por meio da relação com o *outro*.

Nossa Dissertação de Mestrado se diferencia das anteriores, visto que possui como objetivo geral compreender o conto *maravilhoso* da *Matintaperera* a partir da *alteridade* em narrativas orais do IFNOPAP e esse objetivo nos possibilitou constatar que a *Matintaperera*, em sua constituição humana, não se trata, apenas, de uma (mulher-velha que se transforma em coruja), mas que ela pode pertencer, tanto ao universo *feminino*, quanto *masculino*, já que no conto “A tesoura e a cera”, mais especificamente em “(...) Cumperé (...) tinha um velho, que falavam que esse velho era *matintaperera*, compreendeu? Mas ele não acreditava. Velho

camarada, um roceiro velho, né?” (SIMÕES E GOLDER, 1995c, p. 75). Além disso, constatamos que a *Matinta* não está condicionada à *velhice*, mas pode estar associada também a *juventude*, visto que na narrativa “Um luxo de Matinta”, a personagem se trata de uma *jovem* que se transformava em *bicho* para furtar objeto de uma loja em Soure, dado que a narradora conta que “Eram duas moças (...). Elas moravam na Vigia. (...) Tinha uma que luxava, luxava, luxava. E justamente era a dita que virava matinta-perera” (SIMÕES E GOLDER, 1995b, p. 60). Com base nisso, constatamos que existem diversas *traduções* dessa personagem.

Sobre a *tradução*, o espanhol Jorge Larrosa, em sua obra *La Experiencia de la Lectura: estudios sobre literatura y formación*, publicada em 1996, frisa que quando refletimos sobre o termo “tradução”, a ideia inicial da maioria dos sujeitos é a multiplicidade das línguas, isto é, o que Roman Jakobson, em sua obra *Linguística e comunicação* (1995), denominou de “tradução interlingual”. Para ele existem *três* tipos de *tradução*: a *tradução interlingual* que se trata de interpretar os signos verbais através de outra língua, a *tradução intralingual* que constitui em interpretar signos verbais por meio de outros signos de uma mesma língua, e por fim, a *tradução inter-semiótica*, que compreende interpretar os signos verbais a partir de sistemas de signos não-verbais.

Larrosa (1996), por sua vez, compreende a *tradução*, não como um trabalho entre línguas, mas sim como um ato interpretativo, que produz transformação, baseado em um jogo de diferenças, dado que para o autor espanhol, interpretar é traduzir e toda *tradução* é uma:

Transferência, transformação mútua, familiarização do estranho, estranhamento do familiar, intermediação. Na tradução, como metáfora, é sempre uma questão de jogo de diferenças. Entre as línguas, entre o livro e o leitor, entre cada língua e por meio da língua estrangeira, entre o livro e ele mesmo através do leitor, entre o leitor e ele próprio, graças ao livro, entre palavras e coisas, entre a biblioteca e o mundo, entre todos eles e entre a instabilidade e a produtividade permanente do significado. A tradução assume seu lugar próprio, porém também está em um entre lugar (LARROSA, 1996, p. 303, tradução nossa)<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> “Translado, transformación mutua, familiarización de lo extraño, extrañamiento de lo familiar, intermediación. En la traducción, como en la lectura, siempre es cuestión de un juego de diferencias. Entre las lenguas entre el libro y el lector, entre cada lengua y ella misma por mediación de la lengua extranjera, entre el libro y él mismo a través del lector, entre el lector y si mismo gracias al libro, entre las palabras y las cosas, entre la biblioteca y la productividad permanente del sentido. La traducción, como la lectura, tienen su lugar en un entre” (LARROSA, 1996, p. 303, tradução nossa) .



Desse modo, é a acepção de Larrosa de que a *tradução* é um ato interpretativo que nos levou a afirmar que existem diversas *traduções* da *Matintaperera*, pois cada narrador do IFNOPAP compreende/interpreta de forma distinta a figura enigmática da *Matintaperera*.

Nesse sentido, isto é, de compreender a *tradução* como um ato interpretativo, o pensamento de Carvalho (1993) se aproxima de Larrosa, quando elucida que “A questão fundamental proposta pela tradução literária é a da alteridade e não da identidade” (CARVALHAL, 1993, p. 50).

Carvalho (1993) esclarece que não é relevante que o texto traduzido seja idêntico, ou seja, uma reprodução fidedigna do escrito anterior, mas sim a materialização de uma das ocorrências de sua realização, pois segundo a autora, todo texto carrega consigo as suas diversas *traduções*.

Além desses autores, Montemezzo e Umbach (2014) explicam que a *tradução* consiste também em um tipo de **atualização**, visto que é capaz de concretizar uma das inúmeras potencialidades significativas de determinado texto em contexto diferente daquele que ele foi produzido.

Na realidade, os verbos “traduzir” e “interpretar”, apesar de serem grafados de forma distinta, apresentam significações que se aproximam, pois, “traduzir” significa “(...) submeter a uma interpretação” (HOUAISS, 2009, p. 1863) Por conseguinte, “interpretar” implica em “(...) dar certo sentido a; entender; julgar (...) traduzir ou verter” (HOUAISS, 2009, p. 1099).

É interessante observar que, além do significado, outros aspectos se assemelham entre os verbos que diz respeito à etimologia e aos séculos em que tais palavras foram introduzidas. “Traduzir”, de acordo com Houaiss (2009), originou-se do latim *traduco* e “interpretar” também surgiu do latim *interpretor*, ambos inseridos no século XIV.

Para Frota (2015), a noção de *tradução* também pode ser lida em Freud, no emprego que o inventor da Psicanálise fez do verbo alemão *übersetzen*, para se referir aos mecanismos de traslado, durante o ato analítico dos fenômenos do inconsciente para o consciente, como ocorre nos sonhos e nos atos falhos, por exemplo.

Na obra intitulada *Die Traumdeutung* (A interpretação dos sonhos), publicada em 1900 por Freud “(...) os sonhos não são absurdos, mas possuem um sentido (...) são realizações de desejos” (GARCIA-ROZA, 2016, p. 63). Para o psicanalista o que se interpreta não é o sonho sonhado, mas sim

(...) o relato do sonho. Isso, pelo menos, é o que ocorre numa situação analítica em que o intérprete não é o próprio sonhador, mas o seu analista. O trabalho de interpretação é realizado ao nível da linguagem e não ao nível das imagens oníricas recordadas pelo paciente. O que se oferece à interpretação é realizado ao nível da linguagem e não ao nível das imagens oníricas recordadas pelo paciente. O que se oferece à interpretação são enunciados, e estes devem ser substituídos pelo analista por outros enunciados, mais primitivos e ocultos, que seriam a expressão do desejo do paciente (GARCIA-ROZA, 2016, p. 64).

Dessa forma, considerando *a tradução* como um ato interpretativo como propõe o Larrosa (1996) é possível realizar um diálogo entre diferentes campos de saber que atuam no campo das relações intersubjetivas e entre culturas e, como a literatura e leitura, a literatura e psicanálise, uma vez que no que se refere aos estudos da *tradução* “(...) desde sempre, se constituem como articulação de campos disciplinares diversos” (FROTA, 2015, p. 277).

No que concerne à *metamorfose*, a *Matinta* não se transforma apenas em *coruja*, mas em outros tipos de animais. Na narrativa do Índio Galiby, “(...) em Belterra, tinha um homem que virava *porco*” (SIMÕES E GOLDER, 1995a, 1995, p. 98), em contrapartida, no conto de Lourdes Fonseca, a entidade se transmutava em um *peru*, dado que “(...) Ele era um peru, se transformava num peru. Ele cumpria um fado” (SIMÕES E GOLDER, 1995c, 1995, p. 61).

**Fig. 1 Representação da Metamorfose da Matintaperera**



**Fonte:** (SIMÕES E GOLDER, 1995c, p.12)

A ilustração acima é da artista plástica Lídia Matilde, Bolsista de Iniciação Científica do Projeto IFNOPAP, nela encontramos uma representação da metamorfose da

*Matintaperera*. Sobre esta imagem, Silva Junior (2014) ressalta que à direita, é apresentada a transformação do humano em animal: o xale utilizado pela personagem sugere ser uma senhora, com os cabelos presos, o manto é confundido com as asas da ave e, sem tardar, ela levanta voo para cumprir o seu destino. Na verdade, nessa versão iconográfica do mito, a representação supera o aspecto da:

(...) coruja stradelliana e propõe que o fado seja algo inerente a um sujeito que apresenta alterações no corpo, a mulher, sem contornos suficientes que a aproxime da cultura indígena, criando uma nova imagem na qual os traços do antigo feiticeiro indígena, curandeiro, líder religioso e, sobretudo, masculino, com a mulher medieval, curandeira, parteira e bruxapara construir a representação da feiticeira amazônica bem próxima da credence popular (SILVA JUNIOR, 2014, p. 49).

Vale ressaltar que não são em todas as narrativas orais que a *Matintaperera* pode ser vista e que há a passagem do humano em animal. Um exemplo disso, é o conto de Luís Soares Alves que relata o seguinte “quando eu cheguei na frente, eu senti aquele vento no meu lado. Aí, eu passei, obra de uns cinco metros, quando ela assobiou, atrás de mim, de novo)” (SIMÕES E GOLDBERGER, 1995a, p. 106).

Em relação à *metamorfose*, constatamos que a *Matintaperera* pode se transformar em animais de classes biologicamente distintas, tais como, (ave, anfíbio, réptil, mamífero e peixe), o que a possibilita transitar em meios (aéreos-terrestres), (rural-urbano), podendo ser (quadrúpede-bípede).

Além de tudo isso, verificamos, em nossos estudos, que a *Matintaperera* apresenta aspectos que são comuns com *Saci-Pererê*, o *Acauã* e a *Mula sem cabeça* e isso nos possibilita pensá-la não através de uma *unidade*, mas por meio de uma *pluralidade cultural*, visto que ela é constituída por opostos. Em vista disso, os pesquisadores defendem que a *Matinta* é “(...) um ente que é plural por natureza. Talvez por isso seja mais apropriado referir-se a ele como *Matintas*” (FERREIRA E NASCIMENTO, 2018, p. 243).

Com efeito, as mudanças que ocorrem na *Matintaperera* não se restringem ao seu aspecto físico, mas também psíquico, comportamental, haja vista que depois que o sujeito-*humano* é metamorfoseado em *animal*, ele passa a agir como não-humano, visto que o corpo-*do-mesmo-humano* se apropria ou se veste do corpo-*do-outro-animal*. Conseqüentemente, o corpo do *mesmo* (humano) é constituído também pelo corpo do *outro* (animal).

É importante ressaltar que, para a psicanálise, o corpo é “(...) pura subjetividade, está sujeito, portanto, a todas as marcas históricas, culturais, sociais, que são impressas nele” (ALMEIDA, 2007, p.09) e, portanto, não pode ser entendido, como aponta Almeida (2007), como um organismo e nem ser cultivado como um simples conjunto de órgãos, isto é, um instrumento quantificável e previsível, já que dentro de um discurso científico, o corpo foi conceituado como organismo biológico, anatômico e a Medicina, tomada por esta perspectiva, optou por se dedicar especificamente ao aspecto físico, corporal, desconsiderando às questões subjetivas. Freud, por sua vez, ao descobrir a psicanálise, questiona rigorosamente a visão médica dominante, pois, embora a medicina não pudesse controlar a íntima conexão entre o corpo e a alma, continuamente “(...) sempre considerou o anímico como determinado pelo físico e dependente do mesmo” (ALMEIDA, 2007, p.04). Com efeito, a relação entre

(...) o físico e o anímico é recíproca, mas o outro lado desta relação, o efeito do anímico no corpo, encontrou pouca aceitação dos médicos em épocas anteriores. Eles pareciam temerosos de conceder uma certa autonomia à vida anímica, como se com isso fossem abandonar o terreno da cientificidade (FREUD *apud* ALMEIDA, 2007, p. 04).

Esta tentativa de associar o aspecto do corpo e da psique foi, no entendimento de Almeida (2007), uma inquietação de Freud desde o começo, visto que o médico alemão cria a psicanálise a partir de sua clínica com as históricas, fundando assim “(...) uma nova concepção de doença, e com isto, também uma nova concepção de corpo, um corpo que subverte a anatomia e a fisiologia, que vai para além destes aspectos” (ALMEIDA, 2007, p. 04).

