



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA**

MÁRCIA MARIA DO NASCIMENTO

**DA CONTAÇÃO DE HISTÓRIA À REPRESENTAÇÃO: A ORALIDADE EM FOCO
COMO PROPOSTA APLICÁVEL AO 9º ANO**

CAJAZEIRAS - PB

2019

MÁRCIA MARIA DO NASCIMENTO

**DA CONTAÇÃO DE HISTÓRIA À REPRESENTAÇÃO: A ORALIDADE EM FOCO
COMO PROPOSTA APLICÁVEL AO 9º ANO**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras/Língua Portuguesa, do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande – *Campus* de Cajazeiras - como requisito de avaliação para obtenção do título de licenciado em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Nazareth de Lima Arrais

CAJAZEIRAS - PB

2019

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)
Josivan Coêlho dos Santos Vasconcelos - Bibliotecário CRB/15-764
Cajazeiras - Paraíba

N244c Nascimento, Márcia Maria do.
Da contação de história À representação: a oralidade em foco como proposta aplicável ao 9º ano / Márcia Maria do Nascimento. - Cajazeiras, 2019.
88f.: il.
Bibliografia.

Orientadora: Profª. Dra. Maria Nazareth de Lima Arrais.
Monografia (Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa) UFCG/CFP, 2019.

1. Semiótica discursiva. 2. Conto popular. 3. Teatro. 4. Retextualização. 5. Língua portuguesa - ensino. I. Lima Arrais, Maria Nazareth de. II. Universidade Federal de Campina Grande. III. Centro de Formação de Professores. IV. Título.

UFCG/CFP/BS

CDU - 821.134.3

MÁRCIA MARIA DO NASCIMENTO

DA CONTAÇÃO DE HISTÓRIA À REPRESENTAÇÃO: A ORALIDADE EM FOCO
COMO PROPOSTA APLICÁVEL AO 9º ANO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Letras/Língua Portuguesa, do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande – *Campus* de Cajazeiras - como requisito de avaliação para obtenção do título de licenciado em Letras.

Aprovado em: 06/12/2019

Banca Examinadora:

Maria Nazareth de Lima Arrais

Prof.^a Dr.^a Maria Nazareth de Lima Arrais
(UAL/PROFLETRAS/UFCG - Orientadora)

Hérica Paiva Pereira

Prof.^a Dra. Hérica Paiva Pereira
(UAL/PROFLETRAS/UFCG – Examinador 1)

Jaerly Dias Rolim de Lima

Prof. Ma. Jaerly Dias Rolim de Lima
(EEFV – Examinador 2)

Ao meu pai, Francisco Pereira do Nascimento (in memoriam) e à minha mãe, Francisca Maria do Nascimento, pelos incentivos investidos em mim, sempre contribuindo com a minha formação pessoal e profissional, pelo apoio e amor incondicional e pela confiança depositada durante todos os momentos da minha vida. Enfim, um sonho nosso que se tornou realidade. Dedico.

AGRADECIMENTOS

A Deus, Pai bondoso e misericordioso de amor infinito, a quem recorro nos momentos de tribulações e que amparou e cuidou de mim nessa longa jornada acadêmica.

À minha orientadora, doutora Maria Nazareth de Lima Arrais, exemplo humano de hombridade a ser seguido, de coração valente e humilde, olhar acolhedor e sereno. Pela paciência, sabedoria e competência dedicadas a mim durante todo o processo de construção desse trabalho.

À minha amiga querida, Wagna, exemplo de caráter e de humildade. Mulher guerreira, mãe exemplar, amiga fiel que durante essa longa trajetória esteve ao meu lado me incentivando e apoiando em todas as minhas decisões. Anjo de Deus humanado.

À Camille Ruanna, minha amiguinha mirim, que me fez desenvolver o lado artístico e criativo. Que me mostrou o lado leve da vida e que me fez crê num futuro melhor através da sua doce ingenuidade.

Ao Centro de Formação de Professores (CFP) da Universidade Federal de Campina Grande, *Campus* Cajazeiras, pela forma como instigou-me a buscar o conhecimento, não saciando a curiosidade, mas aguçando o desejo de querer conhecer e aprender sempre mais.

Aos professores da Unidade Acadêmica de Letras, por compartilhar durante esses quatro anos e cinco meses as suas experiências comigo.

Aos colegas do curso que nos momentos mais difíceis dessa longa travessia me serviram de amparo e partilharam comigo essa caminhada.

À CAPES que contribuiu com a minha formação, ofertando bolsas de fomento à docência como o PIBID (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência) e o Residência Pedagógica.

Finalmente, a todos que contribuíram direta ou indiretamente para a concretização deste trabalho, que, ao longo de muito tempo sendo sonho, hoje torna-se realidade.

*“O Semiótico está sempre à procura do **sentido** e este sempre lhe escapa. O que ele consegue apreender são as condições de sua existência e seus modos de manifestação.”*

(GREIMAS em O Sentido, 1975, contracapa)

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo geral construir uma proposta de intervenção aplicável ao 9º ano do Ensino Fundamental com base em histórias contadas pelo povo transpostas para o teatro. As ações pensadas para se atingir essa meta, foram: construir o arcabouço teórico da Semiótica Discursiva, com ênfase no Percurso Gerativo da Significação; selecionar entre os contos populares já levantados, o *corpus* de base para a retextualização em *script* de teatro como forma de propor nova enunciação; elaborar uma proposta de OFICINA DE TEATRO: DOS CONTOS POPULARES À REPRESENTAÇÃO aplicável ao 9º ano do Ensino Fundamental. A metodologia adotada foi a pesquisa bibliográfica, qualitativa e aplicada. O universo de pesquisa foram 06 (seis) contos lidos entre os contos já levantados e registrados, extraídos do livro “*Conto popular e comunidade narrativa*” de Francisco Assis de Sousa Lima (1985), e coletados no Cariri cearense. Dentre os contos lidos, selecionamos como *corpus* para a reescrita em *Script* como proposta de representação em teatro, o conto “*As viagens de São Pedro à terra*” enunciado por Dália Nunes de Brito. Como produto técnico, a pesquisa gerou a oficina proposta pelo terceiro objetivo específico. Como resultados desta investigação, pontuamos: a forma em prosa do conto como registro da oralidade que foi modificada para *script*; o conto *As viagens de São Pedro à terra* apresenta três sujeitos, figurativizados pelos atores: Deus, São Pedro e povo, cujo espaço geográfico da narrativa versa entre o céu e a terra, num tempo incerto que traz as marcas linguísticas verbais indicando presente e passado. A tensão da narrativa que destacamos foi: obediência *versus* desobediência.

Palavras-chave: Semiótica discursiva. Conto popular. Teatro.

ABSTRACT

This research aims to build an intervention proposal applicable to the 9th grade of Elementary School based on stories told by the people transposed to the theater. The actions designed to achieve this goal were: to build the theoretical framework of Discursive Semiotics, with emphasis on the Route Generative Sense; select among the popular tales already raised, the base *corpus* for the retextualization in theater script as a way of proposing a new enunciation; draw up a proposal for THEATER WORKSHOP: FROM POPULAR TALES TO REPRESENTATION applicable to the 9th grade of Middle School. The methodology adopted was the bibliographical, qualitative and applied research. The research universe consisted of 06 (six) tales read among the tales already raised and recorded, extracted from the book "*Conto Popular e Comunidade Narrativa*" by Francisco Assis de Sousa Lima (1985), and collected in the region of Cariri, in the state of Ceará. Among the stories read, we selected as *corpus* for the rewriting in Script as a proposal of representation in theater, the tale "*As viagens de São Pedro à terra*" enunciated by Dália Nunes de Brito. As a technical product, the research generated the workshop proposed by the third specific objective. As a result of this investigation, we point out: the prose form of the tale as a record of orality that was changed to script; the tale *As viagens de São Pedro à terra* presents three subjects, figuratively portrayed by the actors: God, St. Peter and the people, whose geographical narrative space is between heaven and earth, in an uncertain time that bears the verbal linguistic marks indicating present and past. The narrative tension we highlighted was: obedience *versus* disobedience.

Keywords: Discursive Semiotics. Popular tale. Theater.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Quadrado semiótico	21
Figura 2 - Octógono semiótico	22
Figura 3 - Atuação de atores e estruturação do sujeito	23
Figura 4 - Programa narrativo	24
Figura 5 - Percorso narrativo	25
Figura 6 - Percorso narrativo com obstáculos	25
Figura 7 - Dêixis das relações opositivas	26
Figura 8 – Esquema para dispor os elementos do esquema narrativo	58

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Conto, enunciador, coletor, lugar e ano	14
Quadro 2 - Resumo da proposta da oficina	16
Quadro 3 - Percurso Gerativo de Sentido	19
Quadro 4 - Esferas de ação de Propp	39
Quadro 5 - Classificação do conto popular de Câmara Cascudo	42
Quadro 6 - Classificação de tipos de contos	43
Quadro 7 - Classificação de motivos	44
Quadro 8 - Organização das tarefas	52
Quadro 9 - Orientações para trabalhar a caracterização do conto popular	54
Quadro 10 - Termos e conceitos para compreensão do conto	56
Quadro 11 - Segmentação do conto <i>As viagens de São Pedro à terra</i>	57
Quadro 12 - Elementos do esquema narrativo	58
Quadro 13 - Os atores e a sua caracterização no conto	60
Quadro 14 - Elementos estruturais do teatro	66
Quadro 15 - Atividades com jogos teatrais	67

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
1.1 METODOLOGIA	13
2 A SEMIÓTICA DISCURSIVA	18
2.1 O PERCURSO GERATIVO DE SIGNIFICAÇÃO.....	18
2.1.1 Nível Fundamental	20
2.1.2 Nível Narrativo	22
2.1.3 Nível Discursivo	28
3 A ORALIDADE E A ESCRITA: UMA DISCUSSÃO NECESSÁRIA	30
3.1 OS GÊNEROS LITERÁRIOS DE EXPRESSÃO POPULAR	33
3.2 DO CONTO POPULAR AO TEATRO.....	35
3.2.1 O conto	35
3.2.2 O teatro	45
4 OFICINA DE TEATRO: O CONTO POPULAR NA REPRESENTAÇÃO	50
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
REFERÊNCIAS	75
APÊNDICE	78
APÊNDICE A - Script da peça teatral As viagens de São Pedro à terra	79
ANEXO	85
ANEXO A – Conto <i>As viagens de São Pedro à terra</i>	86

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa partiu das discussões feitas em prol da montagem de um grupo de estudos sobre linguagem, cultura e semiótica, tendo como mentora a professora doutora Maria Nazareth de Lima Arrais. Através das explicações sobre a semiótica e a sua importância para a análise textual, surgiu o nosso interesse em pesquisar o tema. Diante da curiosidade e da vontade de desbravar o universo semiótico, a professora sugeriu a leitura do livro *Elementos de análise do discurso* (1994) de José Luiz Fiorin através do qual tivemos o primeiro contato com a semiótica proposta por Algirdas Julien Greimas, uma semiótica que enxerga o “[...] texto como uma unidade de análise” (FIORIN, 1994, p. 15).

A semiótica greimasiana surge nos anos 60 a partir da publicação do livro *Semântica Estrutural* e da primeira escola voltada para estudos semióticos localizada em Paris: a *École de Hautes Études em Science Sociale*. A proposta de Greimas é analisar o texto em um percurso composto por níveis, cada nível possuidor de uma sintaxe e uma semântica própria. A este percurso, ele o chamou de percurso gerativo de sentido e o dividiu em três níveis independentes que vai do profundo ao superficial mais o discursivo. O primeiro nível é o **fundamental**, este é o nível profundo que busca explicar os níveis mais abstratos da construção textual, a ele foi atribuída dois componentes: o sintático e o semântico. O segundo nível é o **narrativo**, também conhecido como de superfície busca reconstituir o fazer do homem que em suas ações em busca dos seus objetivos acaba transformando a história e o mundo. O terceiro nível – nível **discursivo** – produz um revestimento de concretude às abstrações do nível narrativo, produzindo através das invariações de conteúdos narrativos, possíveis variações. O processo de análise textual fazendo uso dos três níveis do percurso gerativo de sentido possibilita ao pesquisador uma visão abrangente e minuciosa da estrutura textual.

Com o apoio da semiótica discursiva, enfatizamos a escuta, o registro e a representação de contos populares. Essas narrativas despertam a curiosidade, o interesse, a participação, os sentidos, as expectativas, as emoções, além de propagar e preservar a cultura, os valores de um povo e proporcionar a troca de conhecimentos. São narrativas vivas que, a partir da contação, podem ser levadas para a sala de aula como incentivo à escuta e ao registro, valorizando a cultura local.

Nessa direção e considerando que, durante a Educação Básica, nos defrontamos com uma cultura grafocêntrica, ou seja, a escrita como forma única de construir conhecimento, deixando a oralidade em segundo plano, surgiu a nossa problemática de pesquisa que é sugerir a possibilidade de uma proposta de intervenção que busque na oralidade um apoio para a representação artístico teatral como novo texto que, embora parta do escrito, é feito para ser lido e representado.