Sendo assim, concluímos que os *opostos* em *Matintaperera* (homem-mulher), (velha-jovem), (aéreos- terrestres), (rural- urbano), (quadrúpede-bípede) não se excluem, nem se repelem, mas se relacionam mutuamente e esta não-exclusão de termos em antinomia é aspecto que aponta para a *alteridade*. Efeito esse que fora estudado por Freud em seu artigo *Das Unheimliche* (O estranho).

Fizemos aqui uma revisão da literatura, procurando saber e entender o que se discutiu e escreveu até o momento sobre a *Matintaperera*, suas *definições*, os elementos que a caracterizam e para isso, trouxemos para a seção artigos e Dissertações que tiveram essa personagem como objeto de estudo. Na seção que segue, apresentamos a análise de dois contos da *Matintaperera*, ambos recolhidos pelo IFNOPAP e pertencentes a coletânea de textos *Abaetetuba conta...*

#### 4 MARAVILHOSO, ALTERIDADE E MATINTAPERERA

“Suspendeu a saia, ficou nua e assobiou: - Fiu, Matintaperera!”  
(SIMÕES; GOLDER, 1995c, p. 22)

Começamos, pois, nosso texto com fragmento da narrativa “Fiu! Fiu!”<sup>32</sup>, contada por Manoel da Fonseca, em torno de uma das personagens mais complexas do folclore brasileiro – a *Matintaperera*. Neste conto, a *Matinta* é descrita como uma velha<sup>33</sup>, “uma **velha**, uma **velha**, assim, de uns 70 anos, sabe? E essa **velha**, tornavam a contar que essa **velha** era Matintaperera” (SIMÕES E GOLDER, 1995c, p. 20, grifo nosso). De imediato é nítido a ênfase dada pelo narrador à temática da velhice, uma vez que neste pequeno fragmento o termo “velha” comparece 4x.

Sobre a temática da velhice, a filósofa francesa Simone de Beauvoir, em sua obra *A velhice*<sup>34</sup>, discute justamente o fato de a sociedade enxergar esse processo como uma condição vergonhosa, da qual é obsceno falar. Isso ocorre, pois conforme Guimarães (2007), o envelhecer é caracterizado, geralmente, como uma condição desprezível, influenciado pelo sentimento de retraimento, uma decadência, isto é, um momento que nos leva ao fim, a morte, visto que não fomos ensinados a olhar a velhice como um processo natural, pois infelizmente,

Vivemos em uma cultura em que os jovens e adultos procuram ignorar a realidade do envelhecimento gradual de cada um. Com o progresso moderno, diminuimos o valor do envelhecer, não consideramos o idoso como detentor de extensos e sólidos conhecimentos, talentos e experiências que podem auxiliar as gerações futuras (GUIMARÃES, 2007, p. 14).

Assis e Parra (2015) salientam que até o século XIX, a velhice era um campo que se restringia aos profissionais da saúde e áreas relacionadas, uma vez que era vista como “(...)

---

<sup>32</sup> O conto “Fiu! Fiu!” integra a coletânea de textos *Abaetetuba conta...*, recolhidas pelo Projeto de Pesquisa IFNOPAP e se encontra no Anexo C desta dissertação. Escolhemos este volume, pois encontramos duas narrativas que fogem à regra das tradicionais, haja vista que não assobiavam pela *boca*, mas sim pelo *ânus*, estabelecendo assim a alteridade (boca-ânus), foco de nossa análise literária.

<sup>33</sup> Vale ressaltar aqui, que a *Matinta* não se restringe ao universo *feminino*, mas que pode fazer parte também do universo *masculino*, como podemos verificar na narrativa “A tesoura e a Cera”, de Manoel da Fonseca, que conta a história de um velho que existia em *Cumperé* que se transformava em *Matintaperera*. Além disso, advertimos também que ela não está condicionada a velhice, como muitos podem pensar, mas pode se enquadrar na juventude, visto que, em “Um luxo de Matinta”, na coletânea *Belém conta...*, a *Matintaperera* se apresenta como uma jovem que gostava de luxar.

<sup>34</sup> A 1ª edição de *A Velhice* foi publicada em Paris, França, sob o título de *La Vieillesse*, pela editora Éditions Gallimard, em 1970. Nesta dissertação, utilizamos a 3ª edição da obra que fora publicada no Rio de Janeiro, pela editora Fronteira, em 2018.

uma questão de doença, ser velho remetia a condição de incapacidade de produzir” (ASSIS E PARRA, 2015, p. 03), dado que durante bastante tempo foi associado a fraquezas e limitações, sendo, pois “(...) objeto de estudo da Psicologia do Excepcional e não do desenvolvimento humano, visto que enxergavam o envelhecimento como uma fase pouco produtiva” (ASSIS E PARRA, 2015, p. 03).

De acordo com Assis e Parra (2015), o termo “Terceira idade” surgiu em 1960 na França, a partir da inauguração dos primeiros cursos para idosos na Universidade de Toulouse. Devido às inúmeras mudanças, entre elas o fortalecimento das condições de saúde dos idosos, esse conceito passou “(...) a designar a faixa etária de transição entre a vida adulta e a velhice” (ASSIS E PARRA, 2015, p.03). Com base em Neri e Freire, em *E por falar em boa velhice* (2000) e em Neri, em *Neuropsicologia do envelhecimento: uma abordagem multidimensional* (2013), Assis e Parra (2015) elucida que outras metáforas sobre o envelhecimento foram produzidas, tais como, “amadurecer”, “idade madura” e “maturidade”. Entretanto, revela ainda que:

A adoção de tantos termos, ainda segundo Neri e Freire (2000), seria apenas para "soar bem" e assim mascarar o preconceito, sendo que o fato de se utilizar designações-fantasia para tratar dos que vivem mais tempo, é em si um sinal da existência de preconceitos e negação da realidade (ASSIS E PARRA, 2015, p.03).

Assis e Parra (2015) advertem que são inúmeras as nomenclaturas usadas para definir a velhice, com o intuito de apresentar uma visão menos estereotipada desse processo. Contudo, ainda nos dias atuais, o envelhecimento é associado a enfermidades e fracassos, se relacionando “(...) à deterioração do corpo, ao declínio e a incapacidade. As associações negativas persistiram até os dias atuais e são temidas por muitas pessoas e são vistas como uma etapa ruim” (ASSIS E PARRA, 2015, p.03), em virtude de o olhar do *outro* sobre a velhice é, nas palavras de Jardim *et. al* (2006), quase sempre um olhar preconceituoso e negativo. Essa visão, na realidade, tem sido mantida através de um pensamento produtivista que firmou “(...) a sociedade capitalista, na qual predomina a visão que se uma pessoa não é capaz de trabalhar e ter renda própria, não serve para uma comunidade ou país” (JARDIM *et. al*, 2006, p. 27).

Simone de Beauvoir realça que “(...) a mulher, a criança, o adolescente, existe em todas as áreas uma abundante literatura, fora das obras especializadas, às alusões à velhice são

muito raras” (BEAUVOIR, 2018, p.07- 08). E essa escassez sobre a temática da velhice foi o que a motivou a escrever seu livro, pois nas palavras dela:

Aí está justamente porque escrevo este livro: para quebrar a conspiração do silêncio. A sociedade de consumo, observa Marcuse, substituiu a consciência infeliz por uma consciência feliz e reprova qualquer sentimento de culpa. É preciso perturbar sua tranquilidade. Com relação às pessoas idosas, essa sociedade não é apenas culpada, mas criminosa. Abrigada por trás dos mitos da expansão e da abundância, trata os velhos como párias (BEAUVOIR, 2018, p. 08).

Beauvoir (2018) salienta que precisamos parar de sermos trapaceiros em relação a nossa existência, porque a significação dela está no futuro que nos aguarda, posto que “(...) não sabemos quem somos, se ignorarmos quem seremos: aquele velho, aquela velha, reconheçamo-nos nele” (BEAUVOIR, 2018, p.12). Dessa maneira, a intelectual defende que reconhecermo-nos como velhos é essencial para que entendermos o nosso futuro, pois como afirma Assis e Parra (2015), levando em consideração o pensamento de Irigarai, não importa a quantidade de anos que o sujeito viveu, mas sim

(...) como viveu e como a sociedade o tratou, argumentando que o conceito de idade é multidimensional na qual a idade e o processo de envelhecimento possuem outras dimensões significativas que ultrapassam as da idade cronológica (ASSIS E PARRA, 2015, p.03).

Isso ocorre porque, na realidade, o processo de envelhecimento é:

(...) uma experiência heterogênea, vivida como experiência individual, na qual o envelhecimento não pode ser determinado simplesmente pela idade cronológica, mas sim uma integração entre as vivências pessoais e o contexto social e cultural, no qual estão envolvidos os aspectos biológicos, cronológicos, psicológicos e sociais (SCHNEIDER E IRIGARAY, 2008 *apud* ASSIS E PARRA, 2015, p.03).

Dessa forma, vale ressaltar o que dizem Assis e Parra (2015) de que somente o critério etário não seria o bastante para caracterizar a velhice, mas sim “(...) uma gama de fatores endógenos e exógenos nas várias esferas: social, histórica, cultural, fisiológica e psicológica (Gomez 2002, *apud* Araújo e Carvalho 2005)” (ASSIS E PARRA, 2015, p. 03-04). Sendo assim, defendemos aqui que a velhice pode ser compreendida de forma mais clara a partir da noção de *alteridade*, uma vez que:

A percepção da velhice normalmente acontece de “fora para dentro”, ela vem de fora, por parte de outra pessoa, de um espelho ou de alguma situação presente no cotidiano. Estamos falando que a velhice não é reconhecida pela própria pessoa de imediato, ela é algo do externo, tanto que os psicanalistas falam do “susto ao espelho” como um momento de surpresa e não reconhecimento frente a própria imagem (BARBIERI, 2003, p.21).

No conto “Fióte!”, a temática da velhice também ganha destaque, na medida em que a narradora Joana d’Arc conta a história de uma velha, que surgiu no meio do trajeto da viagem de um grupo de músicos a bordo de uma canoa, pedindo carona, os quais atenderam o seu pedido. Entretanto, eles não sabiam que “(...) ela tinha o fado dela” (SIMÕES E GOLDER, 1995c, p. 175), isto é, o de metamorfosear-se em *Matintaperera*.

Como sabemos o *fado* é um aspecto bastante abordado nas narrativas da *Matintaperera*. Sobre isso, Fares (2007) acentua que a transformação do *humano* em *animal* se dá por *dois* motivos: por *punição* ou por *encantamento*. A *primeira* tem um elevado teor alegórico, com “(...) intenções moralizantes: o cristão viola um interdito, é castigado com um estágio de purgação do erro; reparada a falta, o ser volta à condição original” (FARES, 2007, p. 04). A *segunda*, por sua vez, ocupa-se com o componente maravilhoso, sujeita a uma categoria mais global do fantástico, “(...) como uma interrupção do prodigioso, aterrorizante ou extraordinário no dito mundo real; os encantamentos acontecem em situações limites” (FARES, 2007, p. 04).

Mas o que mais nos chamou nossa atenção, tanto em “Fiu! Fiu!”, quanto em “Fióte” – e por conta disso, resolvemos escolhê-las para serem analisadas- foi justamente o fato de as *Matintas*, descritas no conto, assobiarem não pela *boca*, como nas narrativas tradicionais, mas pelo *ânus*, pois Em “Fiu! Fiu!”, a *Matintaperera* pulou “pah! E suspendeu a bunda pra cima e a saia, e acendeu a bunda pra cima e a saia, e acendeu a bunda pro lado dele e fez assim: - Fiu, Matintaperera!”(SIMÕES E GOLDER, 1995c, p. 21). E em “Fióte”, algo parecido acontece, haja vista que “Ela virou a bunda pra cima e deu um assobio:- Fióte! Matintaperera. Ela fez” (SIMÕES E GOLDER, 1995c, p. 175).