Para tanto, o objetivo geral desta investigação é construir uma proposta de intervenção aplicável ao 9º ano do Ensino Fundamental com base em histórias contadas pelo povo transpostas para o teatro. E como ações para se atingir esta meta, elaboramos os seguintes objetivos específicos: construir o arcabouço teórico da Semiótica Discursiva, com ênfase no Percorso Gerativo da Significação; selecionar entre os contos populares já levantados, o *corpus* de base para a retextualização em *script* de teatro como forma de propor nova enunciação; elaborar uma proposta de OFICINA DE TEATRO: DOS CONTOS POPULARES À REPRESENTAÇÃO aplicável ao 9º ano do Ensino Fundamental.

Esta pesquisa se justifica, inicialmente porque é um trabalho interdisciplinar centrado na semiótica aplicada ao discurso oral e ao discurso escrito, mas considerando as características da oralidade, pois buscamos trabalhar do oral para o escrito e novamente para o oral, ou seja, de um oral artístico para um escrito artístico, com proposta para oralização desse escrito artístico em novo texto que é o teatro.

Além disso, é relevante também porque buscamos contribuir com o fazer pedagógico do professor em sala de aula, almejando uma forma de dinamizar as aulas de Língua Portuguesa, deixando-as mais motivadoras e significativas pelo fato de a proposta contemplar um trabalho que promove experiências diferenciadas para a construção de saberes. Buscamos orientar a prática pedagógica voltando-a para o desenvolvimento das capacidades cognitivas dos alunos, trabalhando com o universo que eles já conhecem através dos familiares que é a contação de história e desenvolvendo neles a aptidão para a representação das histórias contadas.

O presente trabalho encontra-se dividido em cinco capítulos: no primeiro, denominado *Introdução*, apresentamos a temática, o problema de pesquisa, as justificativas e os objetivos geral e específicos. Dentro deste capítulo, reservamos uma seção para apresentarmos a metodologia utilizada para desenvolver a pesquisa.

O segundo capítulo traz o levantamento teórico sobre a semiótica discursiva de linha francesa, traçando o seu percurso de constituição como ciência que tem como fundador o lituano Algirdas Julien Greimas. O capítulo possui uma seção destinada ao percurso gerador de significação que também está dividido em três subseções conforme o percurso: fundamental, narrativo e discursivo.

O terceiro capítulo discute a temática: oralidade e escrita. Está dividido em duas seções: a primeira foi destinada ao estudo dos gêneros literários de expressão popular, e o segundo, o conto popular e o teatro, uma vez que são os gêneros privilegiados para serem trabalhados na proposta de intervenção.

O quarto capítulo foi destinado à proposta de uma oficina que está organizada em seis atividades que contemplam a oralidade e a escrita por meio da leitura e análise do conto popular que foi reescrito na forma de *script* e apresentado sob a forma de representação teatral.

Os resultados obtidos durante a realização desta pesquisa destacam-se nas *Considerações finais* seguidas das referências utilizadas para embasar a escrita deste trabalho e, por último, o anexo que consta da digitalização do conto *As viagens de São Pedro à terra* selecionado como *corpus* da pesquisa.

1.1 METODOLOGIA

Na construção do conhecimento científico, devemos considerar todo o processo sistemático percorrido pelo pesquisador em busca da concretude da pesquisa, ou seja, todos os métodos utilizados por ele para a obtenção dos dados necessários para a construção do saber. Assim, método é definido, segundo Heerdt e Leonel (2007, p.15), como sendo “[...] a ordenação de um conjunto de etapas a serem cumpridas no estudo de uma ciência, na busca de uma verdade ou para se chegar a um determinado fim”. Os métodos, por sua vez, fazem parte da metodologia científica, uma área de extrema importância para ciência. Através dela estudamos os caminhos e os métodos mais propícios para serem utilizados na pesquisa.

Tomando como base esses pressupostos, o presente trabalho tem como método a pesquisa bibliográfica. Heerdt e Leonel (2007, p. 67) definem a pesquisa bibliográfica como “[...] aquela que se desenvolve tentando explicar um problema a

partir das teorias publicadas em diversos tipos de fontes: livros, artigos, manuais, enciclopédias, anais, meios eletrônicos, etc.”

Esta investigação também se caracteriza por ser aplicada, uma vez que apresenta uma proposta de oficina de teatro para o ensino no 9º ano do Ensino Fundamental baseado na contação de história. A pesquisa aplicada “[...] objetiva gerar conhecimentos para aplicação prática dirigidos à solução de problemas específicos” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 51).

De acordo com o ponto de vista para a abordagem do problema, tomamos como aporte a pesquisa qualitativa, visto que a intenção não é quantificar dados, mas interpretá-los sem o auxílio de estatísticas. Desse modo, a pesquisa qualitativa

[...] considera que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números. A interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados são básicas no processo de pesquisa qualitativa. Esta não requer o uso de métodos e técnicas estatísticas. O ambiente natural é a fonte direta para coleta de dados e o pesquisador é o instrumento-chave. Tal pesquisa é descritiva. Os pesquisadores tendem a analisar seus dados indutivamente. O processo e seu significado são os focos principais de abordagem (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 70).

Na pesquisa qualitativa, o pesquisador observa o seu objeto de estudo sob a ótica da subjetividade, envolvendo-se no fenômeno estudado sem se preocupar com a neutralidade, mas buscando a objetividade dos fatos.

O universo de pesquisa foram 06 (seis) contos lidos entre os contos já levantados e registrados, extraídos do livro “*Conto popular e comunidade narrativa*” de Francisco Assis de Sousa Lima (1985), e coletados no Cariri cearense. No Quadro 1, apresentamos o universo de forma detalhada.

Quadro 1 – Conto, enunciador, coletor, lugar e ano

Conto	Enunciador	Coletor	Lugar	Ano
<i>Abre-te, Suzana</i> (29)	Francisco Pereira Duarte	Francisco Assis de Sousa Lima	Cariri cearense	1980-83
<i>História dos dois compadres</i> (37)	Alina Melo de Freitas	Francisco Assis de Sousa Lima	Cariri cearense	1980-83
<i>História da carochinha</i> (41)	Francisca Maria de Souza	Francisco Assis de Sousa Lima	Cariri cearense	1980-83
<i>Os dois irmãos</i> (91)	Pedro Pereira da Silva	Francisco Assis de Sousa Lima	Cariri cearense	1980-83
<i>História do pobre e do rico e dos</i>	Pedro Pereira da Silva	Francisco Assis de Sousa Lima	Cariri cearense	1980-83

<i>conselheiros do rei</i> (92)				
<i>As viagens de São Pedro à terra</i> (135)	Dália Nunes de Brito	Francisco Assis de Sousa Lima	Cariri cearense	1980-83

Fonte: Lima (1985).

O Quadro 1 apresenta os contos lidos com seus respectivos enunciadores. Foram contos coletados e transcritos por Francisco de Assis de Sousa Lima, pesquisador da cultura popular, no Cariri cearense, no período compreendido entre os anos de 1980 a 1983.

Desses contos supracitados, selecionamos como *corpus* para a reescrita em *Script* como proposta de representação em teatro o conto “*As viagens de São Pedro à terra*” enunciado por Dália Nunes de Brito. O conto traz a estória de São Pedro que a pedido de Deus desce à terra para saber se o povo ainda se lembra dele, mas encontra muita fartura e festa e acaba desobedecendo as ordens de Deus. Pedro retorna com 6 (seis) dias e noticia a Deus que na terra ninguém se lembra dele. Passado algum tempo, Deus manda Pedro retornar à terra novamente dando um prazo de 6 (seis) dias para Pedro retornar apenas com 12 (doze) dias, mas ao chegar à terra, Pedro se depara com uma seca grande, não tinha mais nada de fartura, nem festa, e o povo clamando a misericórdia e auxílio de Deus. São Pedro retorna com 3 (três) dias, estava com muita fome. Inquirido por Deus, novamente sobre sua desobediência, Pedro o informa da lástima que o povo está vivendo e que todos clamam em nome de Deus. A estória termina com a seca dada por Deus.

No *Catálogo do Conto Popular Brasileiro* de Bráulio do Nascimento, o autor classifica o conto *As viagens de São Pedro à terra* no grupo II. *Contos Folclóricos Comuns*, como B. *Contos Religiosos*, tipo 774E. A catalogação feita por Nascimento inclui as versões desse conto registradas aqui no Brasil, por: Lima, 1985: 135 – *As viagens de São Pedro à terra*; Sant’anna, 1990, 54 – *São Pedro e São Longuinho*; 63 – *São Pedro “hippies”*; 64 – *O bilhetinho* (774E+2220).

Com base nesse percurso, elaboramos uma OFICINA DE TEATRO: O CONTO NA REPRESENTAÇÃO aplicável ao 9º ano do Ensino Fundamental composta de 6 (seis) atividades que foram realizadas duraram 12 (aulas) de 45 minutos cada. A organização dessas atividades, bem como a duração de cada uma está organizada no quadro abaixo:

Quadro 2 - Resumo da proposta da oficina

ORDEM	ATIVIDADES	TEMPO
1º	Apresentamos a proposta da oficina Caracterizamos o gênero conto popular	45 min = 1 aula
2º	Lemos e debatemos o conto popular <i>As viagens de São Pedro à terra</i>	45 min = 1 aula
3º	Análise do conto (PARTE 1) <ul style="list-style-type: none"> • Apresentamos os termos estruturais da narrativa • Identificamos a estrutura narrativa (sujeito, objeto de valor, adjuvante, oponente, destinador, modalização, caracterização dos atores) 	135 min = 3 aulas
	Análise do conto (PARTE 2) <ul style="list-style-type: none"> • Apresentamos a estrutura discursiva • Identificamos os atores, o tempo, o espaço, as figuras e os temas. 	
	Análise do conto (PARTE 3) <ul style="list-style-type: none"> • Apresentamos a estrutura fundamental • Identificamos as tensões do conto 	
4º	Apresentamos o gênero teatro e os elementos estruturais <ul style="list-style-type: none"> • <i>Script</i> • Cenário • Sonoplastia • Figurino • Maquiagem 	45 min = 1 aula
5º	Jogos teatrais – atividades que desenvolvemos para trabalhar as habilidades expressivas dos alunos Realizamos ensaios para a apresentação da peça	180 min = 4 aulas
6º	Organizamos o espaço Apresentamos a peça <i>As viagens de São Pedro à terra</i> na escola	90 min = 2 aulas

Fonte: Adaptado de Brasil (2006, p. 12).

O Quadro 2 mostra a disposição das atividades que foram contempladas com a proposta da oficina. Dispomo-la em seis atividades, cada qual contemplando um momento específico do trabalho com o conto popular e com o teatro, ajustadas em uma quantidade de doze aulas. A estrutura dessa oficina pode ser adaptada para o trabalho com qualquer conto e com os mais variados tipos de teatro (fantoche, sombras etc.), ficando a critério do(a) professor(a) que utilizar, mediante a realidade e condições das turmas onde serão trabalhadas.

Dedicamos o próximo capítulo ao arcabouço teórico da Semiótica Discursiva, com ênfase no Percurso Gerativo de Significação, cuja estrutura se compõe de três níveis, cada um com uma sintaxe e uma semântica: nível fundamental, nível narrativo e nível discursivo.

2 A SEMIÓTICA DISCURSIVA

A Semiótica Discursiva ou Semântica Estrutural ou Semiótica Greimasiana é considerada uma disciplina em desenvolvimento, ou seja, está em contínua construção e reformulação. Segue a linha dos pressupostos de Saussure e Hjelmslev, o seu objeto de estudo é o sentido, o qual, de acordo com Hjelmslev (2003 *apud* LIMA, 2007), ocorre pela relação dos planos de expressão e conteúdo.

Cronologicamente, é nos anos 60 que surgem os primeiros escritos de uma semiótica voltada para a significação, juntamente aparecia a primeira escola de semiótica situada na França. Ambas as criações são de responsabilidade de Algirdas Julien Greimas. Foi através da obra *Semântica Estrutural* (1966) que Greimas deu início a uma semiótica voltada para os estudos da significação e reintroduziu, no âmbito dos estudos linguísticos, as preocupações com o sentido. É nesse livro que ele afirma a pretensão do trabalho da semiótica voltada para a significação, pois “[...] o mundo humano se define essencialmente como o mundo da significação. Só pode ser chamado ‘humano’ na medida em que significa alguma coisa” (GREIMAS, 1976, p. 11). Em seu livro *Sobre o sentido* (1975), ele volta a afirmar que “o homem vive num mundo significante. Para ele, o problema do sentido não se coloca, o sentido é colocado, se impõe como uma evidência, como um ‘sentimento de compreensão’ absolutamente natural” (GREIMAS, 1975, p.12).

O presente capítulo apresenta o percurso de significação proposto por Greimas para a Semiótica Discursiva, segundo o qual deve atender a três níveis, a saber: fundamental; narrativo e discursivo, os quais detalharemos a seguir.

2.1 O PERCURSO GERATIVO DE SIGNIFICAÇÃO

A proposta de uma semiótica discursiva deu início ao que conhecemos como o percurso gerativo de sentido, proposta essa que encontramos na obra *Dicionário de Semiótica* (1979) de autoria de Greimas e Courtés. A sugestão desse percurso é olhar para o texto e analisá-lo através de estruturas e níveis. Fiorin (1994, p. 17), em seu livro *Elementos de análise do discurso*, explica que o percurso proposto por Greimas trata-se de “[...] uma sucessão de patamares, cada um dos quais

suscetíveis de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo”.

O percurso gerativo de sentido proposto por Greimas e Courtés (1979, p. 209) pode ser visualizado no Quadro 3 que está abaixo:

Quadro 3 - Percurso Gerativo de Sentido

PERCURSO GERATIVO			
	componente sintáxico		componente semântico
Estruturas sêmio-narrativas	Nível profundo	SINTAXE FUNDAMENTAL	SEMÂNTICA FUNDAMENTAL
	Nível superfície	SINTAXE NARRATIVA DE SUPERFÍCIE	SEMÂNTICA NARRATIVA
Estruturas discursivas	SINTAXE DISCURSIVA Discursivização actorialização temporalização espacialização		SEMANTICA DISCURSIVA Tematização Figurativização

Fonte: Greimas e Courtés (1979, p. 209).

O Quadro 3 apresenta o processo gerativo pelo qual traçamos o percurso de produção do objeto semiótico que percorre desde as estruturas profundas às estruturas de superfície, indo do mais simples ao mais complexo e do mais abstrato ao mais concreto, ou seja, a proposta é escamotear o texto, apresentando a trajetória feita pelo objeto semiótico dentro das estruturas sêmio-narrativas e das estruturas discursivas.

As estruturas sêmio-narrativas são consideradas o nível mais abstrato, comportando dois níveis: profundo e de superfície; e dois componentes: sintáxico e semântico. Em relação a essas estruturas cabe ressaltar que elas são referenciadas, tomando como escopo o conceito de língua (Saussure) e de competência (Chomsky), pois se estruturam incluindo um conjunto de operações elementares mais uma taxionomia.

As estruturas discursivas são menos profundas que as estruturas vistas anteriormente, e tornam-se responsáveis pela concretude das formas abstratas do nível narrativo, dando-lhes revestimento e colocando-as em discurso pela enunciação. Os componentes dessa estrutura tratam da discursivização e da exploração das estruturas narrativas. O componente sintáxico, ou sintaxe discursiva,

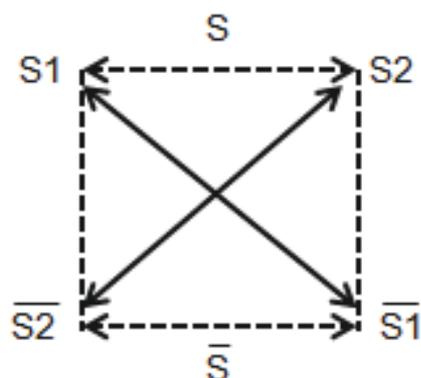
trata de pontos como a actorialização, a temporalização e a espacialização, ou seja, esse componente trata dos atores, do tempo e do espaço da narrativa; e o componente semântico, ou semântica discursiva, explora a tematização e a figurativização.

Nos próximos tópicos iremos apresentar cada nível do percurso gerativo. Esses níveis são possuidores de dois componentes: um sintático e um semântico. O nível fundamental compreende as estruturas mais abstratas. O nível narrativo detalha o percurso do sujeito semiótico em busca do objeto de valor. Já o nível discursivo trata das relações dos enunciados e dos enunciatários instaurados no discurso

2.1.1 Nível Fundamental

O nível fundamental ou profundo é, do ponto de vista do enunciado, o nível mais abstrato, através do qual se constrói o discurso, pois a união dos dois componentes – sintático e semântico - promove o sentido primeiro. É considerado como sendo um nível de natureza lógico-conceitual, a partir da qual subjazem as estruturas elementares que sustentam a significação. Na sintaxe fundamental, essas estruturas são representadas através do quadrado semiótico. De acordo com a proposta de Greimas e Courtés (1979, p. 364, grifo do autor), “[...] o **quadrado semiótico** [é uma] representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer”. Na **sintaxe fundamental**, a base da tessitura textual se faz através das categorias semânticas as quais reúnem as oposições das quais extraímos os termos contrários, contraditórios e implicativos.

A representação gráfica para o quadrado semiótico proposto por Greimas e Courtés encontra-se abaixo:

Figura 1 - Quadrado semiótico

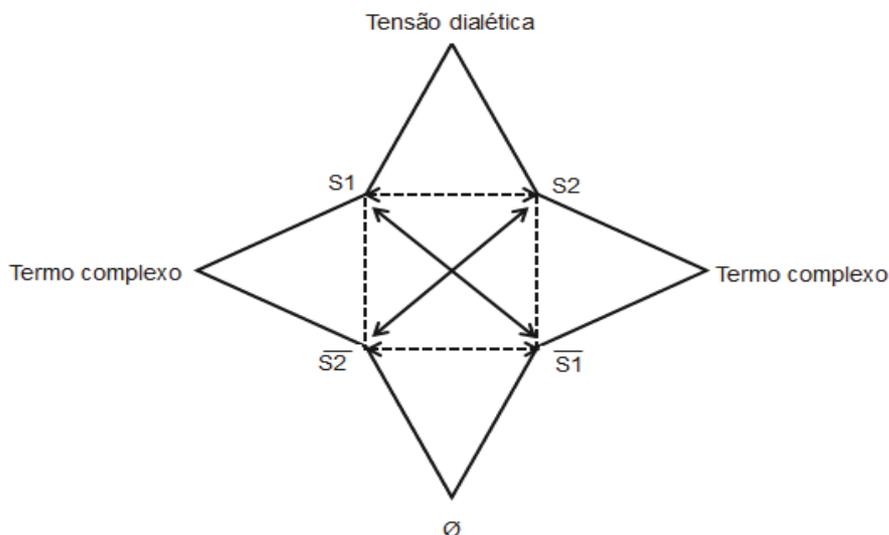
Fonte: Greimas e Courtés (1975, p. 127 *apud* LIMA, 2007, 26).

A leitura do quadrado semiótico permite-nos inferir que os termos representados pelo segmento ($S1 \leftrightarrow S2$ e $S2 \leftrightarrow S1$) são contrários entre si. Quando se nega cada contrário, define-se os contraditórios que encontram-se representados pelo segmento ($S1 \leftrightarrow \overline{S1}$ e $S2 \leftrightarrow \overline{S2}$). Os termos contraditórios são contrários entre si, podendo estabelecer a ausência ou a presença de algum traço que faz parte das implicações ($S1 \dashv\dashv \overline{S2}$ e $S2 \dashv\dashv \overline{S1}$). O eixo semântico S se opõe a \overline{S} , pressupondo a ausência total de sentido.

Para entendermos as relações estabelecidas pelos termos componentes do quadrado semiótico, Greimas (1973 *apud* LIMA, 2007) apresenta o octógono, um reflexo do quadrado semiótico ampliado com vistas a apresentar a tensão dialética estabelecida pela relação dos termos contrários. A partir disso, é possível inferir que a partir das relações de implicação ($S1 \dashv\dashv \overline{S2}$ e $S2 \dashv\dashv \overline{S1}$) surgem os termos complexos. Da relação entre $\overline{S1}$ e $\overline{S2}$, o elemento neutro (\emptyset) é formado.

Abaixo encontra-se a projeção do octógono proposto por Greimas (1973):

Figura 2 - Octógono semiótico



Fonte: Greimas (1973, p. 184 *apud* LIMA, 2007, p. 27).

A compreensão do quadrado semiótico se dá através da interpretação dos meta-termos circunscritos no octógono, os quais são constituintes fundamentais da tensão dialética formada entre os dois termos simples que aparecem no quadrado, originando os termos complexos.

Compondo o nível profundo do percurso gerativo da significação, temos a **semântica fundamental** na qual são tratados os valores investidos que determinam as qualificações semânticas – euforia *versus* disforia. Definindo esses termos, temos que a *euforia* se caracteriza por ser um termo positivo, enquanto que *disforia* é o seu contrário, negativo. Aquele que nem é positivo e nem negativo, ou seja, neutro, é denominado aforia.

2.1.2 Nível Narrativo

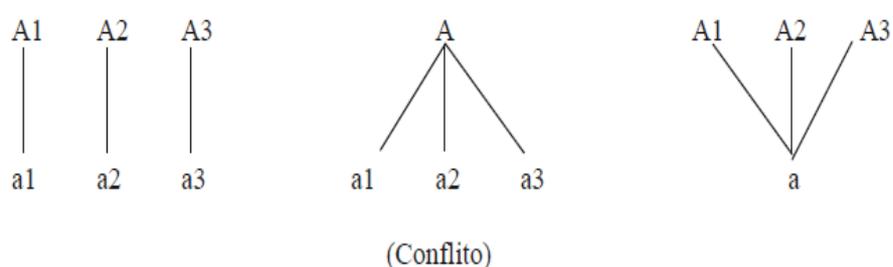
A sintaxe narrativa busca detalhar o fazer do sujeito que, através de suas ações, transforma o mundo. Para entender a construção da narrativa de um texto, é necessário, portanto, detalhar a trajetória, determinar os sujeitos e explicitar o papel que desempenham na narrativa. A partir desse nível se tenta reconstituir o fazer do

sujeito que, ao buscar os valores e a significação para sua existência sociocultural, acaba transformando a história e o mundo, o que faz retomar Greimas (1975, p. 12) quando o mesmo diz que “o homem vive num mundo significante”.

A sintaxe narrativa traça o percurso do fazer do sujeito transformador do mundo. Entretanto, para que essa trajetória possa ser descrita, faz-se necessário descrever o caminho, percorrido definindo os actantes e demarcando os papéis por eles representados no enunciado. Compete ao componente sintático da estrutura narrativa descrever o fazer de um Sujeito que, em busca de um Objeto de Valor, recebe a ajuda de um Adjuvante e é motivado por um Destinador, porém a narrativa conta ainda com a participação do Oponente que entra no enunciado como prejudicador da trajetória do Sujeito.

Em um enunciado, é possível encontrarmos um actante para um ator, mais de um actante para apenas um ator, bem como, apenas um actante para mais de um ator o que acarreta o conflito. A partir da análise estrutural do actante dentro do enunciado, Batista (2001 *apud* LIMA, 2007) esclarece que é possível encontrar várias ideologias e temáticas que definem um sistema de valores constituintes de um ser, de uma cultura etc. Em Lima (2007, p. 28) encontramos os gráficos representativos dos três casos:

Figura 3 - Atuação de atores e estruturação do sujeito



Fonte: Lima (2007, p. 28).

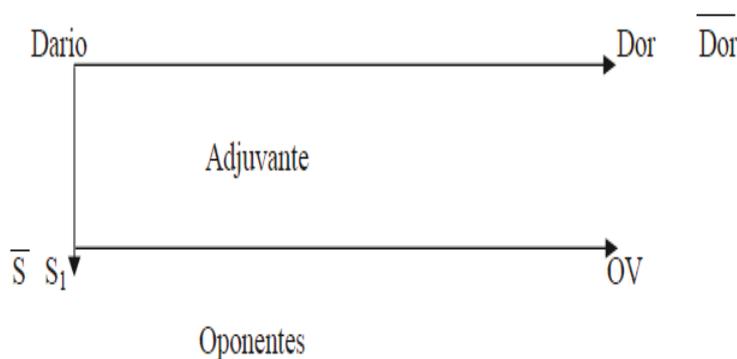
Para compreendermos a atuação dos atores e a estruturação dos actantes, devemos considerar o que apresenta Barros (2002) quando aponta a existência de duas concepções para o termo narratividade: a de transformação de estados e a de sucessão de estabelecimentos e rupturas de contratos. Como é possível perceber, tudo gira em torno desse sujeito que busca e transforma tudo a sua volta, dessa forma, o enunciado se desdobra em dois tipos: enunciados de estado que mantém

uma relação de junção (disjunção ou conjunção) entre um sujeito e um objeto e enunciados do fazer que correspondem às transformações que determinam a passagem de um enunciado de estado a outro (FIORIN, 1994).

Quando tratamos de enunciados do fazer, temos um Sujeito (S) do fazer em busca de um Objeto de valor (OV) e um Destinador (Dor) que destina o Objeto de valor a um Destinatário (Dario). Nessa estrutura, apresentam-se dois valores caracterizados pelas disjunções sintagmáticas, ambos representados a partir da relação homem/trabalho quando o valor é objetivo, e homem/objeto de desejo quando o valor é subjetivo (LIMA, 2007).

Essa estrutura pode ser representada através de um retângulo:

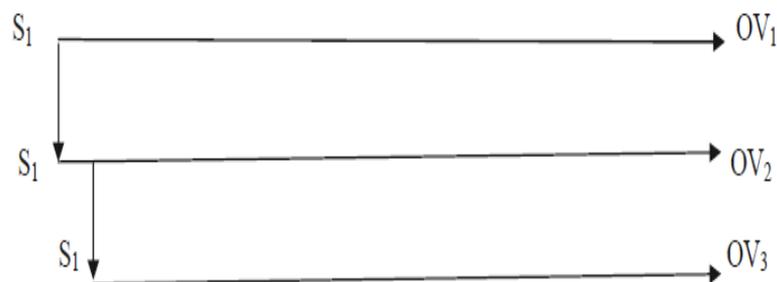
Figura 4 - Programa narrativo



Fonte: Lima (2007, p.29).