Em vista disso, percebemos em “Fiu! Fiu!” e “Fióte”, a *alteridade* manifestada pelos opostos (boca-ânus). Para a filósofa do Rio Grande do Sul, Marcia Tiburi, essa analogia entre o ar que sai pela *boca* e o que sai pelo *ânus* confirma “(...) uma ideia de alma, no sentido primitivo, como o último suspiro, quando seria explorada a vida” (TIBURI, 2004, p. 62).

A relação entre *boca* e o *ânus* comparece na psicanálise, através da obra de Sigmund Freud, intitulada *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias e outros textos*,



quando o “pai da psicanálise” recorda a partir de Abrahan que o “(...) o ânus corresponde embriologicamente à boca primitiva, que migrou para o final do intestino” (FREUD, 2010, p. 178). Além disso, ele adverte também que nem todas as pulsões trazem uma tendência para uma finalidade sexual. Nos primeiros anos de vida, por exemplo, Freud (2010) ressalta que os órgãos sexuais das crianças estão ligados à sua sobrevivência e necessidade, o prazer é obtido por ela em seu próprio corpo, pois seu corpo é erotizado. A *primeira* fase foi chamada por Freud de *oral*, pois corresponde ao modo como o bebê é alimentado, isto é, pela *boca*, a criança sente prazer (na *boca*) quando consegue sugar o leite materno do peito da mãe, desse modo, a zona erógena é a *boca*. A segunda fase é a *anal*, que o bebê, na interpretação de Freud (2010), consegue ter o domínio das esfínterianas, a criança sente prazer e alívio ao defecar, assim, a zona erógena é o *ânus*.

Na cultura, a relação entre *boca-ânus* comparece de forma trágica no método de empalamento ou empalação, do latim *palus*, significa estaca ou mastro, que consistia, na definição de Houaiss (2009), em uma punição corporal antiga infligida ao condenado, a qual consistia em introduzir uma estaca e/ou vara no ânus do inimigo até chegar à boca, e o indivíduo sentia uma sensação de sede insuportável que ocasionava a sua morte. Esse ritual, altamente cruel era muito praticado na cultura árabe, europeia e algumas tribos indígenas.

**Fig. 2 Empalamento de uma mulher valdense, em Piemonte, em 1655**



**Fonte:** <https://www.wikiwand.com/pt/Feminic%C3%ADdio>

Os assírios, povo mesopotâmico, séculos antes de Cristo, também utilizavam este método de tortura em seus prisioneiros de guerra, bem como em civis que praticavam certas infrações. Diz a lenda, que o rei da Assíria, o Assurbanípal, sucessor de Assaradão, gostava de assistir a sessões de empalamento, durante suas refeições.

**Fig. 3 Retrato feito em pedra do rei assírio Assurbanipal caçando um leão**



**Fonte:** <https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/historiageral/os-assirios.htm>

No cinema, a relação *boca-ânus* também se apresenta de forma trágica, quando Eduardo Casanova, em seu filme *Pieles (Peles)*<sup>35</sup>, lançado em 11 de fevereiro de 2017, conta a história trágica-cômica de Samantha, uma moça que tem o *ânus* no lugar da *boca* e vice-versa. A deformidade de personagem causa, ao mesmo tempo, o *riso* e o *choro*, pois é engraçado para os indivíduos que não esta observam nesta condição, simultaneamente triste e perturbada para quem se vê nessa condição.

---

<sup>35</sup> Á respeito do *Pieles*, é importante destacar, que ele é capaz de produzir em nós sensações distintas, em um único filme, pois nos causa nojo-prazer, riso-alegria, compaixão-indiferença. Tenho a impressão que Casanova tinha realmente o objetivo de nos fazer mergulhar na mente de Samantha, bem como, na de outros personagens deformados, e sentir o gosto e o desgosto de ser “o outro”, isto é, a sensação de “ser o outro”, que envolve tanto um lado positivo, quanto negativo, pois, no filme, os sujeitos são humanos e, ao mesmo tempo, não-humanos, buscando ser aceito pelas suas diferenças, para se tornarem, simultaneamente, iguais aos outros. Dessa maneira, Casa nova mostra como a nossa sociedade não está acostuma a conviver com as diferenças, sejam elas psíquicas ou físicas, colocando em foco o fenômeno da *alteridade*.

**Fig. 4 – A imagem de Samantha, no filme “Peleles”**



**Fonte digital:** <http://www.getro.com.br/2017/04/curta-eat-my-shit/>

Na Literatura Mexicana, a associação entre *boca-ânus* é mencionada também por Octavio Paz, em sua obra intitulada de *Conjunções e Disjunções*. Entretanto, vale ressaltar que o poeta prefere utilizar os termos antagônicos: *bunda* e *cara*. Para ele “a bunda é uma cara” (PAZ, 2018, p. 11) e com o intuito de exemplificar isso, apresenta uma gravura de José Guadalupe Posada, na qual o artista plástico retrata uma atração circense, em que “(...) uma criatura anã vista de costas mas com o rosto voltado para o espectador e que mostra embaixo, no lugar das nádegas, *outro rosto*” (PAZ, 2018, p. 10). Como podemos observar na figura abaixo:

**Fig.5 Gravura de Posado**



**Fonte:** (PAZ, 2018, p. 12)

Além disso, nesse mesmo ensaio, Paz (2018) destaca que a relação entre os *opostos* (boca-ânus) também é percebida na obra do escritor mexicano Francisco Gómez de Quevedo, denominada de *Graças e desgraças do olho do ânus*, na qual Quevedo afirma que a *bunda* é como a *cara* dos Ciclopes<sup>36</sup>.

Na literatura brasileira, a relação *boca-ânus* também comparece no poema do modernista Carlos Drummond Andrade, no qual ele diz:

### **A Bunda, que Engraçada**

A bunda, que engraçada.  
Está sempre sorrindo, nunca é trágica

Não lhe importa o que vai  
pela frente do corpo. A bunda basta-se.  
Existe algo mais? Talvez os seios.  
Ora - murmura a bunda - esses garotos  
ainda lhes falta muito que estudar.  
A bunda são duas luas gêmeas  
em rotundo meneio. Anda por si  
na cadência mimosa, no milagre  
de ser duas em uma, plenamente.  
A bunda se diverte  
por conta própria. E ama.  
Na cama agita-se. Montanhas  
avolumam-se, descem. Ondas batendo  
numa praia infinita.

Lá vai sorrindo a bunda. Vai feliz  
na carícia de ser e balançar.  
Esferas harmoniosas sobre o caos.  
A bunda é a bunda,  
redunda.

(Carlos Drummond Andrade)

Como sabemos, o sorriso, pela racionalidade, só pode ser produzida pelo ser humano por meio dos lábios (*boca*). Entretanto, Drummond considerando uma lógica *outra* a partir de uma linguagem poética e metafórica, com sentido conotativo, apresenta uma bunda que “está sempre sorrindo, nunca é trágica”. Sendo assim, como podemos observar no poema, o autor modernista atribui à bunda ações que são típicas da boca e isso faz com que seja estabelecida

---

<sup>36</sup> Ciclopes é um personagem da mitologia grega que possui “(...) um olho único e redondo na testa, os quais se caracterizam pela força prodigiosa e pelo gênio laborioso” (HOUAISS, 2009, p. 463).

uma aproximação entre a *boca* e o *ânus*. Sendo assim, Drummond confere a associação boca-ânus um caráter engraçado, que produz o riso.

Sobre o riso, o filósofo francês Henri Bergson apresenta uma definição interessante quando diz que para entendê-lo “(...) é preciso colocá-lo em seu ambiente natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo, e terminar sua função útil, que é uma função social” (BERGSON, 2007, p.6), visto que não há como rir sem o *outro*, pois:

Não desfrutaríamos o cômico se nos sentíssemos isolados. O riso parece precisar de eco. [...] O nosso riso é sempre o riso de um grupo. Ele talvez nos ocorra numa condução ou mesa de bar, ao ouvir pessoas contando casos que devem ser cômicos para elas, pois riem a valer. Teríamos rido também se estivéssemos naquele grupo. Não estando, não temos vontade alguma de rir (BERGSON, 2007, p.6).

Além das considerações de Bergson sobre o riso, o filósofo russo Mikhail Bakhtin (1999), lembra que, na Idade Média, ele era apartado do culto e da ideia de mundo oficiais, em razão de ter produzido seu próprio ninho, considerado como não-oficial, mas quase legítimo, ao acolhimento de cada uma das festas que, além de seu sentido oficial, religioso e estatal, detinha também, um sentido popular, carnavalesco, público, cujos elementos organizadores eram o material baixo e corporal. Por esse motivo, a gargalhada, além de ser uma forma de resistência à cultura oficial e seria, tinha a função de libertar o sujeito “do censor interior, do medo do sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder, medo ancorado no espírito humano há milhares de anos” (BAKHTIN, 1999, p. 81).

Por outra via, Octavio Paz sobrealça que o riso é o símbolo de nossa dualidade, dado que se às vezes zombamos de “(...) nós mesmos com a mesma aspereza com que zombamos diariamente dos outros é porque efetivamente somos dois: o eu e o *outro*” (PAZ, 2018, p. 14). Dito de outra forma, mas ainda na visão do mesmo autor “O eu e o *outro* se fundem; mais que isso: o eu é possuído pelo outro” (PAZ, 2018, p. 14), visto que nossos princípios oscilam, estremecidos por “(...) um tremor psíquico não menos poderoso que os tremores de terra. Agitados pela violência de nossas sensações e imaginações, passamos da seriedade à gargalhada” (PAZ, 2018, p. 14).

Freud, por sua vez, a respeito do riso, em sua obra *O chiste e sua relação com o inconsciente*<sup>37</sup>, lembra uma frase curiosa proferida por Dugas, um discípulo de Ribot, em seu livro *Psychologie du rire* (1902) que diz o seguinte:

Não há fato mais banal e mais estudado que o riso; não há nenhum que tenha despertado maior curiosidade entre as pessoas comuns e os filósofos; não há nenhum sobre o qual se tenham catalogado mais observações e construído mais teorias; e, apesar disso, não há nenhum que tenha permanecido tão inexplicado- a tal ponto que somos tentados a dizer, com os cétricos, que devemos nos contentar em rir e não procurar saber por que rimos, pois a reflexão talvez mate o riso, e seria contraditório ela descobrir suas causas (FREUD, 2017, p. 208).

Para Freud (2017), um entendimento sobre o mecanismo do riso que se harmoniza muito bem com a sua maneira de pensar foi os estudos de H. Spencer, em seu ensaio *Physiology of laughter* (Fisiologia do riso), no qual o filósofo inglês afirma que o riso é “(...) um fenômeno de descarga da excitação mental e uma prova de que a aplicação psíquica dessa excitação topou subitamente com um obstáculo” (FREUD, 2017, p. 209). Contudo, apesar de Freud acreditar em boa parte nas ideias de Spencer, esclarece que:

Em todo caso, sentimos a necessidade de modificar o pensamento de Spencer e de, em parte, precisar as ideias nele contidas, e, em parte, alterá-las. Nós diríamos que o riso surge quando um montante de energia psíquica, usado antes para o investimento de certos caminhos psíquicos, se tornou inutilizável e, assim, pode ser livremente descarregado. Temos clareza quanto à “má impressão” que podemos causar ao fazê-lo, mas ousaremos citar, em nossa defesa, uma frase da obra de Lipps *Komik und Humor* [1898], da qual se podem extrair esclarecimentos que vão além da comicidade e do humor: “No fim das contas, os problemas psicológicos particulares nos levam a ir tão fundo na psicologia que, no limite, nenhum problema psicológico pode ser tratado isoladamente” (FREUD, 2017, p. 210).

Segundo Freud (2017), as noções de “energia psíquica”, “descarga” e o método da energia psíquica como uma fração se tornam frequentes em sua mente desde o momento que ele começou a trabalhar filosoficamente com os acontecimentos da psicopatologia; e em sua obra *Interpretação dos sonhos*, em 1900, buscou igual a Lipps, mostrar “os processos psíquicos inconscientes em si, e não os conteúdos conscientes, como o que é ‘propriamente eficiente na psique’ ” (FREUD, 2017, p. 210). Tendo em vista isso, Freud (2017) elucida que

---

<sup>37</sup> A 1ª edição de *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, foi publicada por Freud em 1905.