Depreende-se da Figura 4 que o Destinador (Dor) (ao lado do Antidestinador - $\overline{\text{Dor}}$) trabalha para que o sujeito (S1) (ao lado do Antissujeito - $\overline{\text{S}}$) consiga o Objeto almejado (OV). Conta-se também com a ajuda do Adjuvante e com a interferência do Oponente que visa, com suas ações, prejudicar o sujeito em busca do seu objetivo (LIMA, 2007).

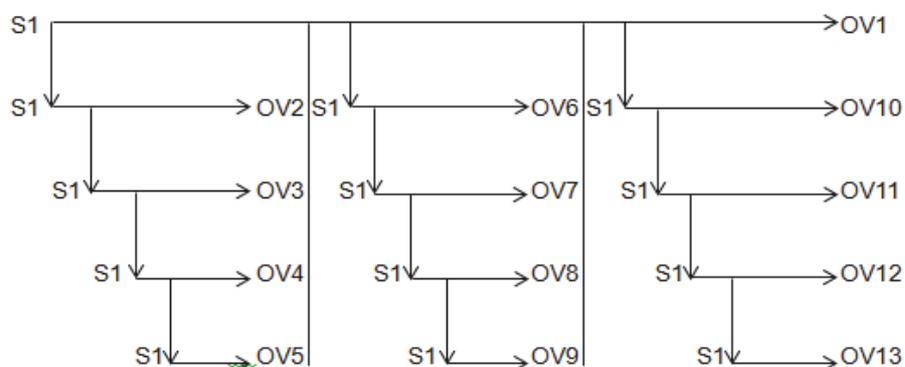
O sujeito semiótico precisa percorrer um caminho para conseguir o seu objetivo. Esse caminho é chamado de percurso do sujeito que pode ser representado através do seguinte esquema:

Figura 5 - Percurso narrativo

Fonte: Lima (2007, p. 29).

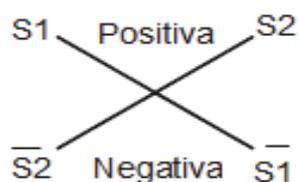
O Sujeito Semiótico em busca do Objeto de Valor pode ou não se deparar com obstáculos em seu caminho onde terá que tomar decisões no intuito de transpô-los. Quando isso acontece, a representação no gráfico aparece com rupturas que serão determinadas, dependendo da quantidade dos momentos que o sujeito se encontre com as adversidades.

Segue-se o esquema:

Figura 6 - Percurso narrativo com obstáculos

Fonte: Lima (2007, p. 30).

Nos enunciados, as relações positivas são marcadas pelas dêixis positivas e pelas dêixis negativas. Dentro dos enunciados do conto popular e da escrita de um *script* para teatro desse gênero, podemos extrair a oposição entre bom *versus* mau, no qual atribuímos o mau a dêixis negativa e o bom a dêixis positiva. Lima (2007) traz a representação dessa relação através do quadrado.

Figura 7 - Dêixis das relações opostas

Fonte: Lima (2007, p. 30).

Visto o comportamento do enunciado de fazer, iremos tratar agora do enunciado de estado caracterizado pela relação de junção entre o sujeito e o objeto. A junção pode ser de conjunção quando tratar de posse do sujeito com seu Objeto de valor, e de disjunção quando tratar de privação do sujeito com seu Objeto de valor (LIMA, 2007).

Os enunciados de fazer acoplam, em seu viés, as transformações determinantes da passagem de um enunciado de estado a outro, ou seja, da disjunção para a conjunção e vice-versa. Vejamos como Lima (2007, p. 31) organiza:

$F = [(S1 \cap OV) (S1 \cup OV)] \rightarrow$ (que se deve ler: o fazer transformador em que o sujeito semiótico conjunto do seu objeto de valor, passa a disjunto com o mesmo).

$F = [(S1 \cup OV) (S1 \cap OV)] \rightarrow$ (que se deve ler: o fazer transformador em que o sujeito semiótico disjunto do seu objeto de valor, passa a conjunto com o mesmo).

Dando continuidade ao nível superficial, temos o componente semântico, ou seja, a semântica narrativa que aparece como a instância de atualização dos valores. A passagem de uma semântica a outra (fundamental à narrativa) consiste

[...] na seleção de valores disponíveis – [...] – e em sua atualização pela junção com os sujeitos da sintaxe narrativa de superfície.”
[Aqui, é o] [...] lugar das restrições impostas à combinatória, em que se decide em parte o tipo de discurso a ser produzido (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 400).

No componente semântico da superfície, vamos observar a modalização que consiste em uma “[...] produção de um enunciado dito modal que sobredetermina um enunciado descritivo” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 282). Como já sabemos, existem dois tipos de enunciados: enunciado do fazer e enunciado do estado. A

modalização engloba os dois tipos. Denomina-se enunciado do estado a modalização do ser, correspondente ao sujeito modal. Já o enunciado do fazer é a modalização do fazer, correspondente à competência modal do sujeito do fazer. As competências dos sujeitos – do ser e do fazer – determinam os valores modais classificados como *querer, dever, poder e fazer*.

Ainda na semântica superficial, quatro percursos são apresentados na narrativa complexa que aparecem a partir das competências que realizam as transformações de passagem. O primeiro percurso é o da **manipulação** que consiste no *fazer-fazer*, ou seja, um enunciado do fazer rege outro enunciado do fazer. A manipulação se constrói em quatro percursos: *tentação* de nível pragmático (competência do Destinator – poder e competência do destinatário – querer-fazer); *sedução* de nível cognitivo (competência do Destinator – saber e competência do destinatário – querer-fazer); *intimidação* de nível pragmático (competência do Destinator – poder e competência do destinatário – dever-fazer); e, *provocação* de nível cognitivo (competência do Destinator – saber e competência do destinatário – dever-fazer). Os dois primeiros são qualificados como positivos, enquanto os dois últimos são negativos.

O segundo percurso é o da **competência** modal caracterizado por um sujeito capaz de realizar transformações. Para a competência, são definidas quatro modalidades: *dever-fazer* e *querer-fazer*, *poder-fazer* e *saber-fazer*. O *dever-fazer* e o *querer-fazer* são definidos com virtualizantes (desejo do sujeito - transformação). Já o *poder-fazer* e o *saber-fazer* são modalidades atualizantes (qualificam o sujeito - atribuições). Além das modalidades positivas (*dever-fazer* e *querer-fazer*, *poder-fazer* e *saber-fazer*), há as modalidades negativas que impossibilitam o agir do sujeito – *não dever*, *não querer*, *não saber*.

O terceiro percurso é o da **performance** que consiste na mudança de um estado a outro (transformação). A **sanção**, o último dos percursos, apresenta-se sob duas perspectivas: uma pragmática e uma cognitiva. A primeira se apresenta sobre o fazer do sujeito que realiza a *performance*. A segunda se estabelece sobre o ser do sujeito.

2.1.3 Nível Discursivo

A sintaxe discursiva trata da instância da enunciação que se constrói através de procedimentos chamados de discursivização que conduzem a mecanismos de debreagem e de embreagem. É nesse componente que se dão as relações de enunciado e de enunciação no qual distinguimos dois tipos: enunciação do enunciado e enunciação de tempo e do espaço. Fiorin (1994, p. 39, grifo do autor) define enunciação como sendo “[...] a instância de um *eu – aqui – agora*”, depreende-se que o sujeito passa a ser o *eu* que desempenha um papel no espaço *aqui* no tempo *agora*. A partir dessa instância, é que distinguimos o processo de discursivização dividido em três subcomponentes, a saber: a actorialização, a temporalização e a espacialização. Eles “[...] permitem inscrever as estruturas narrativas [...] em coordenadas espácio-temporais e investir os actantes em atores discursivos”, ou seja, inscrevem as pessoas, o espaço e o tempo do discurso (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 432).

Na sintaxe discursiva se analisam dois aspectos que consideram as projeções da enunciação do enunciado e as relações argumentativas estabelecidas entre o enunciador e o enunciatário. As projeções da enunciação do enunciado apresentam dois mecanismos: a debreagem e a embreagem.

A debreagem pode ser definida, segundo Greimas e Courtés (1979, p. 95), como sendo “[...] a operação pela qual a instância da enunciação disjunge e projeta para fora de si, [...], para assim constituir os elementos que servem de fundação ao enunciado-discurso”, ou seja, funciona como uma expulsão dos termos. A debreagem pode ser enunciativa quando se projeta um eu-aqui-agora provocando uma subjetividade e pode ser enunciva quando se projeta um ele-lá-então provocando uma objetividade. Diante disso, pode-se considerar três tipos de debreagens: actancial (pessoa), espacial (espaço) e a temporal (tempo).

Já a embreagem tem como função o retorno à enunciação com a suspensão das oposições de pessoa, tempo e espaço. De acordo com Greimas e Courtés (1979, p. 140), “[...] toda embreagem pressupõe, portanto, uma operação de debreagem que lhe é logicamente anterior”, ou seja, a debreagem acontece antes da embreagem.

A semântica discursiva se dá a partir dos procedimentos de figurativização e tematização que correspondem à concretização do sentido através das realizações

actanciais. Barros (2005, p. 66) define tematização como sendo o ato de “[...] formular os valores de modo abstrato e organizá-los em percursos” de forma que, ao procedermos em uma análise consideremos a organização dos percursos temáticos e as relações entre tematização e figurativização. Já o conceito para figurativização é o de processo que “[...] figuras do conteúdo recobrem os percursos temáticos abstratos e atribuem-lhes traços de revestimento sensorial” (p. 69).

A respeito desses dois níveis, Fiorin (1994, p. 65) diz que “[...] a figura é todo conteúdo de qualquer língua natural ou de qualquer sistema de representação que tem um correspondente perceptível no mundo natural”, ou seja, a figura é a parte concreta do discurso. Já o tema é visto pelo autor como “[...] um investimento semântico, de natureza puramente conceptual, que não remete ao mundo natural” (p. 65). O tema serve para estruturar os elementos do mundo natural, por isso é considerado abstrato.

Dentro do nível figurativo há dois componentes, a figuração e a iconização. A figuração dispõe as figuras no discurso, já a iconização “[...] procura, num estágio mais avançado, ‘vestir’ essas figuras, torná-las semelhantes à realidade, criando assim a ilusão referencial” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 398).

No próximo capítulo, iremos discutir sobre as formas de utilização da oralidade e da escrita no meio literário, as suas contribuições para a formação da mentalidade artística do homem e da sociedade. Como o nosso foco é trabalhar com a oralidade, apresentaremos os gêneros literários de expressão popular, gêneros que são transmitidos através da oralidade. Dentro desse arcabouço, afunilaremos nossa discussão trabalhando apenas com o gênero conto popular, compreendendo a sua importância para o homem e para a sociedade, sua concepção, estrutura e tipos. Além disso, iremos apresentar a concepção e estrutura do teatro e a sua importância desde os gregos até hoje.

3 A ORALIDADE E A ESCRITA: UMA DISCUSSÃO NECESSÁRIA

Quando falamos em oralidade e escrita, imaginamos a complexidade que implica estas duas modalidades de uso da língua e as inúmeras discussões que as cercam. O homem faz uso das duas modalidades indistintamente, mas a sociedade reconhece na escrita, o uso culto da língua. Com essa importância dada ao escrito, o oral foi esquecido pelos teóricos literários que privilegiaram a escrita, conferindo-lhe o caráter único de texto artístico.

Essa postura é fruto de um meio social que ao longo da história viu na escrita um *status* privilegiado, enxergando-a como um bem cultural desejável, e isso reflete muito o modelo de sociedade estratificada em que vivemos, na qual o poder dominante arquiteta a maneira como as pessoas devem pensar e, dessa forma, escolhem o que, na visão deles, é mais prestigioso e impõem aos demais. Estes, por sua vez, adotam sem as questionar. Desse modo, a diferenciação que se faz da literatura escrita comparada à literatura oral mostra o quanto esta última foi marginalizada em detrimento da primeira. Corroborando com esse argumento, encontramos em Cascudo (1984, p. 27 *apud* LIMA ARRAIS, 2011, p. 80) que:

A Literatura Oral é como se não existisse. Ao lado daquele mundo de clássicos, românticos, naturalistas, independentes, digladiando-se, discutindo, cientes da atenção fixa do auditório, outra literatura, sem nome em sua antiguidade, viva e sonora, alimentada pelas fontes perpétuas da imaginação, colaboradora da criação primitiva, com seus gêneros, espécies, finalidades e vibração e movimentos, continua rumorosa e eterna, ignorada e teimosa, como rio na solidão e cachoeira no meio do mato.

É de se esperar que em uma sociedade em pleno desenvolvimento algumas comunidades não acompanhem o progresso e fiquem à mercê das imposições dos mais favorecidos. Florestan (1978, p. 39) entende que “[...] o ‘progresso’ não se processa uniformemente na sociedade, havendo por isso camadas da população que não participam do desenvolvimento da mesma sociedade ou apenas o acompanham com retardamento evidente”. Se pegarmos o próprio invento da escrita, teremos a prova cabal desta afirmação de Florestan.

Com a invenção da escrita, a oralidade ficou esquecida, renegada ao segundo plano. Segundo Zumthor (1993, p. 9), esquecemos que está na voz a origem de tudo o que foi e é escrito. Ele diz que “[...] a voz foi então um fator

constitutivo de toda obra que, por força de nosso uso corrente, foi denominada 'literária'."

A escrita, como aponta Gusdorf (1970, p. 93), transformou-se em um "[...] monopólio de uma casta de privilegiados", que penetrou violentamente nas sociedades, transformando-se em um bem almejado. Para o autor, a escrita é importante porque

[...] transformou o primeiro universo humano, permitiu a passagem a uma nova idade mental. [...]. A palavra dera ao homem o domínio do espaço imediato; vinculada à presença concreta, ela só pode atingir, na extensão e na duração, um horizonte reduzido aos fugazes limites da consciência. A escrita permite separar a voz da presença real e, assim, multiplicar os seus efeitos. Os escritos permanecem e, com isso, têm poder para fixar o mundo, para o estabilizar na duração, como cristalizam as palavras e dão forma à personalidade [...]. O escrito consolida a palavra (p. 92).

Antes da escrita, a oralidade era o único veículo de comunicação e continua sendo nas sociedades iletradas. A literatura difundida através da voz foi passada para as outras gerações por meio da oralidade tinha como processo de conservação a memória pessoal (GUSDORF, 1970). Esse autor afirma que a literatura oral é

[...] uma cultura difusa, uma literatura anónima, em que as obras não assinadas pertencem a todos e a ninguém. É a idade patriarcal de epopeia, da lenda, do conto e do provérbio, tesouros populares, frutos de um inconsciente colectivo (*sic*), palavras que voam e erram através do mundo, palavras frequentemente desaparecidas para sempre, porque, quando ainda viviam, ninguém se preocupou em fixá-las de uma vez para sempre (p. 92).

O texto oral faz parte de uma cultura iletrada que tem domínio sobre o fazer poético mesmo sem ter conhecimento dos mecanismos que envolvem a arte. Para essa tradição, a escrita aparece como meio insuficiente para detalhar a forma como a memória filtra os pormenores da palavra viva que lhe dão concretude. A palavra é uma manifestação sobrenatural do poder que o homem tem de dirigir-se ao mundo lhe atribuindo sentido e, ao mesmo tempo, dando sentido a si mesmo.

Alcoforado (2008, p. 110 *apud* LIMA ARRAIS, 2011, p. 78) aponta uma mudança na perspectiva dos estudos sobre a literatura oral na década de 70. Essa mudança foi muito promissora no que tange a ampliação dos círculos de debates sobre a temática. A autora também aponta para debates que ocorreram em Paris na

década de 1980, durante o salão do livro no Centro George Pompidou, mais intensos, reconhecendo como arte, a literatura oral, antes privilégio do texto escrito.

Podemos citar também a importância do folclore como forma de conhecimento científico para os estudos da literatura oral, pois os seus objetivos são “[...] estudar os modos de ser, de pensar e de agir peculiares do ‘povo’, por meio de fatos de natureza ergológica, [...], e de natureza não material, como as lendas, as superstições, as danças, as adivinhas, os provérbios, etc.” (FLORESTAN, 1978, p. 38).

Cascudo (1994, p. 9-10) chama a atenção para a persistência que a literatura oral mantém através dos séculos, segundo ele, essa forma de expressão manteve-se viva independente “[...] do ambiente letrado oficial e de tôdas (*sic*) as coerções do ensino ritual e administrativo”.

Coutinho (2008, p. 185) registra que a literatura oral é “[...] o primeiro leite da cultura humana [...]. É o elemento vivo e harmonioso que ambienta a criança e acompanha, obstinadamente, o homem, numa ressonância de memória e saudade”. Esse poder que a literatura oral tem de permanecer viva mesmo sendo um elemento que necessita da memória humana se deve ao fato de que o homem, mesmo inconscientemente, guarda na lembrança as emoções, os sentimentos, os valores que foram introjetados na sua memória desde a tenra infância.

Além disso, a voz que transmite a estória necessita da presença física do contador e do(s) ouvinte(s), coisa que a escrita não requer. A oralidade necessita da voz e da presença real, necessita das mãos, do corpo por inteiro para expressar através desse instrumento o sentido da estória que pretende contar.

Cascudo (2006, p. 14) afirma que “[...] com as mãos amarradas não há criatura vivente para contar uma estória”. A oralidade permite esta teatralidade, o contador não doa só a sua voz para a estória, mas empresta o seu corpo para dar vivacidade a performance, transformando essa experiência da narrativa em experiências compartilhadas entre quem conta e quem escuta, adentrando nos mistérios que rodeiam a humanidade e que lhe persegue por toda a trajetória de vida.

A partir das discussões apresentadas sobre a oralidade e a escrita no âmbito literário, daremos prosseguimento com o próximo tópico destinado aos gêneros de expressão popular com ênfase aos gêneros que circulam através da transmissão vocal.

3.1 OS GÊNEROS LITERÁRIOS DE EXPRESSÃO POPULAR

A etimologia da palavra gênero, segundo o *Dicionário de termos literários* de Massaud Moisés (2004, p. 196), é de raiz latina (*generum*, por *genere*, de *genus-eris*), significa linhagem, espécie, família, raça. Implica dizer que os gêneros literários servem como grupos para alocar as diferentes formas literárias.

Bakhtin (1986), em sua obra *Estética da criação verbal*, dedica um capítulo para tratar dos gêneros do discurso, em que ele aponta a existência de dois tipos de gêneros: os primários e os secundários. Os gêneros primários são aqueles que estão ligados à esfera do cotidiano, ou seja, “[...] são constituídos em circunstâncias de comunicação verbal espontânea” (p. 281). Os demais gêneros que não se encaixam na categoria anterior são os gêneros secundários, estes “[...] aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica e sociopolítica” (p. 281).

Os estudos desse autor se tornam importantes para este trabalho para que possamos compreender a forma que a cultura oral toma quando tratamos dos gêneros como formas concretas de organização social. Sendo assim, os gêneros para esse teórico seguem uma estrutura disposta em três aspectos que lhes caracterizam: conteúdo temático (seleção de temas), estilo verbal (escolha dos recursos linguísticos) e construção composicional (formas de organização textual). O autor aponta para a existência de gêneros que podem ser mais “[...] padronizados e estereotipados” e gêneros que se apresentam “mais maleáveis, mais plásticos e mais criativos” (BAKHTIN, 1986, p. 301).

Observando e analisando os postulados de Bakhtin, é possível inserir aos gêneros primários, os gêneros orais, visto que não apresentam uma complexidade maior e não seguem convenções rigorosas para a sua formulação e transmissão. Os gêneros orais são informais, e por serem mais maleáveis, possibilitam a criatividade.

Há gêneros orais inseridos na literatura do povo. Cascudo (1994, p. 10) apresenta três grupos de gêneros distintos, a saber: “[...] Literatura Oral, a Popular e a Tradicional”. Cada um desses grupos recebe gêneros de acordo com o seu modo de existência e de produção, servem como um escaninho para alocar gêneros/formas fixas.

A literatura oral, como o próprio nome já anuncia, tem como característica principal a transmissão verbal. Ela reúne todas as manifestações populares que são

mantidas pela tradição. Convém trazer o conceito atribuído por Cascudo (2006, p. 27) ao termo tradição. Segundo o teórico, tradição seria um meio de “[...] entregar, transmitir, passar adiante, o processo divulgativo do conhecimento popular ágrafo”.

Ainda sobre a literatura oral, Cascudo (1994, p. 10-11) afirma que ela

É anônima. Os seus elementos de formação constituem multidão, vindos dos horizontes mais distantes e das fontes mais variadas. A oralidade modifica, determinando versões locais, adaptações psicológicas e ambientais. Concorre incessantemente a força (*sic*) viva e nova trazida pelos viajantes, notícias vagas, cousas lidas, tudo amalgamado e conduzido na memória popular, vivendo sempre.

São muitos os gêneros da literatura oral. Cada um desses gêneros possui uma composição própria formada por elementos que vieram com as três raças que formaram a nação brasileira – portuguesa, africana e indígena. Assim, temos o mito marcado pela presença do movimento, movido pela ação e conta com o testemunho do homem, pode permanecer com algumas características de sua origem, mas pode ir mudando para se adaptar às condições do ambiente em que se insere.

Outros gêneros importantes dessa literatura são: as brincadeiras, isso porque muitas das brincadeiras infantis provêm de outras culturas que tomamos conhecimento através da literatura, como é o caso do pião de madeira – mencionado na Odisseia de Homero; as pedrinhas atiradas para o alto que encontra-se no museu de Nápoles; o frito-ou- quente descende do romano *sum sub luna*; a cabra-cega ou galinha cega citado no *Auto del nacimiento de Christo y Edicto del emperador Augusto Cesar* de Francisco Rodrigues Lôbo; as rodas; as cantigas marcam a fase dos oito anos.

As parlendas fórmulas rimadas, por possuírem um ritmo fácil acabam sendo conservadas na lembrança; as *mnemonias* contribuem para o aprendizado dos pequenos porque permitem o conhecimento dos dias da semana, números, meses, nomes dos dedos; as adivinhações são pequenos testes coletivos, sua estrutura é formada por uma pergunta e pela charada; ainda temos as anedotas, as frases-feitas, os adágios, os provérbios, os rifões, os exemplos, as sentenças, os ditados, os anexins, os aforismos, os apotegmas, as máximas etc. (CASCUDO, 2006). Temos ainda o conto popular outro gênero da literatura oral, que trataremos mais detalhadamente dele no próximo tópico.

A literatura popular é impressa, os seus autores podem ou não ser conhecidos. Essa literatura corresponde aos folhetos, mais conhecido no Nordeste como literatura de cordel. Tudo é motivo para o poeta popular escrever seu cordel: acontecimentos sociais, políticos, econômicos, caçadas, pescarias, enchentes, enfim, uma infinidade de assuntos. Cascudo (1994, p. 12-13) entende que a literatura popular é “[...] reflexo poderoso da mentalidade coletiva em cujo meio nasce e vive, retrato do seu temperamento, predileções, antipatias, fixando o processo de compreensão, do raciocínio e do julgamento que se tornará uma atitude mental inabalável”.

As origens da literatura de cordel situam-se na Espanha e na França. Dos nossos colonizadores, importamos apenas o nome cordel, derivado de cordão, recebeu este nome por serem dispostos em um cordão para serem vendidos nas feiras livres do Nordeste.

Cabe à literatura tradicional a novelística que, através do seu estudo, os pesquisadores descobriram a literatura oral. São pequenas novelas de origem erudita que recebemos impressa ao longo de muitos anos. As cinco mais conhecidas são *Donzela Teodora*, *Imperatriz Porcina*, *Roberto do Diabo*, *Princesa Magalona* e *João de Calais*. Ainda consta a novela *História do imperador Carlos Magno e os doze pares de França*, uma das mais conhecidas pelo povo brasileiro (CASCUDO, 1994).

Apresentado os gêneros literários de expressão popular que tem na oralidade o seu meio propagador, delimitaremos o estudo a dois gêneros específicos: o conto popular e o teatro que servirão de instrumentos para a produção da proposta de uma oficina.

3.2 DO CONTO POPULAR AO TEATRO

3.2.1 O conto

Os nossos antepassados nos deixaram um legado cultural muito vasto e rico que chegou até nós através das práticas sociais que conduziram o homem no exercício das regras que regem a vida social, religiosa, política, etc. Isso constituiu, segundo Lima (2007, p. 43 *apud* CASCUDO, 1983, p. 686), a sabedoria tradicional,

“[...] guardada na memória, o que, no exercício verbal, consagra a cultura popular”. Assim, o conto popular tornou-se indiscutivelmente um instrumento facilitador da veiculação dos saberes culturais das mais antigas civilizações que foram transmitidas ao longo do tempo através da transmissão vocal para as gerações mais novas.

Faz parte da vida de toda a pessoa as histórias que o povo conta. Por exemplo, Cascudo (2006, p. 14) vivenciou em sua infância, as práticas de contação de história, afirmando que “todos sabiam contar estórias”, e ainda nos revelou que tinha um momento certo para a realização desta prática: “contavam à noite, devagar, com gestos de evocação e lindos desenhos mímicos com as mãos”.

O valor dado à essa prática, segundo Alcoforado (1986, p. 88), nasce “[...] da necessidade de um tipo de sociedade falar de sua organização social e transmitir as suas experiências”. Para Benjamin (1994, p. 197 *apud* SOUSA, 2016, p. 33), “[...] a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente”. Isso revela que com o advento da escrita e, mais modernamente, com as novas tecnologias, os homens têm perdido o gosto pelo ato de contar história. Essa prática tão valorosa para o entendimento dos nossos antepassados está sendo substituída pela utilização de *smartphones*, computadores etc. Esses obstáculos surgem das transformações do modo de vida das sociedades civilizadas, industrializadas, que mudaram o modo de ser do homem.