(...) no riso são dadas as condições para que uma soma de energia psíquica até então usada para o investimento seja livremente descarregada; e uma vez que o riso- não todo riso, é verdade, mas certamente o riso como o chiste- é um sinal de prazer, nós nos inclinaremos a relacionar esse prazer, nós nos inclinaremos a relacionar esse prazer à suspensão do investimento que havia até então. Se vemos que o ouvinte do chiste ri, e o seu criador não pode rir, isso deve significar que no ouvinte é suspenso e descarregado um gasto de investimento, enquanto na formação do chiste há obstáculos à suspensão ou à possibilidade de descarga. Dificilmente podemos caracterizar melhor o processo psíquico que ocorre no ouvinte, na terceira pessoa do chiste, do que enfatizando que ele compra o prazer do chiste com um gasto próprio muito pequeno. Ele lhe é dado de presente, por assim dizer. As palavras do chiste que ele escuta fazem surgir nele, necessariamente, aquela representação ou conexão de pensamentos a que também nele se contrapunham obstáculos internos tão grandes (FREUD, 2017, p. 212).

Assim sendo, Freud (2017) defende que o chiste é “um malandro dúplice”, dedicado a servir dois senhores simultaneamente e tudo o que ganha de prazer é deliberado à terceira pessoa, “(...) como se obstáculos internos insuperáveis na primeira pessoa atrapalhassem esse ganho. Tem-se toda a impressão, assim, de que a terceira pessoa é indispensável à consumação do processo chistoso” (FREUD, 2017, p. 221).

Freud (2017) reconhece que o chiste seria uma maneira de conhecer os desejos reprimidos de um indivíduo ou de uma sociedade através do riso, já que se eu levo o *outro* ao riso ao divulgar o meu chiste “(...) sirvo-me dele para despertar meu próprio riso, e pode-se realmente observar que quem contou o chiste, com uma expressão séria” (FREUD, 2017, p. 222). Diante disso, vale dizer que:

A comunicação do meu chiste ao outro serviria então a diversos propósitos: primeiramente, para me dar a certeza objetiva do sucesso do trabalho do chiste; em segundo lugar, para que eu complemente meu próprio prazer com o efeito reverso do outro sobre mim; em terceiro lugar- na repetição de um chiste que não produzi eu mesmo- para compensar a perda de prazer devida à ausência de novidade (FREUD, 2017, p. 222).

Portanto, o chiste é um fenômeno que precisa de três pessoas “(...) além daquela que conta o chiste, uma segunda que é tomada como alvo da agressividade hostil ou sexual e uma terceira pessoa em que se cumpra a intenção de o chiste despertar o prazer” (FREUD, 2017, p. 143), posto que o chiste não frui de quem o conta, mas quem dele ri, isto é, o ouvinte passivo.

*Witz* (chiste), assim como *Das Unheimliche* (O estranho), é um termo de difícil tradução para o português, pois as traduções realizadas dos termos não davam conta de revelar

o real significado atribuído por Freud, em alemão. Além disso, existe também o fato das obras de Freud serem, por muitas vezes, mal interpretada e isso aconteceu, porque:

No Brasil, até muito recentemente, ficamos à mercê de traduções indiretas e de comparações entre critérios adotados em traduções para outras línguas. Um século depois da criação da psicanálise, a única versão da totalidade das obras de Freud, *a Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas*, é uma tradução feita a partir da versão inglesa. Quer dizer, até o final desse século, a única versão disponível em língua portuguesa aos brasileiros era uma “tradução de tradução”, uma versão feita a partir da referida tradução de James e Alix Strachey (TAVARES, 2012, p. 112).

Contudo, Tavares (2012) salienta que apenas com um século de demora, surgem ao leitor do Brasil concomitantemente três novas traduções da obra de Freud sendo, finalmente, traduções feitas diretas do alemão. Este era, sem dúvida, “(...) um fato histórico de tradução, que testemunhamos a partir de 2010, apresenta claros motivos para a sua compreensão e também pontos fundamentais para reflexão e investigação” (TAVARES, 2012, p. 113).

Voltando nossa atenção aos contos, em “Fiu! Fiu!” e em “Fióte”, as Matintas assobiavam pelo *ânus* e isso é um fato curioso, em consequência de na lógica humana, o assobio ser produzido pela *boca*, entretanto, a partir de uma lógica *inversa* é emitido agora, não mais pela *boca*, mas sim pelo *ânus*, revelando assim, um “jogo com as ideias” (FREUD, 2017, p. 19). E como vimos em Freud, “O jogo com as palavras e os pensamentos, motivado por certos efeitos prazerosos de economia, seria, portanto, o primeiro estágio do chiste” (FREUD, 2017, p. 183), pois o jogo, efetivamente, aparece na criança quando:

(...) ela aprende a usar as palavras e juntar os pensamentos. Esse jogo segue provavelmente um dos instintos que levam a criança a exercitar suas capacidades (*Groos*); ela topa então com efeitos prazerosos que resultam da repetição do semelhante, do reencontro do conhecido, da semelhança sonora etc. e se explicam como economias inesperadas de gasto psíquico. Não é de admirar que esses efeitos prazerosos impulsionem a criança ao hábito do jogo e lhe permitam continuar com eles sem levar em conta o significado das palavras e o contexto das frases (FREUD, 2017, p. 183).

Além disso, Freud (2017) aponta que “O chiste é um juízo lúdico” (FREUD, 2017, p. 18). Pesquisando o significado termo *lúdico*, observamos que se trata de um jogo, um divertimento que para a psicanálise é relativo “à tendência ou manifestação (artística ou erótica) que surge na infância e na adolescência sob a forma de jogo” (HOUAISS, 2009, p. 1200).



Como podemos observar em “Fiu! Fiu!” e “Fióte”, a *alteridade* se reproduz através dos *opostos* (boca-ânus), produzindo assim o chiste, que dentre as suas diversas definições consiste em “(...) encontrar semelhanças entre as coisas dessemelhantes, isto é, semelhanças ocultas” (FREUD, 2017, p. 19). O chiste seria assim “(...) a ligação ou conexão arbitrária, em geral com o auxílio da associação de palavras, de duas representações de algum modo contrastantes entre si” (FREUD, 2017, p. 20). Sendo assim, Lipps não rejeita o fator contraste, afastando-o antes para outro lugar, visto que:

O contraste permanece, mas ele não é um contraste entendido de um modo ou de outro, entre as representações associadas às palavras, e sim o contraste ou contradição entre o significado e a falta de significado das palavras (Lipps, p. 87). Exemplos esclarecem como isso deve ser compreendido. Um contraste surge somente quando [...] concedemos um significado às suas palavras que, no entanto, não poderíamos conceder (FREUD, 2017, p. 20).

Efetivamente, a relação estabelecida entre os opostos (boca-ânus) a partir da leitura dos contos “Fiu! Fiu!” e “Fióte” produz o chiste (*Witz*) que tem como objetivo principal “revelar algo oculto ou escondido” (FREUD, 2017, p. 23), isto é, o fato de as Matintas assobiarem pelo ânus, órgão esse cuja referência muitas vezes é vetada pela sociedade e pela Igreja, uma vez que, na realidade, o termo ânus pode causar vergonha ou certo desconforto na academia, não por ser algo estranho, desconhecido, mas por nos pertencer e remeter a um prazer recalcado pela sociedade. Resulta daí o sentimento de vergonha, que é “por natureza, reconhecimento” (SARTRE, 2011, p. 290), sendo que eu “sinto vergonha de mim tal como apareço ao outro” (SARTRE, 2011, p. 290). A vergonha de si diante do *outro* é o:

(...) sentimento de pecado original, não pelo fato de que eu tenha cometido esta ou aquela falta, mas simplesmente pelo fato de ter “caído” no mundo, em meio às coisas, e necessitar da ação do Outro para ser o que sou. O recato e, em particular, o medo de ser surpreendido em estado de nudez são apenas uma especificação simbólica da vergonha original: o corpo simboliza aqui nossa objetividade sem defesa. Vestir-se é dissimular sua objetividade, reclamar o direito de ver sem ser visto, ou seja, de ser puro sujeito. Por isso, o símbolo bíblico da queda, depois do pecado original, é o fato de que Adão e Eva “conhecem a nudez”. (SARTRE, 2011, p. 369).

Desse modo, o que comparece nos contos “Fiu! Fiu!” e “Fióte” é uma técnica chistosa, dado que envolve não apenas o que se conta no chiste, nem tão pouco quem o conta, mas atinge também o *outro* (*alteridade*), em virtude de “ninguém pode se contentar em fazer um chiste apenas para si mesmo” (FREUD, 2017, p. 204), posto que “a atividade chistosa não

pode ser dita sem finalidade ou sem meta, visto que se coloca a meta evidente de despertar prazer no ouvinte” (FREUD, 2017, p. 137).

Até esse momento discorreremos sobre o que as narrativas apresentavam de aspectos comuns, isto é, o fato das Matintas assobiarem pelo *ânus*. A partir daqui nos propomos a analisá-las de forma individual. Começamos com conto “Fiu! Fiu!”. Nesta narrativa, encontramos, de forma acentuada, a sensação de *Das Unheimliche*, explicada por Freud, uma vez que a Matinta é uma entidade *familiar*, apontada no conto pela narradora como “Tia Laura” e, ao mesmo tempo, *estranha*, por causar medo em Raimundo, pois quando ela “suspendeu a bunda pra cima e a saia, e acendeu a bunda pro lado dele e fez assim: - Fiu, Matintaperera!” (SIMÕES E GOLDER, 1995c, p. 21) ele saiu correndo em uma velocidade tão grande que até hoje “não sabe como não caiu o atorá da costa dele” (SIMÕES E GOLDER, 1995c, p. 21).

Além disso, em “Fiu! Fiu!”, a Matinta descrita no conto é capaz de transitar entre dois mundos distintos: o mundo dos *vivos* e dos *mortos*, já que quando Raimundo é questionado a respeito da morte da Velha Laura, fala o seguinte “Eu acho que está bem, porque eu topei ainda agora com ela no caminho. Ela fez assim, assim, assim pra mim. Acho que tá bem” (SIMÕES E GOLDER, 1995c, p. 21). Como observamos, no momento em que Raimundo encontra a Matinta no meio do caminho ela já tinha falecido, conforme a narrativa. Logo, a entidade trata-se de uma alma penada, que saiu do mundo dos mortos para atormentar os vivos.

Para Araújo (2009), o imaginário religioso brasileiro está recheado de crenças que tentam explicar a temática da alma. Na tradição popular, a morte é um fenômeno capaz de separar a alma do corpo. Contudo, o corpo precisa ser enterrado, com o propósito de que a alma encontre o seu rumo: ou ela sobe ao céu ou desce ao inferno.

Considerando a obra *Anúbis e outros ensaios*, de Câmara Cascudo, Araújo (2009) salienta que, na crença popular, acredita-se que a alma fica na terra durante três dias ou até a missa do sétimo dia ou até concluir o luto dos familiares. Azevedo, na acepção de Araújo (2009), tem uma explicação para a origem dessa periodização nos atos fúnebres litúrgicos da missa de 7º e 30º dias e um ano de falecimento. Para ele:

Esse calendário é de origem pré-cristã: começa com o nojo, quer dizer, três dias de recolhimento e dispensa do trabalho para os parentes mais íntimos, sublinhando a dor experimentada, concessão que a legislação trabalhista conserva ou, pelo menos, os costumes toleram. Uma explicação para essa

periodização, seguida imemorialmente, seria a de que acreditava-se até os primeiros séculos de nossa era que a alma era recolhida pelos anjos no instante subsequente ao desenlace (...), mas ao mesmo tempo cria-se que a alma permanecia com os anjos, ao lado da tumba, atravessando o 3º, o 7º e o 30º dias em sucessivos julgamentos. Daí a necessidade de acompanhá-las com orações especiais, durante esse tempo, havendo menção desses números em antiqüíssimos epítafios (AZEVEDO *apud* ARAÚJO, 2009, p. 31).

Por esse motivo, Araújo (2009) entende que a morte é responsável por separar o corpo da alma. O corpo é compreendido como o físico, o pedaço moral do sujeito, daí a finalidade de enterrá-lo, porque tudo se finda. A alma, por outro lado, é imortal e por conta disso tem o poder de voltar ao mundo dos vivos para assombrá-los. Quando a alma do morto regressa, revela-se e conversa com os vivos é para solicitar oração e por conta disso, devem-se rezar misas “(...) para sua salvação. Fala-se ainda que as almas revelam coisas em sonhos. E só após revelar os segredos que permanecem ocultos ela descansa em paz” (ARAÚJO, 2009, p. 31).

No imaginário cultural-religioso, a alma é representada, no ponto de vista de Araújo (2009), sob a forma humana. Suas formas são perceptíveis, sua fala pode ser a mesma de quando o humano estava vivo ou também se apresentar com um acentuado timbre nasal em um corpo que ultrapassa os trinta e sete graus Celsius. No que se refere ao defunto, pressupõe-se que a alma sai do corpo do sujeito morto sob a figura de ave ou sob a forma humana com um gás branco cristalino. Na realidade,

As almas do outro mundo aparecem somente à noite, vestidas com longa roupa branca e podem se fazer ver a todos ou apenas a determinada pessoa ou animal. A sua presença e permanência no mundo dos vivos tem a ver com sua dívida não paga, ou seja, promessas não cumpridas e também devido a alguma sentença imposta pelo juiz divino (CASCUDO *apud* ARAÚJO, 2009, p. 31).

Sobre essa questão do julgamento das almas, Araújo (2009) salienta que o Brasil manteve a tradição popular portuguesa: crê que o julgamento da alma acontece no tribunal celestial, onde se proclama o juízo sobre as boas e más ações praticadas em vida, visto que ela é:

(...) levada pelo seu anjo da guarda até o tribunal celestial, e lá é colocada diante de São Miguel – o responsável por pesar as almas em seus pecados ou virtudes praticadas. Mas quem apresenta a sentença final é o próprio Deus. Por isso, dependendo da dívida da alma aqui na terra, ela não vai direto para o céu, precisando antes pagá-la no purgatório (ARAÚJO, 2009, p. 31).

Araújo (2009) esclarece ainda que de acordo com o catolicismo popular brasileiro, perante a balança de São Miguel, a alma pode alcançar o céu, por conta de seus bons atos ou direcionar-se ao purgatório para se purificar de algum erro realizado, ou ainda mover-se direto para o inferno, devido aos seus atos malévolos.

Na interpretação de Araújo (2009), na Idade Média apareceram várias histórias sobre as almas. Uma delas foi o cortejo dos mortos, que ocasionava muito pavor, pois se algum sujeito fosse reconhecido no meio da procissão indicava que ele iria morrer brevemente. As almas concebidas como “boas” caminhavam pelas ruas à noite com pífaros acessos solicitando orações.

Araújo (2009) explica que há ainda muitas outras crenças sobre almas de mortos que habitam o pensamento do povo brasileiro, um exemplo disso é de que “novembro é mês das almas, das novenas e das promessas às almas mais sofredoras do purgatório” (ARAÚJO, 2009, p. 33). Além disso, a autora admite que as almas que mais sofreram são as que mais realizam milagres, isto porque se aproximam mais de Deus. No Brasil foi:

(...) bastante difundida a “caixinha das almas”, que correspondia às “alminhas” – pequenos painéis encontrados nas estradas portuguesas representando as almas penadas suplicando orações e auxílio. Aqui no Brasil, essa caixinha tinha figuras pintadas, representando as almas do purgatório que pedem sufrágio; as vítimas do pecado, que imploram a piedosa lembrança dos vivos, em oração, para aliviar-lhes as penas (CASCUDO *apud* ARAÚJO, 2009, p. 33).

No conto “Fióte” um aspecto bastante interessante que é o fato de a Matintaperera deixar o corpo, pois “quando deram a velha estava sem cabeça. Estava só o corpo da velha” (SIMÕES E GOLDBERGER, 1995c, p. 175). O fato de a Matinta não ter cabeça ou perdê-la no meio do caminho e isso nos faz associá-la a outro ser encantado que é a Mula sem cabeça. Diz a lenda que a Mula sem cabeça é, de acordo com Pereira (2007), uma *mulher amaldiçoada* por namorar um padre e, por conta disso, toda passagem da quinta para sexta se dirige a um cruzamento afim de se *metamorfosear* em um *burro*. Após a transformação da *mulher* em *besta*, ela percorre setes povoados, durante toda a *noite* e se topar com alguém, consome seus olhos, unhas e dedos. Sendo assim, essa entidade aparece como “(...) um animal inteiro, forte, lançado fogo pelas narinas e boca, onde tem freios de ferros” (PEREIRA, 2007, p. 20). Desse modo, estabelecemos aqui aproximação entre a Matinta e a Mula sem cabeça e, por conta disso, enumeramos *três* aspectos comuns. O *primeiro* deles, se refere à *metamorfose* do

humano em um ser sobrenatural, o *segundo*, por sua vez, é a associação da *metamorfose* ao pecado, por fim, o *terceira* é o fato de ambas não terem ou, em algum momento da narrativa, perderem a cabeça.

Além da relação da Matinta com a Mula sem cabeça, vale ressaltar também aspectos que são comuns entre a Matinta o Saci-Pererê. Câmara Cascudo, em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, destaca que a “matintapererê é uma modalidade do mito do saci-pererê, na sua forma ornitomórfica” (CASCUDO, 2012, p. 442). Josebel Fares, por sua vez, em sua Dissertação de Mestrado “Imagens da Mitopoética Amazônica: um Memorial das Matinta Pereiras”, também mencionou a aproximação entre a Matinta e o Saci, visto que amparada nos estudos de Queiroz afirma que “(...) o elemento negro, da figura humana *desvirada*, pode ter sido emprestado das histórias do saci, pois com ele a **matinta** se confunde, ao mesmo tempo em que se relaciona com outros mitos” (FARES, 1997, p. 64).

Em 2014, dezessete anos depois, Silva Junior (2014), em sua pesquisa, retoma a discussão iniciada por Josebel Fares e nos revela que, na verdade, o escritor obidense José Veríssimo<sup>38</sup>, em meados do século XVIII, foi um dos primeiros estudiosos a notar a afinidade entre a ave nortista e o negrinho manco do Centro-Sul do país, já que:

(...) Matin-tapêrê é um tapuinho, de uma perna só, que não evacua nem urina, sujeito a uma horrível velha, a quem acompanha as noites de porta em porta, a pedir tabaco. A influência estrangeira, e sem dúvida portuguesa, pôs-lhe na cabeça um barrete vermelho e confundio-o com os “pesadelos” da grande corrente *mythologica*<sup>39</sup> indo-germanica, representando-o como tal. Quem na lucta nocturna conseguir arrancar-lhe o barrete, terá conquistado a felicidade. A velha que o acompanha canta, na toada d’um passarinho a que me vou referir, esta canção, que não compreendo, mas que deve evidentemente ser o resto de um *mytho*<sup>40</sup>: Matinta Pereira, Papa-terra já morreu: Quem te governa sou eu (VERÍSSIMO *apud* SILVA JUNIOR, 2014, p. 26).

Silva Junior (2014) elucida que a *ave-matinta* e a *ave-saci* são variações de uma única entidade. Contudo, recebem nomenclaturas diferentes dependendo da região que vivem. Nas matas do *norte*, por exemplo, é o lugar de aterrissagem da Matintaperera, por outro lado, no *Sul* e *Sudeste* do país é o local de movimentação do saci-pererê. No Rio Grande do Sul, o saci é

---

<sup>38</sup> O pesquisador considera o seguinte artigo para sustentar sua afirmação: VERÍSSIMO, J. Tradições, crenças e superstições amazônicas. In: **Revista Amazônica**, primeiro tomo, ano 1, n. 6, agosto, 1883.

<sup>39</sup> Utilizamos a grafia do texto como este no original, citado por (Silva Junior, 2014, p.26)

<sup>40</sup> Idem.

(...) um menino de uma perna só que se diverte em atormentar à noite os viajantes, procurando fazer-lhes perder o caminho. Em S. Paulo é um negrinho que traz um bonet vermelho na cabeça e frequenta os brejos, divertindo-se em fazer aos cavalleiros que por ahi andam toda a sorte de diabruras, até que reconhecendo-o o cavalleiro não o enchota, chamando-o pelo nome, porque então foge dando uma grande gargalhada (STRADELLI *apud* SILVA JUNIOR, 2014, p. 27)

Para Silva Junior (2014), existem, pelo menos, *três*<sup>41</sup> atributos compartilhados entre a Matinta e o Saci. O *primeiro* deles está relacionado ao fato de ambos viverem como aves que emitem um canto, o qual simula o seu nome, o *segundo* atributo, por sua vez, refere-se ao fato de essas aves estarem condenadas a serem companhia e, por fim, o *terceiro* atributo é a forte ligação que essas entidades possuem com o pajé.

Além de Silva Junior, os pesquisadores Rubens Ferreira e Cleide Nascimento, considerando os estudos de João Barbosa Rodrigues<sup>42</sup>, também discutem a relação existente entre a Matinta e o Saci, pois, segundo eles, a Matinta é a versão feminina do Saci-pererê que se trata de um mito bastante conhecido nas regiões Sudeste e Centro-Oeste do Brasil.

Além de encontramos semelhanças da Matinta com a Mula sem cabeça, com o Saci, também estabelecemos associações da Matinta com o Acauã, que segundo o *Dicionário Houaiss*, é uma:

(...) ave falconiforme da fam. dos falconídeos (*Herpetotheres cachinnans*), que ocorre do México até a Argentina, sendo local e temporalmente encontrada no Brasil; com cerca de 47 cm de comprimento, plumagem amarelo-creme, dorso escuro, região perioftálmica com faixa negra, que se estende até a nuca, e cauda negra, barrada de branco [Seu canto, emitido no crepúsculo e ao alvorecer, é considerado mal-agourado e prenunciador de chuvas.] (HOUAISS, 2009, p. 27)

Câmara Cascudo, em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, apresenta várias definições interessantes sobre o Acauã, que, de acordo com ele, é um *pássaro* também conhecido como “macauoã”, uma ave que tem um hábito bastante curioso, o de matar cobras para alimentar seus filhotes e pendurar as suas peles como verdadeiros troféus. Na cultura indígena, por exemplo, os *gritos* de acauã são importantes, pois são capazes de prever a

---

<sup>41</sup> Foi a partir de nossas investigações na Dissertação de Fares (1997), bem como de Silva Junior (2014), que estabelecemos associações da Matinta com outros seres encantados.

<sup>42</sup> Os pesquisadores consideram a seguinte obra para fazerem sua afirmação: RODRIGUES, J. Barbosa. **Poranduba amazonense ou kochiyma-aura porandub**: 1872-1887. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger e filhos, 1890

chegada de forasteiros, dessa maneira, essa ave assume um papel fundamental na alma do indígena. Além de todas essas informações, o antropólogo brasileiro informa também que esse pássaro tem um piado lastimoso e triste, conhecido como uira jeropari, pássaro de jurupari, expressão com sentido aproximado a demoníaco na catequese e que carrega consigo uma moléstia nervosa, a qual faz o enfermo acordar “(...) do estado semiletárgico, grita o nome da ave, imitando-lhe o canto onomatopaico. A doente começa por uma grande tristeza, dores de cabeça, tendo suores frios, delíquios” (CASCUDO, 2012, p.10).

A lenda do Acauã, como se sabe, é bastante conhecida pela população, sendo retratada em várias manifestações artísticas, na música, por exemplo, o compositor Zé Dantas retrata Acauã como sendo responsável por trazer a seca ao sertão, como podemos observar, “Acauã, acauã/ Vive cantando/Durante o tempo do verão/No silêncio das tardes agoirando/ Chamando a seca pro sertão/Chamando a seca pro sertão/Acauã, acauã/ Teu canto é penoso e faz medo/Te cala acauã”, em outra composição, a de Antônio de Nazaré Frazão Tavernard, que foi musicalizada por Waldemar Henrique, o pássaro grita de forma aterrorizante, trazendo o agouro à quem o ouvir, já que como diz a música “Soaram gemidos resmungos bolidos do gênio do mal/ E até de manhã bem preto choça a fúnebre troça dum vesgo acauã”.