Mesmo estando em um mundo moderno, o conto popular ainda embala as crianças, fazendo com que elas viajem para o mundo da fantasia, vivenciando as aventuras junto com as personagens da narrativa. A força dessas estórias impulsiona tanto as crianças quanto os jovens a compreenderem e a respeitarem os valores e a cultura da comunidade na qual estão inseridos. Isso contribui com a preservação desses valores, mantendo-os vivos através das práticas sociais da população da comunidade. Patrini (2005, p. 18) em entrevista com Bajard, contador de história, afirma que:

O conto constitui uma memória da comunidade - maneira de ver o mundo, esperanças e medos, anseios de transcendência às novas gerações. O jovem aprende quais os valores do clã. Através dos contos, a criança descobre uma ética, as regras entre membros dos dois sexos: o interdito, o permitido e o desejável. As crianças aprendem não somente as leis da comunidade, as regras a serem cumpridas com os amigos ou com os inimigos, mas também as que

regem a vida do homem no planeta e sua natureza. Aprende que existem ações perigosas e outras benéficas, que algumas são elogiadas e outras punidas. Descobre a relação entre causa e consequência, o papel do tempo no envelhecimento e a inexorabilidade da morte.

O conto é o gênero mais universal, pois circula entre todas as comunidades e povos. O conto popular brasileiro é uma mescla das culturas que por aqui passaram, como os portugueses, os africanos e os indígenas. Assim, como todo gênero, o conto apresenta uma estrutura que lhe é peculiar e o faz ser reconhecido como tal. É, em geral, uma narrativa de curta duração, com um número reduzido de personagens que atuam em situações marcadas e permeadas por conflitos que vão das formas mais simples e breves a mais formais, complexas e rebuscadas.

Magalhães Júnior (1972, p. 10) afirma que este gênero se caracteriza por ser “[...] uma narrativa linear, que não se aprofunda no estudo da psicologia nem nas motivações de suas ações. Ao contrário, procura explicar aquela psicologia e essas motivações pela conduta dos personagens”. O conto popular envolve inúmeras incertezas presentes em todos os povos, é um processo que se renova sempre com tamanha vitalidade, se perpetuando através da oralidade e da escrita. Assim, é complicado definir o conto, pois, de acordo com Patrini (2005, p. 146), é necessário “[...] fazer referência às transformações, tensão, condensação, concentração e contração”.

Cascudo (2006) apresenta quatro elementos que caracterizam o folclore e que podem ser atribuídos ao conto popular: a antiguidade referente à temática dos contos que variam ao longo do tempo; o anonimato que está relacionado à autoria; a oralidade que se relaciona à forma como os contos eram transmitidos; e, a persistência que diz respeito à capacidade de persistir no tempo. Desse modo, entendemos que, tendo essa variação ao longo do tempo, dependendo da comunidade a qual está inserido e da forma que o contador toma o conto para si, os contos ainda permanecem sendo os mesmos.

O conto popular se estrutura através de elementos que são característicos de sua construção composicional. Esses elementos se configuram em situação inicial, motivo, motivações, tempo e resolução de conflitos. Em qualquer conto encontramos estes elementos. A estória é apresentada a partir de uma situação inicial onde consta a apresentação dos personagens, a situação que os envolve, nem sempre há menção a um lugar e nem há um tempo definido. É sempre comum encontrarmos

estórias que se iniciam com “Era uma vez...”, “Muito tempo atrás...”, “Naquele tempo...”, o que mostra uma indeterminação no estabelecimento temporal, marcando a atemporalidade das narrativas (LIMA, 2007).

Seguindo o curso da narrativa, Paganini e Dalai (2018, p. 16) apontam para o elemento chave que a partir dele tudo se organiza na narrativa – o motivo. Segundo os autores “[...] é ele que leva ao conflito e a todos os outros problemas da narrativa”. Compreende-se que é motivo em um conto: a pobreza, o desejo de encontrar um amor, o vício, etc. Os personagens agem movidos pelas motivações, a cada nova motivação apresentada, uma nova situação surge para engendrar uma sucessão de acontecimentos. O conto é finalizado com a resolução dos conflitos retornando à situação de normalidade inicial.

Propp (2001, p. 14) analisa a estrutura do conto, tomando como método a morfologia. De acordo com o autor, “o estudo da estrutura de todos os aspectos do conto maravilhoso é a condição prévia absolutamente indispensável para seu estudo histórico”.

Lima (2007, p. 45) resume a visão de Propp (2003, p. 135) acerca dos actantes, afirmando que nos contos há

[...] presença de um herói com atributos positivos e seu opositor ou anti-herói com atributos negativos. Ambos evidenciam características da vida humana e personificam o bem e o mal, acontecendo sempre a vitória do primeiro sobre o segundo. São comuns as ocorrências de natureza fantástico-milagrosa, como: a intervenção de forças sobrenaturais na vida cotidiana; a adoção de formas e falas humanas para animais irracionais; aceitação de animais e plantas enfeitiçadores dos homens; bruxas, feiticeiros, fadas, anões, gigantes, dragões e outros.

Em seu estudo sobre o conto maravilhoso, Propp (2001, p. 17) introduziu a função, uma unidade mínima que compreende “[...] o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação”. São funções do conto:

[...] afastamento, proibição e transgressão, interrogatório e informação, logro e cumplicidade, dano (ou carência), mediação, início da ação contrária, partida do herói, função do doador e reação do herói (prova), recepção do objeto mágico, deslocamento no espaço, combate, marca do herói, vitória, reparação do dano ou carência, retorno do herói, perseguição e socorro, chegada *incógnito* do herói e descoberta do falso-herói, transfiguração do herói, castigo

ou punição do falso-herói, casamento (recompensa) (SOUSA LIMA, 1985, p. 16, grifo do autor).

Essas funções serão mais bem compreendidas a partir da apresentação do outro modelo elaborado por Propp (1977 *apud* SOUSA LIMA, 1985) quando ele organiza as personagens e as ações executadas por elas. O modelo proposto por ele está organizado em sete esferas de ação e mantém uma relação dependente com o modelo que apresenta as funções.

Quadro 4 - Esferas de ação de Propp

Primeira esfera de ação	Agressor “[...] compreende o dano ou a carência (A), o combate e as outras formas de luta contra o herói (H) e a perseguição (Pr)” (p. 16).
Segunda esfera de ação	Doador “[...] preparação da transmissão do objeto mágico e a passagem deste objeto à disposição do herói” (p. 16).
Terceira esfera de ação	Auxiliar “[...] abrange o deslocamento do herói no espaço, a reparação do dano ou carência, o socorro ao longo da perseguição e a transfiguração do herói” (p. 16).
Quarta esfera de ação	Personagem buscada (princesa) e do seu pai Envolve “o pedido de realização de tarefas difíceis, a imposição de uma marca, o descobrimento do falso-herói, o reconhecimento do herói verdadeiro, o castigo do segundo agressor e o matrimônio” (PROPP, 1977, p. 91 <i>apud</i> LIMA, 2005, p. 17).
Quinta esfera de ação	Mandatário “[...] corresponde ao envio do <i>herói</i> ” (p. 17).
Sexta esfera de ação	Herói “[...] partida para efetuação da busca, da sua reação ante as exigências do doador e do ‘desejado’ casamento” (p. 17)
Sétima esfera de ação	Falso-herói “[...] implica a partida visando a busca, a reação sempre negativa mediante as exigências do doador, além das pretensões enganosas” (p. 17)

Fonte: Sousa Lima (1985, p. 16-17).

O Quadro 4 apresenta as sete esferas de ação, cada esfera diz respeito a um personagem e as suas ações dentro do conto. Uma única esfera pode ser composta por várias personagens, como uma única personagem pode ocupar várias esferas.

Compreende que no conto os elementos que variam são os atributos. Eles determinam um “[...] conjunto das qualidades externas das personagens: sua idade, sexo, situação, aparência exterior com suas particularidades” (PROPP, 1977 *apud* SOUSA LIMA, 1985, p. 17). O que não varia no conto é a sua estrutura.

Quanto à classificação dos contos populares, o estudioso Antti Aarne lançou o seu *Verzeichnis der Märchentpen*, em 1910. Posteriormente, em 1928, o estudioso norte-americano Stith Thompson traduziu e ampliou esse catálogo de Antti Aarne, que recebeu o nome de *The types of the Folk-Tale, a classification and bibliography*. Aarne conseguiu reunir 2399 motivos-tipos (CASCUDO, 2006).

Antes de seguirmos, vamos apresentar a definição dada por Thompson (1946, p. 415 *apud* NASCIMENTO, 2005, p. 10) para motivo e tipo. Para este autor, motivo seria “[...] o menor elemento no conto com poder de persistir na tradição”, já o tipo seria “[...] um conto tradicional que tem existência independente”. Assim, o catálogo de Antti Aarne mescla entre motivos e tipos para catalogação dos contos e suas variantes.

Cascudo (2006) apresenta a catalogação de Stith Thompson, que reuniu em torno de 24.600 elementos, dividindo-os pelas letras do alfabeto. Assim, Thompson distribuiu da seguinte forma: A - motivos mitológicos; B - animais; C - tabu; D - magia; E - morte; F - maravilhas; G - ogres; H - provas, testes; J - o sábio e o tolo; K - decepções; L - inversão da fortuna; M - disposição do futuro; N - oportunidade e destino; P - sociedade; Q - recompensas e punições; R - cativos e fugitivos; S - crueldade desumana; T - sexo; U - natureza da vida; V - religião; W - traços do caráter; X - humor; e, Z - miscelânea de motivos. O autor aponta para uma simplificação nestes estudos de Antti Aarne e Stith Thompson.

Espinosa (1934 *apud* CASCUDO, 2006, p. 268) acredita “[...] que os 2.399 motivos de Antti Aarne [assuntos, temas] são demasiado inferiores à massa existente”, ou seja, para o autor, a classificação não dá conta da variedade de contos existentes e de suas variáveis.

Dundes (1962, p. 64 *apud* SOUSA LIMA, 1985, p. 15, grifo do autor) tece uma crítica ao modelo da escola finlandesa de Antti Aarne. Segundo sua visão, “[...] o motivo e o tipo são ‘não estruturais’, e sim unidades descritivas arbitrarias,

vulneráveis porque não representam medidas de uma única quantidade, o que compromete radicalmente o serviço de uma verdadeira comparação”.

Nesta mesma linha, Propp (1977, p. 23 *apud* SOUSA LIMA, 1985, p. 15) também tece uma crítica em relação ao modelo de classificação proposto por Antti Aarne. Ele afirma que “[...] se existem tipos, não é ao nível em que Aarne os situa, senão no das particularidades estruturais dos contos que se parecem entre si”.

Com base na classificação dada por Antti Aarne, vários outros estudiosos começaram a catalogar e a classificar os contos tradicionais de seus países, considerando o seu modelo de classificação. Sílvia Romero divide os contos populares do Brasil seguindo características de origem étnica. Agrupou os contos em: Contos de origem europeia, Contos de origem indígena e Contos de origem africana. Esse agrupamento torna-se inviável porque é impossível determinar que determinado conto pertença a tal etnia, isso devido à pluralidade cultural que está imbricada na tessitura do conto (CASCUDO, 2006).

Mais tarde, em 1921, Gustavo Barroso “[...] dividiu a Literatura Oral brasileira em ciclos” (p. 281). De acordo com ele, os contos estariam agrupados em: Ciclos dos Bandeirantes, Ciclo dos Caboclos e Histórias, Fábulas e Lendas. Em Minas Gerais, temos a classificação do professor Lindolfo Gomes que resgatou as histórias da tradição oral e reuniu-se em ciclos que apresentam o mesmo personagem: Ciclo do Pai João, Ciclo de S. Pedro, Ciclo do Diabo, Ciclo do Coelho e da Onça, Ciclo de Pedro Malasarte, Contos Maravilhosos e Lendas populares e religiosas.

Na Bahia, temos registrado a classificação do professor Basílio de Magalhães que utilizando os contos recolhidos pelo engenheiro João da Silva Campos, analisou-os e os dividiu nos seguintes grupos: Ciclo da mítica zoológica, Contos de metamorfose, Mitos primários do antropismo áfrico-americano, Contos faceciosos, Contos éticos, Contos maravilhosos e Contos religiosos (CASCUDO, 2006).

Cascudo (2006) também elaborou uma classificação para os contos populares brasileiro baseado no modelo da escola finlandesa de Antti Aarne. Esta classificação foi aprovada pela Sociedade Brasileira de Folclore. O autor baseou-se “[...] nos gêneros, respeitando a nomenclatura tradicional que, embora esparsa, é a mais conhecida na Europa e América” (p. 285). A fim de obtermos uma visão mais sistematizada da classificação, optamos por distribuí-la em um quadro.