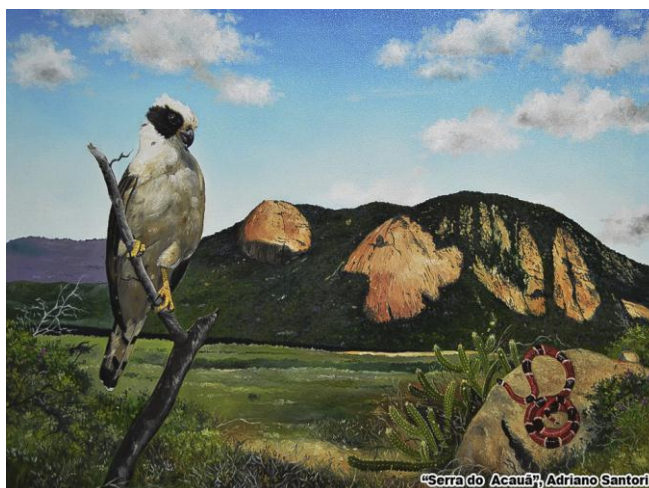
Na literatura, a lenda do Acauã também recebeu destaque, através do famoso conto do escritor paraense Inglês de Sousa, no qual ele nos revela a história de duas irmãs, uma chamada Aninha (filha legítima de Capitão Jerônimo) e Vitória (filha adotiva), que apesar de terem sido criadas da mesma maneira, apresentavam comportamentos completamente distintos. A Vitória, de acordo com Sousa (2018) era uma moça rebelde, indomável e impaciente, Aninha, por outro lado, era calma, quieta e tinha um aspecto doentio, como se tivesse sido agourada pela irmã. No fim da narrativa, Inglês de Souza nos surpreende com dois eventos insólitos, que ocorrem, ao mesmo tempo, o da metamorfose de Vitória em *cobra* e a transmutação de Aninha em *ave*.

A partir desse preâmbulo, defendemos que a lenda do Acauã possui alguns aspectos comuns com a lenda de Matintaperera. Elencamos três aspectos: o *primeiro* deles se refere ao fato de ambos serem *aves*<sup>43</sup>. O *segundo* é o som que ambos emitem que além de seres perturbadores e agoniantes ao ouvido humano, trazem o agouro. O terceiro aspecto concerne à *metamorfose* do humano em animal.

---

<sup>43</sup> No entanto vale ressaltar que, em nossas pesquisas no acervo do IFNOPAP, encontramos Matinta que se metamorfoseavam em outras classes de animais, como porco, cachorro e cobra, logo não podemos limitá-las à uma ave.

**Fig. 6** Pintura “Serra do Acauã”, do artista plástico Adriano Santori



**Fonte:** <http://blogdoacaua.blogspot.com.br/2008/09/lenda.html>

Em resumo, é importante, aqui, ressaltar, que as narrativas da Matintaperera que surgem do imaginário popular amazônico promovem muitas traduções e enigmas, pois elas se:

(...) multiplicam, sofrem alterações, complementam-se e atualizam-se, ganhando elementos novos, mas sempre particularizando esse ente mítico em cada local de escuta e/ou de avistamento. O caráter diverso da Matinta Perera depende dos locais nos quais ocorrem os testemunhos, sejam estes vivenciados pelos narradores ou por terceiros (FERREIRA E NASCIMENTO, 2018, p. 249).

Tendo em vista tudo que foi explanado, nesta seção, defendemos que é importante compreender a narrativa maravilhosa da Matintaperera a partir da noção de *alteridade*, visto que ela é *alteridade* pura, pois ela é *homem* e também *mulher*, é *velha* e igualmente *jovem* e embora seja a *mesma* é também o *outro*. Além disso, como vimos, ao mesmo tempo em que ela se diferencia do Saci-pererê, do Acauã e da Mula sem cabeça, também se aproxima deles, visto que a Matinta não é *uma*, mas *várias*, apresentando, assim, uma natureza plural. Em vista disso, concluímos que os textos de Todorov (embora tenha sua parcela de contribuição ao campo da literatura fantástica), não dão conta de compreender a narrativa da Matintaperera, visto que desconsideram o contexto sociocultural da obra literária, uma vez que, Todorov condicionou a literatura fantástica a um simples modo de ler. Então, se faz necessário considerar a visão de Victor Bravo, o qual considera a literatura um campo fértil para as manifestações do fenômeno da *alteridade*, onde, no *fantástico*, ela é uma irrupção e,



no *maravilhoso*, um espetáculo. Desse modo, pensar a literatura a partir da *alteridade* nos faz ampliar, segundo Spielmann (2000), o nosso intelecto e percepção dos fenômenos para além da razão incontestável e limitada, apresentando-se como um plano de estudo que vai além dos nossos limites.

Sendo assim, após discorrermos sobre a análise literária de dois contos presentes na coletânea de textos Abaetetuba conta..., “Fiu! Fiu!” e “Fióte”. Na próxima seção, apresentaremos as considerações finais desta dissertação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As hipóteses levantadas nesta pesquisa foram alcançadas, uma vez que constatamos, que a Matinta estabelece aproximações com outros seres encantados. Amparados nos estudos de Fares (1997) e Silva Junior (2014) que apontam para uma associação da Matintaperera com o Saci-Pererê, fomos impulsionado a estudar, de forma mais específica, a correspondência da Matinta com outros mitos e isso nos permitiu também instituir conexões entre a Matintaperera e o mito do Acauã, que derivado do termo tupi *waka'wã*, significa “grande ave de rapina”. Segundo a lenda, o Acauã se trata de uma ave de “piado queixoso, enfadonho e triste” (CASCUDO, 2012, p. 09) e a incidência de seu assobio se torna perturbador e agonizante ao ouvido humano. A similitude entre a Matinta e o Acauã, constatada em nossos estudos, assim como a associação da Matinta e do Saci feita por Silva Junior (2014), nos permitiu enumerar em *três* aspectos, o *primeiro* é o fato de ambos serem aves, o *segundo* diz respeito ao seu assobio inquietante que chega a perturbar os moradores locais e assustar as crianças e o *terceiro* refere-se à metamorfose do humano em ave.

Além da associação da Matinta com o Acauã, encontramos também aspectos comuns entre a Matinta e o mito da Mula sem cabeça. Conforme a lenda, a Mula sem cabeça se trata de uma mulher que se transforma em animal porque cometeu o pecado de deitar-se com um padre, figura essa do catolicismo, que tem por determinação da Igreja manter-se longe dos pecados carnis. Assim, como em Acauã, elencamos também *três* elementos comuns entre as entidades. O *primeiro* diz respeito à metamorfose do humano em animal. O *segundo* é à vinculação da metamorfose ao pecado. O *terceiro* aspecto é o fato de ambos não terem cabeça ou a perderem/largarem no meio do caminho, como o que acontece em “Fióte!”, que segundo Joana d’Arc “(...) quando deram a velha estava sem cabeça” (SIMÕES E GOLDER, 1995c, p. 175) e como a Matinta de *Abaetetuba conta...* perde a sua cabeça ela “assovia com a bunda, porque não tem como assoviar” (SIMÕES E GOLDER, 1995c, p. 175).

A familiaridade da Matinta com outras entidades correspondeu à *primeira* hipótese de trabalho que era: a Matintaperera pode ter aspectos comuns com o Saci-Pererê, o Acauã e a Mula sem cabeça e, de fato. Como vimos, essa hipótese foi confirmada, tanto é que apontamos *três* traços comuns. Desse modo, concordamos com Ferreira e Nascimento (2018) de que a Matinta possui uma natureza *plural* e que não podemos entendê-la através de uma *unidade*, mas sim de uma *pluralidade cultural*, uma vez que se assemelha com outros mitos,

não apenas pela sua forma, mas também pelo seu comportamento e isso faz com que ela embora seja a *mesma* é também o *outro*.

No que concerne à *segunda* hipótese de trabalho, acreditamos também ter alcançado, visto que examinamos a ocorrência do *maravilhoso* e da *alteridade* em narrativas orais da Matintaperera, recolhidas pelo IFNOPAP. Como já foi dito na seção de análise, escolhemos a coletânea *Abaetetuba conta...* não apenas por apresentar o maior número de histórias da Matintaperera, mas sim por encontramos duas Matintas que fogem a regra das tradicionais, haja vista que elas assobiavam não mais pela *boca*, mas sim pelo *ânus*, estabelecendo assim, a *alteridade* (boca-ânus), isto é, trata-se de *opostos* que não se separam, nem se excluem, mas que assim como o termo em alemão de Freud *Das Unheimliche* se relacionam reciprocamente, pois apesar de ambos ocuparem locais distintos no corpo humano são ligados pelo o mesmo tubo: o digestório.

De acordo com Freud (2010), a metáfora (boca-ânus) não concerne unicamente a uma finalidade sexual, mas pode comparecer na cultura, na filosofia, na antropologia e na literatura, podendo assumir um caráter trágico- como o que ocorre na cultura árabe, europeia e algumas tribos indígenas, quando se praticava o método de empalhamento-, mas também chistoso, como abordamos em nossa pesquisa.

A relação entre *boca-ânus*, em nosso estudo é estabelecida por meio de uma correspondência chistosa, ou seja, um “jogo com ideias”, que consiste em “encontrar semelhanças entre coisas dessemelhantes, isto é, semelhanças ocultas” (FREUD, 2017, p. 19), que produz o *Witz* (chiste), uma vez que o assobio que deveria ser emitido pela *boca* da Matintaperera sai agora pelo *ânus*.

Desse modo, constatamos que nossa pergunta de pesquisa também foi respondida de que é possível sim compreender o *maravilhoso* a partir da noção de *alteridade*, já que trazemos para a nossa dissertação textos literários que obedecem a uma lógica *outra*, incomum e extraordinária, em que a presença do sobrenatural, incomum, insólito e extraordinário se manifestam frequentemente e isso só foi possível quando resolvemos trabalhar com a figura enigmática da Matintaperera, que é estabelecida pela *alteridade* (*mulher-homem*), (*idoso-jovem*), capaz de despertar sensações distintas como (*medo-encanto*), (*horror-humor*). Em relação à metamorfose, a Matinta pode assumir a forma de animais como (*ave-mamífero*), (*réptil- anfíbio*) e isso a possibilita transitar por espaços distintos (*aéreos-terrestres*), em um curto espaço de tempo, percorrendo assim meios (*rurais-urbanos*).

O acervo do IFNOPAP foi fundamental para o desenvolvimento de nosso trabalho, pois além de conter histórias de diversos seres encantados, jamais apresentarão traduções idênticas, mesmo que os narradores do Projeto tenham recolhido as narrativas no mesmo ser, no mesmo espaço e no mesmo lugar, pois “A questão fundamental proposta pela tradução literária é a da alteridade e não da identidade” (CARVALHAL, 1993, p. 50). Conforme Carvalho (1993) não é relevante que o texto traduzido seja idêntico, isto é, uma reprodução fidedigna do escrito anterior, mas sim a materialização de uma das ocorrências de sua realização, pois segundo a autora, todo texto carrega consigo as suas diversas traduções.

Com efeito, revelamos em nosso estudo um aspecto que ainda não foi discutido em pesquisas vigentes, que é justamente a sua relação com o *Witz* (Chiste), pois de acordo com nossas investigações, percebemos que os trabalhos têm centrado sua atenção no que se refere ao aspecto amedrontador e aterrorizante da Matintaperera. Por outro lado, em nossa discussão focamos o *Witz* (Chiste). Com base nisso, observamos que apesar de muito ter se discutido sobre a personagem, verificamos que ainda pouco se conhece ela, o que nos afirmamos que é necessário explorar ainda mais o *submundo* da Matintaperera.