Quadro 5 - Classificação do conto popular de Câmara Cascudo

TIPOS E CARACTERÍSTICAS
Contos de Encantamento – possui o “elemento sobrenatural, o encantamento, dons, amuletos, varinha de condão, virtudes acima da medida humana e natural” (p. 287).
Contos de Exemplo – presta-se aos “sermonários, aos cursos populares de apologética, para auditórios camponeses”. Os exemplos são utilizados para ensinar a “Moral sensível e popular, facilmente percebível no enredo, de fácil fabulação, mesmo atraente e sugestiva pelo colorido do motivo” (p. 298).
Contos de Animais – “São as Fábulas clássicas onde os animais vivem o exemplo do homem” (p. 310).
Facécias – “[...] estória simples, cômica ou não, marcando sempre um sentido anônimo do ‘espírito’ popular” (p. 327).
Contos Religiosos – “[...] narram os castigos e prêmios pela mão de Deus ou dos Santos” (p. 335).
Contos Etiológicos – trazem características para o modo, características, propriedades de um ente natural.
Demônio Logrado – os contos desse tipo trazem a impossibilidade de um Demônio sair vitorioso dos desafios travados.
Contos de Adivinhação – é a “estória que inclui uma adivinhação cuja solução dará a vitória ao herói” (p. 347).
Natureza Denunciante – é o conto que traz um personagem com um motivo que só outro muito próximo a ele sabe, este não contendo-se, revela-o a um objeto que se transforma em um instrumento denunciador do segredo.
Contos Acumulativos – “[...] são pequenos contos de palavras ou períodos encadeados, ações ou gestos que se articulam, numa seriação ininterrupta” (p. 355).
Ciclo da Morte – nesse tipo de conto, a Morte sempre sai vitoriosa.

Fonte: Cascudo (2006, p. 287-360).

O Quadro 5 apresenta a classificação para o agrupamento dos diversos tipos de contos e as suas versões elaborada por Cascudo (2006) tomando como modelo a classificação feita por Antti Aarne e Stith Thompson. A classificação proposta por Cascudo contempla 11 (onze) tipos de grupos.

Mais recentemente, temos o trabalho de catalogação de Braulio do Nascimento. Na obra *Catálogo do Conto Popular Brasileiro*, o autor realiza um trabalho minucioso ao registrar uma catalogação reunindo 544 tipos e 270 motivos, representando 814 temas o que representa uma significativa amostragem. Como ele

mesmo afirma, “[...] é impossível abranger a totalidade dos contos ocorrentes” (NASCIMENTO, 2005, p. 29).

Quadro 6 - Classificação de tipos de contos

CLASSIFICAÇÃO	I – Contos de Animais	1-99 Animais selvagens 100-149 Animais selvagens e animais domésticos 150-199 Homem e animais selvagens 200-219 Animais domésticos 200-249 Pássaros 250-274 Peixe 275-299 Outros animais e objetos
	II – Contos Folclóricos Comuns	300-749 A. Contos Maravilhosos 300-399 Adversários sobrenaturais 400-459 Esposo sobrenatural ou encantado (esposa) ou outros parentes 460-499 Tarefas sobrenaturais 500-559 Ajuvantes sobrenaturais 560-649 Objetos mágicos 650-699 Poder ou conhecimento sobrenatural 700-749 Outros contos do sobrenatural 750-849 B. Contos religiosos 850-999 C. Novelas (Contos românticos) 1000-1199 D. Contos do ogro estúpido
	III – Facécias e Aneotas	1200-1349 Estórias de tolo 1350-1439 Estórias sobre casais 1440-1524 Estórias sobre uma mulher (moça) 1525-1874 Estórias sobre um homem (rapaz) 1525-1639 O homem esperto 1640-1674 Acidentes afortunados 1675-1724 O homem estúpido 1725-1849 Facécias sobre padres e ordens religiosas 1850-1874 Aneotas sobre outros grupos de pessoas 1875-1999 Contos de mentiras
	IV – Contos de Fórmula	2000-2199 Contos cumulativos 2200-2249 Contos de pega 2300-2399 Outros contos de fórmula
	V – Contos não classificados	2400-2499 Contos não classificados

Fonte: Nascimento (2005, p. 33-34).

O Quadro 6 resume a classificação apresentada por Braulio do Nascimento. É possível percebermos uma aproximação à classificação do finlandês Antti Aarne. Os trabalhos do estudioso incentivaram o pesquisador brasileiro a construir um catálogo dos contos populares do Brasil. A proposta de Nascimento traz uma nova apresentação, a classificação se estende para cinco agrupamentos, uma nova roupagem para o trabalho de Antti Aarne.

Nascimento (2005, p. 29) apresenta em seu catálogo os motivos. Ele entende que a utilização deles “[...] é uma prática muito aconselhável para evitar-se a profusa criação de tipos em cada tradição, além de não privar as versões do conhecimento imediato em âmbito internacional”.

Abaixo construímos um quadro com os motivos elencados pelo autor que se baseou no *Motif-Index* de Stith Thompson.

Quadro 7 - Classificação de motivos

Letras	Motivos	Índice
A	Motivos mitológicos	(A0-A2899)
B	Animais	(B0-B899)
C	Tabu	(C0-C999)
D	Magia	(D0-D2199)
E	O morto	(E0-E799)
F	Maravilhas	(F0-F1099)
G	Ogros	(G0-G699)
H	Provas	(H0-H1599)
J	O sabido e o tolo	(J0-J2799)
K	Logros	(K0-K2399)
L	Reviravolta da sorte	(L0-L499)
M	Organizando o futuro	(M0-M499)
N	Acaso e destino	(N0-N899)
P	Sociedade	(P0-P799)
Q	Recompensas e castigos	(Q0-Q599)
R	Cativos e fugitivos	(R0-R399)
S	Crueldade insana	(S0-S499)
T	Sexo	(T0-T699)
U	A natureza da vida	(U0-U299)
V	Religião	(V0-V599)
W	Traços de caráter	(W0-W299)
X	Humor	(X0-X1899)
Z	Miscelânea de grupos de motivos	(Z0-Z599)

Fonte: Nascimento (2005, p. 179).

Os Quadros 6 e 7 são essenciais para que possamos agrupar os contos populares a partir das características presentes no enredo e, a partir dessas

características que prevalecem nos contos, os estudiosos conseguem agrupar todas as versões existentes de um mesmo conto.

O conto popular utiliza, além da transmissão vocal, a expressão corporal como um instrumento para auxiliar a contação da história e encantar o público. É a teatralidade usada no intuito de chamar a atenção dos ouvintes. No conto, portanto, assim como no teatro, o corpo também fala.

3.2.2 O teatro

Quando falamos a palavra teatro três possibilidades de significação nos vêm a mente. A primeira, os textos produzidos pelos dramaturgos; a segunda, o ambiente onde são realizados os vários tipos de espetáculos e, a terceira, os espetáculos propriamente ditos. A arte teatral está vinculada à história do homem.

Em sua etimologia, a palavra teatro vem do grego *theatron*, “[...] lugar onde se vê, onde se assiste a um espetáculo” (MOISÉS, 2004, p. 444). Segundo o autor, o teatro nasceu na Grécia sendo levado para Roma, depois para a Europa se espalhando para o resto do mundo. Roubine (2003) aponta para a heterogeneidade que circunda o teatro, o autor afirma que o teatro assume duas práticas ao mesmo tempo: uma do *ato da escrita* (peça teatral/*script*) e uma de *representação* (interpretação, direção). O autor explica que “as teorias relativas ao teatro tendem ou visam a cobrir essa heterogeneidade, elaborando corpos de doutrina que tomam por objeto ora o texto dramático, ora a representação, às vezes ambas simultaneamente” (p. 9). O teatro é caracterizado pela junção do texto e da ação.

Os primeiros estudos sobre o teatro surgem na Grécia Antiga com os antigos filósofos gregos, Platão e Aristóteles. É com Platão (cerca de 428 a.C. – cerca de 347 a.C.) que temos a primeira referência aos gêneros literários ligados à arte. A visão de Platão para as artes era moralizante, educativa. Já Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) divergia dessa visão, segundo ele, a arte deve cumprir um papel estético (SOARES, 2007). Ainda hoje, os estudiosos do teatro utilizam a obra de Aristóteles, *Poética*, para entender e explicar este gênero.

O teatro surge a partir dos rituais sagrados que os homens prestavam aos deuses, precisamente ao deus Dioniso, através de canto, dança e representações, no intuito de agradá-los para que pudesse obter auxílio. Era utilizado nesses rituais

máscaras e/ou rostos pintados. Celbuski (s/d, p. 13-14), corroborando com este argumento, afirma que:

Em tempos remotos, por ocasião do outono, após a vindima, os povos helênicos cultuavam o deus que lhes mostrara os segredos do cultivo da uva e da sua transformação em vinho, a bebida dos deuses. Também denominado “deus bode”, em sua homenagem ostentavam um grande falo, ornamento em procissão, símbolo da fertilidade. Na celebração do deus, o ritual – regado a vinho e danças lascivas permitidas pela liberação dos sentidos, e provido de sacrifícios e de cânticos salmodiados, nos quais eram narrados os feitos divinos – era finalizado de forma orgiástica.

O deus Dioniso é conhecido por ser o deus da embriaguez, do prazer, da luxúria. Durante os festivais, as narrativas eram sobre fatos relativos à vida dele. Esses fatos eram narrados através do ditirambo – canção acompanhada de instrumentos musicais – que utilizava um espaço em forma de círculo para ser realizado a coreografia.

Traçando a evolução do teatro ao longo do tempo temos, inicialmente, a classificação aristotélica. Para Soares (2007), o texto teatral divide-se em dois gêneros: tragédia e comédia. A tragédia consiste em representar os acontecimentos que conduzem a personagem a um destino fatal. Apresenta uma estrutura de composição rígida e praticamente imutável. Já a comédia é construída no intuito de provocar o riso a partir da ridicularização do(s) personagem(s).

A autora apresenta as seis partes constituintes da tragédia segundo Aristóteles: a fábula, os caracteres, a evolução, o pensamento, o espetáculo e o canto. Segundo o filósofo, a tragédia se estrutura a partir do desenvolvimento das partes que a constituem, destacando a importância do processo inicialmente a

[...] fábula (ou *mito*) que, como *mimesis* da ação (combinação de atos), se estrutura pela subordinação entre as partes, pelo seu inter-relacionamento, criando-se a *unidade de ação*. E acrescenta que, antes de chegar ao *desfecho*, o autor de tragédias deve construir o *nó* (que vai do início da tragédia até o ponto onde se produz a mudança e sorte do herói), o *reconhecimento* (faz passar da ignorância ao conhecimento), a *peripécia* (mudança de ação, que não ocorre em conformidade com o verossímil ou o necessário) e o *clímax* (ápice do conflito, que se precipita no acontecimento catastrófico) (SOARES, 2007, p. 60, grifos da autora).

Na Idade Média, por volta do século V ao século IX, a igreja católica proibiu as atividades teatrais por estas satirizarem os cultos. O teatro ressurgiu na metade do período medieval, e é caracterizado a partir de dois tipos de teatro: o religioso e o profano. Cabem ao teatro religioso os gêneros: dramas litúrgicos, mistérios, moralidades e autos. Temos no teatro profano os gêneros: farsa, *sottie* e *entremez*. (CEBULSKI, s/d).

Cebulski (s/d) explica que o Renascimento foi um período muito longo que se estendeu entre os séculos XVI e XVII, compreendendo um período de duzentos anos. Foi um período cheio de grandes transformações que impactaram o mundo. Ela diz que

[...] algumas cidades da Europa vivenciaram intensas mudanças culturais, sociais e econômicas, que foram impulsionadas pela invenção da imprensa, pelas grandes navegações e descobrimentos, e ainda pela reforma protestante, a nova religião da burguesia industrial e dos intelectuais. (CEBULSKI, s/d, p. 31).

O movimento predominante da época do Renascimento era o Humanismo, ou seja, o homem como centro do universo, rompendo com os dogmas praticados na Idade Média quando se tinha o Teocentrismo, ou seja, Deus como centro do universo, tendo na religião os dogmas a serem seguidos. Sobre isso, Cebulski (s/d, p. 31) argumenta que este período para o teatro foi de:

[...] profunda mutação com a criação e recriação de várias modalidades dramáticas, consoantes às particularidades de cada localidade. [...]. De modo geral, as Artes louvaram e cultuaram a cultura clássica greco-romana, emancipando-se dos dogmas religiosos para se ligar à filosofia humanista, que preconizava o homem como centro de todas as coisas – o antropocentrismo. Nessa época, destacam-se as seguintes manifestações teatrais: o *Siglo de oro* (Espanha), a *Commedia dell'Arte* (Itália e França), o Teatro Elizabetano (Inglaterra), e, por fim, o Classicismo Francês.

No século XVIII, período das grandes revoluções, o teatro apresenta-se sobre as formas de drama burguês e de teatro romântico. O drama burguês, segundo Cebulski (s/d, p. 43), caracteriza-se por ser uma “[...] forma dramática séria, cujas personagens representavam o ser humano concebido como sendo bom na sua essência, e cujos erros eram cometidos devido ao contexto social em que vivia”. Já

o teatro romântico “[...] tinha por objetivo despertar nobres sentimentos no público e fomentar a sua elevação moral” (p. 44).

O teatro do século XVIII rompeu com as formas clássicas reavivadas no período anterior, ou seja, no Renascimento. Já o século XIX trouxe mudanças significativas para o teatro. As novas configurações sociais, culturais, políticas e econômicas, provocou um rearranjo na forma do homem conceber a arte. Assim, vão surgindo “[...] novas formas de dramaturgia, de concepções de encenação e de interpretação” (CEBULSKI, s/d, p. 47). Este período é marcado pelo surgimento de movimentos literários com significações decorrentes da forma de percepção do universo. A estética realista e naturalista deram novos contornos à forma teatral.