Apesar de estas serem as “Considerações Finais”, não consideramos tão finais e definitivas assim, visto que sabemos que, a partir de nossa investigação sobre a Matintaperera, no acervo do IFNOPAP, outras ainda virão, tomando notas novas e recentes reflexões. Entretanto, vale ressaltar que, estudando a Matinta, aprendemos muito sobre o *outro* (cultura do outro, tempo do outro, espaço do outro), mas também sobre nós *mesmos* (a nossa cultura, nosso tempo, nosso espaço), em virtude de ambos se relacionarem de forma recíproca.

Sendo assim, julgamos que nosso estudo constituiu uma pesquisa de caráter interdisciplinar, dado que abordamos a noção filosófica da *alteridade*, partindo do pensamento do psicanalista Sigmund Freud através de seu artigo *Das unheimliche* (O estranho), o *Witz* (Chiste), buscando entendê-lo na figura enigmática da Matintaperera, no acervo do IFNOPAP. Além de tudo isso, cremos que com esta pesquisa estamos valorizando a cultura brasileira, especialmente, a paraense, em razão de, tal acervo ser constituído por relatos de paraenses que vivem em torno da Amazônia e que, muitas vezes, são esquecidos pela sociedade e por estudos acadêmicos.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. A bunda, que engraçada. In: MARICONI, Ítalo (org.) **Os cem melhores poemas brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- ARAÚJO, Maria das Graças Ferreira de. **Pequenas romarias para pequenos Santos: um estudo sociográfico sobre o dia de Finados / Maria das Graças Ferreira de Araújo**. Belo Horizonte, 2009. 122f.
- ALMEIDA, Rita de Cássia de Araújo. As travessias do corpo. O que a psicanálise nos ensina?. In: I Simpósio Espaço e Educação, 2007, Juiz de Fora. **Anais [on-line] 1 Seminário Espaço e Educação**, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BARBIERI, Natália Alves. **Trabalho com velhos: algumas reflexões iniciais**. Pulsional: Revista de psicanálise 2003 set; 16(173):18-24.
- BERGSON, Henri. **O riso**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BEAUVOIR, Simone. **A velhice** [Recurso eletrônico]/ Simone de Beauvoir, tradução Maria Helena Franco Martins. – 3. ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- BRAVO, Víctor. **Los poderes de la ficción**. Para una interpretación de la Literatura Fantástica. Venezuela, Monte Ávila, 1985.
- CARVALHAL, T. M. F. A tradução literária. **Organon**. Revista do Instituto de Letras da UFRGS. Porto Alegre, v. 7, p. 47-52, 1993.
- CARVALHO, Nazaré Cristina. Caleidoscópio do imaginário ribeirinho amazônico. **Revista Instrumento**. Revista de Estudo e Pesquisa em Educação, Juiz de Fora, v. 16, n. 2, p. 221-230, 2014.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12ª ed. São Paulo: Global, 2012.
- ASSIS, Franciele Sanches; PARRA, Cláudia Regina; **ENVELHECIMENTO BEM SUCEDIDO E PARTICIPAÇÃO NO SERVIÇO DE CONVIVÊNCIA PARA IDOSOS. PSICOLOGIA. PT**, v. 1, p. 1-8, 2014.
- DANTAS, Zé. **Música Acauã**. Disponível em: <https://www.ouvirmusica.com.br/zedantas/293725/>. Acesso em 21 de fevereiro de 2018.

FARES, Josebel Akel. **Imagens da mitopoética amazônica**: um memorial das matintas pereras. 1997. 180 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado Letras, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Pará, Belém.

FARES, Josebel Akel. Imagens da Matinta Perera em contexto amazônico. **Revista Boitatá**, Londrina. n. 3, jan./jun. 17 f, 2007.

FERREIRA, Rubens da Silva; NASCIMENTO, Cleide Furtado. O mito da Matinta Perera e suas formas variantes em Curuçambaba, Bujaru (Pará, Brasil). **Revista Boitatá**, Londrina, n. 25, Jan-Jun, 2018.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I**: A vontade do Saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade II**: O uso dos prazeres. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Revisão Teórica de José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura**: na idade clássica [Tradução José Teixeira Coelho Neto]. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FREUD. Sigmund. **O Estranho**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume XVII, Rio de Janeiro: Imago, 1919.

FREUD. Sigmund. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos**. [Tradução de Paulo César de Souza]. Companhia das letras, 2010.

FREUD. Sigmund. **O chiste e a sua relação com o inconsciente** [Tradução de Fernando Costa Mattos e Paulo César de Souza]. 1ª ed. São Paulo: companhia das letras, 2017.

FROTA, Maria Paula. Tradução e Psicanálise - um encontro a convite de Freud. In: Lauro Maia Amorim; Cristina Carneiro Rodrigues; Érika Stupiello. (Org.). **Tradução & perspectivas teóricas e práticas**. São Paulo: Editora Unesp, 1ª ed, 2015, p. 277-302.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2016.

GRECO, Musso Garcia. Os espelhos de Lacan. **Opção Lacaniana**, 2011.

GUIMARÃES, Elzimar Campos. Reflexão sobre a velhice. **Revista CES**, v. 21, p. 11-23, Juiz de Fora, 2007.

HOGEMANN, Edna Raquel Rodrigues Santos. A relevância do Afeto e da Alteridade na Garantia dos Direitos Humanos. In: **7º ENCONTRO NACIONAL DA ANDHEP, 2012, CURITIBA**. 7º ENCONTRO NACIONAL DA ANDHEP, 2012.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação.* 20a Ed. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

JARDIM, Viviane Cristina Fonseca da Silva; MEDEIROS, Bartolomeu Figueiroa; BRITO, Ana Maria. Um olhar sobre o processo do envelhecimento: a percepção de idosos sobre a velhice. **Revista Brasileira de Geriatria e Gerontologia** (UnATI. Impresso), v. 9, p. 25-34, 2006.

LARROSA, Jorge. **La experiencia de la lectura:** estudios sobre literatura y formación. 2 ed. Barcelona: Laertes, 1996.

MAGALHÃES, Alex Wagner Leal. **Entre o belo e o feio:** das *unheimliche* como princípio estético em Freud. Dissertação de mestrado em Psicologia. Belém: UFPA, 2008.

MARINHO, Celisa Carolina Alvares. **Contribuições para uma poética do maravilhoso:** um estudo comparativo sobre a narratividade literária e cinematográfica. [Tese de Doutorado]. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

MEDINA, Fernanda Pereira. Freud e Estética da Estranheza. **Literartes**, n. 7, 2017.

MONTEMEZZO, Luciana Ferrari; UMBACH, Rosani Ketzer. Tradução e diálogos interculturais. In: Karin Volobuef; Sylvia Maria Trusen; Tania Sarmiento-Pantoja (Org.). **Tradução, cultura e memória.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2014, p. 179-194.

PAZ, Octavio. **Conjunções e Disjunções** [Tradução de Lúcia Texeira Wisnik]. 1ª ed., reimpr.- São Paulo: Perspectiva, 2018.

PERREIRA, Waldemar Henrique da Costa. **Música Matinta Perera.** Disponível em: [http://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=64828](http://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=64828). Acesso em 21 de fev. de 2018.

PEREIRA, Maria Antonieta Pereira/ **Lendas e mitos do Brasil** Coord. Ed. Maria José de Castro Alves. Belo Horizonte – 2007.

PROPP, Vladímir. **Morfologia do conto maravilhoso.** Copymarket.com, 2001.

RAVASIO, Marcele Homrich. Alteridade e psicanálise: as modalidades de Outro em Lacan. **Barbarói (Unisc. Online)**, v.1, p.153-165, 2016.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico:** aproximações teóricas/ David Roas: tradução Julián Fuks.- 1. ed.-São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017.

SARTRE, Jean- Paul. **O ser e o nada- Ensaio de ontologia fenomenológica/** Jean- Paul Sartre; tradução de Paulo Perdigão. 20. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 201

SILVA JÚNIOR, Fernando Alves da. **Representação feminina no mito da matintaperera em Taperaçú Campo, Bragança (PA)**. 2014. 181f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia, PPGLS, UFPA, Bragança, PA.

SIMÕES, Maria do Perpétuo Socorro Galvão. Lendas e Mitos da Amazônia. **Revista Litteris Literatura**, p. 10 - 25, 2010.

SIMÕES, Maria do Perpétuo Socorro Galvão; GOLDER, Christophe. (Org.). **Santarém conta...** Belém: Cejup; Universidade Federal do Pará, 1995a.

SIMÕES, Maria do Perpétuo Socorro Galvão; GOLDER, Christophe. (Org.). **Belém conta....** Belém: Cejup; Universidade Federal do Pará, 1995b. (verificar porque não tem o nome do prof Golder).

SIMÕES, Maria do Perpétuo Socorro Galvão; GOLDER, Christophe. (Org.). **Abaetetuba conta....** Belém: Cejup; Universidade Federal do Pará, 1995c.

SIMÕES, Maria do Perpétuo Socorro Galvão; GOLDER, Christophe. (Org.). **Bragança conta....** Belém: Cejup; Universidade Federal do Pará, 2016.

SOUSA, Inglês de. **Coleção Acervo Brasileiro - Contos amazônicos**, v. 1, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://cadernosdomundoiteiro.com.br>. Acesso em 21 de fevereiro de 2018.

SPIELMANN, Ellen. “ ‘Alteridade’: desde Sartre até Bhabha: um surf para a história do conceito. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. Rio de Janeiro: Abralic, 2000, n. 05.

TAVARES, Pedro Heliodoro. **As novas traduções de Freud feitas diretamente do alemão: estilo e terminologia**. Tradterm, v. 19, p. 109-126, 2012.

TIBURI, Marcia Angelita. Descartes e Beckett ou sobre a escuridão da certeza. Pequeno experimento de submetateoria, protometateoria, metaprototeoria à procura de um método. In: Ricardo Timm de Souza; Rodrigo Duarte. (Org.). **Filosofia & Literatura**. 1ed.Porto Alegre: Edipucrs, 2004, v. 1, p. 35-69.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014.

TRUSEN, SYLVIA MARIA. **Do enredo de um nome: Märchen, Maere, Maerlín**. Fronteiraz (São Paulo), v. 3, p. 1, 2009.

VILLACORTA, Gisela Macambira. “**As Mulheres do Pássaro da Noite**”: pajelança e feitiçaria na região do salgado (Nordeste do Pará). Dissertação de mestrado em antropologia social. Belém: UFPA, 2000.



# **ANEXOS**

## Anexo – A

### ACHEGAS para técnica e ética da pesquisa de campo

Do contato com o contador de história:

5. Identificar a pessoa do contador e na medida do possível procurar saber: nome, família, hábitos, profissão, gostos;
6. Respeitar a figura do contador;
7. Lembrar que o contador de história, que vai ser entrevistado, não precisa ser “a memória ancestral “da comunidade; toda pessoa que quiser contar história será bem-vinda à pesquisa;
8. Não solicite, ao contador, uma história particular. Deixe-o livre para fazer o relato;
9. Não interfira no relato. Deixe que a narrativa flua naturalmente, sem interrupções;
10. Deixe as perguntas e quaisquer questionamentos, relativos à narrativa, para o final, quando o relato estiver encerrado;
11. Não se limita a figura do informante nem em relação à idade, sexo, religião, raça. A única orientação é para que o contador seja morador, da Amazônia, pelo menos, há dois anos;
12. Tratar o contador com delicadeza, cortesia, sem ser piegas;
13. Agir com naturalidade, sem qualquer gesto de arrogância; o fato de ser universitário não lhe dá o direito de se mostrar superior;
14. O pesquisador está em posição de “desvantagem” em relação ao contador, porque é ele que necessita da “história” a ser contada. O narrador é “dono do pedaço”; daí, o pesquisador deve ficar no “seu lugar de solicitante”, sem precisar se humilhar. Dê ao contador a importância que ele merece;
15. A relação pesquisador/contador deve se basear na confiança. O pesquisador tem o dever de criar este clima;
16. Nada deve ser omitido ao contador: ele necessita saber que o seu depoimento vai servir para fundamentar trabalhos acadêmicos na Universidade; que estes depoimentos, eventualmente, podem ser publicados, divulgados na mídia;

17. O contador deve ser informado de que a sua participação na pesquisa não será remunerada; 18. O pesquisador deve se apresentar, na entrevista, dignamente vestido.

Das responsabilidades do pesquisador:

1. Fazer todas as anotações relativas aos dados do informante;
2. Responsabilizar-se pelo equipamento (gravador, câmera, filmadora, etc.);
3. Devolver o equipamento em ordem;
4. Repassar as informações que lhe forem solicitadas por outros integrantes da pesquisa;
5. Disponibilizar o material para o projeto;
6. Fazer relatório completo, dando detalhes de todo o processo da entrevista.

**Anexo – B**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
Centro de Letras e Artes Projeto Integrado: “O Imaginário nas Formas Narrativas  
Orais Populares da Amazônia Paraense”

**SUBPROJETO: Análise de Estrutura Narrativa**

**Coordenadores: Dr. Christophe Golder Dra. Maria do Socorro Simões**

De acordo com a nossa vontade de preservação e difusão da cultura popular amazônica, a própria colta ou colheita de narrativas orais, através de gravações e a posterior transcrição destas, já constituem uma finalidade. Mas pretendemos também explorar a matéria assim recolhida, isto é, analisá-la.

Tentaremos organizar um conjunto provavelmente heterogêneo de casos, anedotas, contos, lendas, etc., estabelecendo uma classificação das formas narrativas encontradas. Não se trata de distribuir as narrativas em categorias pré-fabricadas, o que pode revelar-se inadequado a objetos que, por objetividade científica, devemos considerar como possivelmente originais; também não se trata de propor uma classificação superficial (simplesmente temática ou geográfica, por exemplo); trata-se, pelo contrário, de elaborar, a partir da identificação e descrição das estruturas recorrentes no corpus, uma tipologia dos gêneros narrativos populares que se encontram na Amazônia.

Há um aspecto complementar a essa busca do (s) sistema (s) genérico(s), é a exploração dos recursos discursivos e extra-discursivos de que usam os narradores particulares para dar (eventualmente) um cunho pessoal (e/ou traços adaptados às circunstâncias da performance) a uma “obra” pelo menos parcialmente coletiva, parcialmente determinada pela tradição.

Assim, examinamos a possibilidade de uma poética dessas produções “folclóricas”: poética no sentido de Aristóteles ou de Genette (ciência da classe de textos), mas também no sentido de Valéry ou Jakobson (estudo do texto como obra de arte). Nosso propósito não é afirmar arbitrariamente, de antemão, que as narrativas populares amazônicas constituem formas genuínas, nem sustentar que a narração da tradição oral seja rigorosamente à arte individual da cultura clássica, e sim propor duas direções de pesquisa, os dois polos opostos, mas solidários de um único eixo (como a oposição língua/fala).

## **JUSTIFICATIVA**

Recolher uma ampla e rica matéria popular se esta ficasse abandonada, esquecida em alguma gaveta ou estante da mesma maneira que já se encontrava meio abandonada e esquecida “in loco”. Já que julgamos digna de interesse, interessemo-nos por ela, ou seja, dirijamos nossa atenção científica para ela.

Se toda abordagem científica (antropológica, histórica, psicológica, sociológica, etc.) é legítima, o estudo das estruturas narrativas é sem dúvida a mais fundamental, pois tende a

determinar a natureza intrínseca dos elementos do “corpus”. As próprias modalidades de colheita, gravação e transcrição serão, em grande parte, determinadas pela finalidade de análise estrutural, já que o objetivo da coletânea e das posteriores pesquisas se define a priori como “formas narrativas”.

Ao pesquisar a arte individual dos contadores tentaremos definir as relações entre as regras genéricas e as realizações particulares do modelo arquitextual em cada performance. E principalmente através dos aspectos que esta abordagem estará vinculada com os demais projetos.

## **OBJETIVOS**

**OBJETIVO GERAL:** Identificar e classificar as formas narrativas populares orais da região amazônica (paraense), reparar as modalidades particulares de suas manifestações.

**OBJETIVOS ESPECÍFICOS:** Isolar e descrever as formas presentes no “corpus”. Compará-las.

Determinar se elas formam um conjunto organizado (sistema de gêneros): Deduzir das próprias observações de campo e das variações individuais dos textos a parte da arte pessoal dos informantes.

## **BIBLIOGRAFIA:**

DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan. **Dictionnaire e encyclopédique des sciences du langage**, Seuil, Paris, 1972.

GENETTE, Gérard. **Figures II**. Seuil, Paris, 1969.

\_\_\_\_\_. **Théorie des genres**. Seuil, Paris, 1986. Hamburger, Käte. **Logiques de genres**. Seuil, Paris, 1986.

JAKOBSON, Roman. **Le folklore: forme spécifique la création**. In: “Question de poétique”, Seuil, Paris, 1973.

PROPP, Wladimir. **Morfologia du conto**, Seuil, Paris, 1965 e 1970.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **Qu’est-ce qu’un genre littéraire?** Seuil, Paris, 1989.

SIMONIN-GRUMBACH, Jenny. **Pour une typologie des discours**. In: “Langue, discours et société pour Emile Beveniste”, sob a direção de Julia Kristeva, Seuil, Paris, 1976.

TODOROV, Tzvetan. **Les genres du discours**, Seuil, Paris, 1979.

ZUMTHOR, Paul. **Introduction à la poésie orale**, Seuil, Paris, 1973.

**Fiu! Fiu!**

*"Suspendeu a saia, ficou muda e assobiou..."*

Esse dito meu pai de criação, ele contava muita coisa, sabe? Ele contou que lá onde eles moravam, era dessa gente que morava aqui. De lá, moravam, passavam a morar noutro lugar, sabe?

Então eles moravam aí, nesse centro, não? E ele conta que quando, nesse tempo que eu disse que deu essa epidemia de febre, não? E morreu muita gente... O cara morria e eles enterravam embaixo do jirau, sabe?

Arrancavam as tábuas e cavavam lá e colocavam no centro, porque não tinha quem viesse e traze pra cidade.

Morria muita gente, sabe? E... Então, ele contava essa história que... Lá, tinha uma velha chamada Laura, uma velha, uma velha, assim, de uns 70 anos, sabe?

E essa velha, tornavam a contar que essa velha era Matintaperera. De certo.

Então, ela tinha muitos filhos e genros. E essa tia

Laura adoeceu, dessas ditas febres, não? Adoeceu. A velha Laura está mal, está mal, está mal. Quando foi um dia, ele estava fazendo farinha, ele morava na beira do igarapé e o lugar de fazer a farinha era muito mais longe. Era quase meia hora de lá pra chegar na beira. E eles fizeram essa farinha, foram fazer essa farinha e acabou tarde. Seis e meia, já estava escurinho, foi a hora que ele botou a farinha no atará<sup>3</sup> tudo. Jogou na costa e veio. Já ia, veio com pressa, pra ir guardar, pra casa da velha Laura, que levavam vigiar a noite inteira.

Era o costume dos antigos, de socorrer aquela pessoa que estava doente, não?

E ele pôs essa farinha na costa e veio. Que quando ele chegou no meio do caminho. [Pulou: pah!] digo, foi quando ela pulou no meio do caminho, pulou: pah!<sup>4</sup> E suspendeu a bunda pra cima e a saia, e acendeu a bunda pro lado dele e fez assim:

– Fiu, Matintaperera!

Aí, ela se endireitou e disse:

– Agora vai contar, ouviste?

Ele agarrou, ele veio embora, diz ele que não sabe como não caiu o atará da costa dele.

Chegou lá. O primo dele disse assim:

– Raimundo, não soubestes da velha Laura, que tal?

Ele disse:

– Eu acho que está bem, porque eu topi<sup>5</sup> ainda agora com ela no caminho. Ela fez assim, assim, assim pra mim. Acho que está bem.

Que quando foi, tomaram banho, jantaram, que foram pra lá, ela já tinha morrido nessa hora, que ela veio fazer a visão pra ele. Tinha morrido.

<sup>3</sup> atará: espécie de utensílio para transporte de farinha, frutas, legumes etc.  
<sup>4</sup> Onomatopéia para indicar o forte batulho de algo pesado que cai no chão



Ele contou, ele contava que viu, ela falou com ele.  
Suspendeu a saia, ficou nua e assobiou:  
- Fiu, Matintaperera!  
Se endireitou, olhou pra ele e disse:  
- Agora vai contar!

Pesquisadora: Conceição Vasconcelos  
Informante: Manoel P. da Fonseca

### “Aqueles leros”

*“Era jita, aquela boquinha...”*

Eu tinha uma madrinha e um padrinho, que ela morreu. Ficou só o meu padrinho, não?

E... Ele agarrou, pediu pra minha mãe que morasse – o Aprígio já era casado – que fosse morar pra casa dele. Era uma casa grande, coberta com telha, sabe? lá perto de onde morava o Aprígio. E nós fomos morar pra lá, só eu, minha mãe e uma irmã de criação que eu tinha. Vê só, moramos numa casa daquelas.

E... Ela via tanta coisa, esta mulher, via tanta coisa naquela casa. Eu era garoto, sabe? Tinha 10 anos, sabe? Chegava a noite eu pah!<sup>5</sup> dormia até de manhã. Não via nada, mas ela via andarem. Ela via irem lá pra sala onde estava o santuário, ela via coisa, sabe?

Então, essa mulher que morreu, que era minha madrinha: Ana Machado, não é mano?:

- É!

<sup>5</sup> Onomatopéia que indica intensidade

## Fióte!

"Ela tinha o fado dela"

Tem outra de novo. De matintaperera.  
 Mas tu não vai escutar<sup>110</sup>.  
 Essa também é diferente, de matintaperera.  
 Olha, uma vez também tinha um... Era uma orquestra.  
 Eles eram uns [ ] sete músicos, né. Saíram pra ir tocar.  
 Aí, a velha pediu carona. Dessas canoas que falam,  
 reboco, reboco, né? Que remam assim com um pau, com  
 uma tábua, né?  
 Aí... Não olha pra mim, senão eu riu e me encabulo.<sup>111</sup>  
 Aí, ele pegou, né. Saiu, foi embora.  
 – Não deixa ele aí mesmo.<sup>112</sup>  
 Ela pegou, a velha, né, pediu carona. Eles pegaram  
 deram pra ela. Só que ela tinha o fado dela e não disse  
 onde ela ia parar, né.

110 A informante dirige estas palavras a um garoto que estava por perto daí e que não deveria escutar a história

111 *Idem* nota 110

112 A informante solicita que o garoto se retire

Então, tinha o lugar onde ela parava pra assobiar.  
 Eu sei que eles saíram. Foram embora remando, re-  
 mando.

Quando chegou longe assim, eles jogaram foguete.  
 Aí, a velha disse:

– Ah, possíva!<sup>113</sup> Ela quer fazer a penitência dela e  
 agora tanta gente no barco.

E ela não tinha como fazer.

Tu vai gravar isso?<sup>114</sup>

Ela virou a bunda pra cima e deu um assobio.

– Fióte! Matintaperera. Ela fez.

Aí, o pessoal olha, um atrás do outro na água. Caiu  
 tudinho na água, todo o pessoal. Mergulharam tudinho,  
 [cáiú toda a corera<sup>115</sup>], meu pai contava, né.

Diz-que essa corera da velha, do pessoal que estava,  
 derramou tudo na canoa. E quem mais corria pra terra. O  
 que era, o que não era? Era a velha. Que quando deram a  
 velha estava sem cabeça. Estava só o corpo da velha.

Porque a matintaperera, ela deixa o corpo. Tem uma  
 que deixa o corpo, que assobia até com a cabeça, né. E a  
 qual deixa a cabeça, assovia com a bunda, porque ela não  
 tem como assoviar.

Aí, ela deixou a cabeça, né. Ficou só com o corpo.  
 Que quando viram... Quando ela suspendeu, procuraram a  
 cabeça dela, que cabeça da velha? Só o corpo dela.

Pesquisadora: Cléa M. Silva  
 Informante: Joana d'Arc Silva

113 Possíva significa "será possível!"

114 Pergunta feita pela informante, rindo, à entrevistadora

115 Corera: bolinhas feitas da mandioca, com fim alimentício