No século XX, a presença das vanguardas europeias e o surgimento de nova ordem estética, o Modernismo, trazem novas configurações para o teatro. O dramaturgo traz a cena os problemas da modernidade: “[...] angústia da existência humana, a desintegração da linguagem e a solidão” (CEBULSKI, s/d, p. 57).

O teatro contemporâneo caracteriza-se justamente, segundo Peixoto (1983, p. 16, grifo do autor), por não ser “[...] *um teatro*, [mas] *vários teatros*”. São muitas formas, estilos e gêneros, além de compreender inúmeros tipos de treinamento para os atores e inúmeras possibilidades técnicas de encenação que compõem este novo modelo de teatro da contemporaneidade.

No Brasil, o teatro se desenvolve a partir da colonização. Inicialmente com uma roupagem religiosa e com a intenção de catequisar os habitantes. Mas constam também as manifestações ritualísticas indígenas e africanas que permaneceram com a sua cultura e crenças. No período que compreende a colonização à contemporaneidade, o teatro brasileiro foi ganhando forma e características próprias. Assim, Cebulski (s/d, p. 94) afirma que:

O teatro contemporâneo brasileiro é plural, diversificado, tendo em vista que nele podem ser encontradas as mais variadas tendências e estéticas, num panorama que nos permite afirmar que não estamos tratando de um teatro brasileiro, mas de teatros brasileiros, que corroboram com a própria característica multifacetada de nossa riqueza cultural.

Magaldi (1994) afirma que o teatro é constituído de três elementos essenciais formadores de uma tríade: “ator, texto e público”, assim o espetáculo teatral só se concretiza “[...] quando o público vê e ouve o ator interpretar um texto” (p. 8), ou

seja, o espetáculo só se realiza quando uma pessoa (ator) se presta a apresentar, por meio de encenação, um texto escrito exclusivamente para este fim. Infere-se dessa afirmação que o texto está completo com a representação.

O teatro como forma de expressão permite a reconstituição dos personagens através dos valores instituídos a cada período histórico, ou seja, se pegarmos como exemplo a mulher perceberemos que ao longo do tempo ela foi conquistando seu espaço na sociedade, deixando de ser submissa e passando a ter voz ativa. Essa transformação pode ser percebida nos textos que foram construídos e reconstituídos.

Dessa forma, o teatro tem um papel importante para a educação se utilizado de forma adequada, pois é uma arte que trabalha o desenvolvimento do aluno, seja criança ou adolescente, despertando o gosto pela leitura através da socialização, pois o texto teatral se torna prazeroso quando lido coletivamente. Assim, a função que o texto teatral tem para a educação é de promover a emergência dos conhecimentos enciclopédicos dos alunos, através de um trabalho que busque a compreensão e a vivência do texto em sua totalidade.

Concluídas as discussões acerca dos gêneros conto e teatro, partiremos agora para a construção da oficina de teatro. No interior da proposta, propomos um trabalho de análise do conto a partir do percurso gerador de significação como forma de compreender o discurso a ser representado.

4 OFICINA DE TEATRO: O CONTO POPULAR NA REPRESENTAÇÃO

1 APRESENTAÇÃO

PROFESSOR(A),

esta oficina foi elaborada pensando em um trabalho que contemplasse a construção de valores veiculados pela oralidade. Essa construção traz à tona a emergência dos conhecimentos enciclopédicos dos sujeitos que carregam em sua formação um arcabouço de valores recebidos ao longo de sua trajetória e que são valiosíssimos para compreendermos a organização da comunidade destes sujeitos, ajudando-os a entenderem a sua própria história e a entender a história do próximo, trabalhando o respeito e a valorização de sua cultura, do seu povo, contribuindo, assim, para a formação de sujeitos mais ativos socialmente que sabem o valor que têm e colaboram para a construção de uma sociedade mais justa e democrática.

Nesta oficina, propusemos que o professor trabalhe com a semiótica discursiva que tem como fundador o lituano Algirdas J. Greimas. Ele propõe uma análise textual a partir de um percurso formado por três níveis: fundamental, narrativo e discursivo. É imprescindível o uso do percurso em uma análise que se pretenda ser produtiva.

Ancorados nesse percurso, propusemos um trabalho com o conto popular, histórias provenientes da cultura oral que permanecem resguardadas na memória dos mais velhos que reúnem em torno de si, à noite, crianças, jovens e adultos para contar-lhes histórias do seu povo ou de qualquer outra coisa. O conto popular traz em seu entorno esses valores que queremos construir com os alunos.

O conto é a base para o teatro, forma artística cultuada desde os primórdios e que teve seu apogeu na Grécia Antiga. O teatro aproxima o sujeito da realidade do personagem, no palco, um e o outro são a mesma coisa. Trabalhar com o teatro é possibilitar ao aluno o desenvolvimento das habilidades que envolvem as diversas práticas de linguagem: artísticas, corporais e linguísticas. Além disso, a prática teatral aguça o espírito de coletividade, trabalhar em grupo, juntos, em busca de alcançar o objetivo.

É pertinente atentarmos às prescrições da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), documento instrumentalizador da Educação Básica, a respeito da leitura como uma prática de linguagem que precisa ser desenvolvida. Segundo a BNCC (BRASIL, 2018, p. 71), o eixo da leitura como prática de linguagem deve compreender a relação que envolve “[...] leitor/ouvinte/espectador com os textos escritos, orais e multissemióticos”, conduzindo, a partir disso, à construção das significações do texto. Permitindo através dessa tríade, o desenvolvimento do sujeito.

Portanto, desejamos que esta oficina seja um instrumento viabilizador de um ensino e de uma aprendizagem mais inclusiva e libertadora, possibilitando a você, professor (a), uma maior aproximação dos seus alunos e um entendimento ampliado dos valores que os constituem, trabalhando com a leitura e escrita.

2 OBJETIVOS

OBJETIVO GERAL

Vivenciar situações práticas de linguagem que possibilitem a emersão dos conhecimentos historicamente construídos, procurando entender e explicar a realidade através da valorização das diversas manifestações artísticas e culturais, colaborando efetivamente com a construção de uma sociedade mais justa, democrática e inclusiva.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Compreender que as histórias contadas por um povo fazem parte de uma construção humana, histórica, social e cultural, de natureza dinâmica, que perpassou o tempo fazendo uso da memória coletiva sendo difundida através da oralidade, reconhecendo-as e valorizando-as como formas de significação da realidade e expressão de identidades sociais e culturais.

Conhecer e explorar, através dos jogos teatrais, as diversas práticas de linguagem que envolvem arte, corpo e língua em busca de desenvolver as aptidões que inserem o aluno na participação da vida social, colaborando com a construção de uma sociedade mais justa, democrática e inclusiva.

3 ORGANIZAÇÃO DAS TAREFAS

As atividades da oficina têm a duração de 12 aulas de 45 minutos cada. Em busca de otimizarmos e garantir a melhor utilização do tempo, prevemos que essas atividades sejam desenvolvidas conforme dispusemos no quadro abaixo.

Quadro 8 - Organização das tarefas

ORDEM	ATIVIDADES	TEMPO
1º	Apresentação da proposta da oficina Caracterizando o gênero conto popular	45 min = 1 aula
2º	Leitura e debate do conto popular <i>As viagens de São Pedro à terra</i>	45 min = 1 aula
3º	Análise do conto (PARTE 1) <ul style="list-style-type: none"> • Apresentando os termos estruturais da narrativa • Identificando a estrutura narrativa (sujeito, objeto de valor, adjuvante, oponente, destinador, modalização, caracterização dos atores) 	135 min = 3 aulas
	Análise do conto (PARTE 2) <ul style="list-style-type: none"> • Apresentando a estrutura discursiva • Identificando os atores, o tempo, o espaço, as figuras e os temas 	
	Análise do conto (PARTE 3) <ul style="list-style-type: none"> • Apresentando a estrutura fundamental • Identificando as tensões do conto 	
4º	Apresentando o gênero teatro e os elementos estruturais <ul style="list-style-type: none"> • <i>Script</i> • Cenário • Sonoplastia • Figurino • Maquiagem 	45 min = 1 aula
5º	Jogos teatrais – atividades para desenvolver as habilidades expressivas dos alunos Ensaios	180 min = 4 aulas
6º	Organização do espaço Apresentação da peça <i>As viagens de São Pedro à terra</i> na escola	90 min = 2 aulas

Fonte: Adaptado de Brasil (2006, p. 12).

4 PROCEDIMENTOS DE TRABALHO

A oficina deve ser realizada de acordo com os seguintes procedimentos:

1ª ATIVIDADE – 45 min

Professor(a), apresente a proposta da oficina. Descreva o passo a passo que será desenvolvido, o tempo que durará e o produto que será obtido ao final. É importante construir com os alunos um cronograma com o planejamento de todas as ações.

A primeira atividade é trabalhar o gênero conto popular. Você pode começar a aula, questionando-os:

- O que é conto? E o conto popular?
- Alguém já ouviu falar em conto popular?
- Vocês conhecem algum conto popular? Quem gostaria de contar um conto que conhece?

Levante mais questionamentos se achar necessário. Lembre-se que estes questionamentos devem ser feitos no intuito de despertar o interesse dos alunos sobre o assunto, além de saber o nível de conhecimentos.

Em seguida, construa com os alunos o conceito de conto popular. Não se esqueça de apresentar a estrutura e tipos segundo um dos estudiosos. Nossa sugestão é segundo Bráulio do Nascimento.

Bráulio do Nascimento é professor, jornalista, crítico literário e folclorista, com especialização em romances e em contos populares. Ele elaborou o *Catálogo do conto popular brasileiro*, onde classificou os contos brasileiros apresentando as versões de cada conto. O catálogo conta com uma classificação em tipos e motivos.

Siga as orientações do quadro a seguir:

Quadro 9 - Orientações para trabalhar a caracterização do conto popular

Conceito	“As histórias são criações do imaginário coletivo e, como a imaginação humana não conhece limites, essas narrativas não se restringem a representar aquilo que conhecemos por realidade. As pessoas, os lugares e as situações apresentadas estão envoltas numa aura de fantasia, magia, encantamento. Os personagens são (além de reis, rainhas, príncipes, princesas, belas moças e corajosos rapazes) assombrações, bruxas, diabos, dentre outros seres fantásticos, que vivenciam todo tipo de encantamento, sortilégio, amor e vingança que o imaginário humano coletivo é capaz de criar. A época e o lugar onde essas histórias acontecem também não importam: sabe-se que ocorreram há muito tempo, em lugares tão longínquos quanto desconhecidos” (PAGANINI; DALAI, 2018, p. 14).
Estrutura	<p>Situação inicial - são apresentados os personagens que estão vivenciando uma determinada situação, num lugar e num tempo não muito bem definidos.</p> <p>Motivo - é o elemento desencadeador da narrativa, ele leva ao conflito e a todos os outros problemas da narrativa.</p> <p>Motivações - são as razões e os objetivos que levam os personagens a agir.</p> <p>Resolução de conflitos - o problema é resolvido pelo herói e tudo volta a normalidade retratada no início da narrativa (PAGANINI; DALAI, 2018).</p>
Características	<p>Antiguidade - temática dos contos que variam ao longo do tempo;</p> <p>Anonimato – textos sem autoria;</p> <p>Oralidade - forma como os contos eram veiculados;</p> <p>Persistência - capacidade de persistir no tempo (CASCUDO, 2006).</p>
Tipos	Contos de Animais; Contos Folclóricos Comuns; Facécias e Anedotas; Contos de Fórmula; Contos não classificados (NASCIMENTO, 2005).

Fonte: Elaborado pelas autoras (2019).

2ª ATIVIDADE – 45 min

Convide os estudantes a se organizarem em um círculo. Em seguida, entregue o registro do conto *As viagens de São Pedro à terra*, que se encontra em Anexo. Peça para que eles façam uma primeira leitura silenciosa para que possam

perceber que a linguagem é a mesma que eles usam no dia a dia, as personagens e a própria estrutura do gênero.

Após o primeiro contato, solicite que 3 (três) alunos se disponibilizem para fazer uma leitura compartilhada do conto. Cada aluno assumirá um personagem (Deus, São Pedro e povo). Você, professor(a), será o(a) narrador(a), aquele(a) que conduzirá o ritmo da leitura. Feita a leitura, você pode perguntar:

- Quem foi o enunciador desse conto? Por que eu não posso dizer que o conto tem um autor?
- E qual o espaço onde os fatos acontecem?
- A linguagem utilizada é popular ou erudita?
- O conto lido apresenta as características vistas na aula anterior?
- Do que se trata esse conto?
- Qual é a situação inicial?
- Qual é o motivo? E as motivações?
- Qual foi a alternativa empregada para resolver o problema?
- O que caracteriza São Pedro na narrativa? E o povo?

Esses questionamentos ajudarão a realizar a próxima atividade.

3ª ATIVIDADE – 135 min

A terceira atividade está dividida em três partes. Cada parte contempla uma análise do conto lido através do percurso gerativo de significação. Na primeira parte, propusemos a análise através do nível narrativo. A segunda parte contempla a análise por meio do nível discursivo e a última parte, o nível fundamental.

PARTE 1

Veja alguns conceitos importantes para compreendermos o conto.

Quadro 10 - Termos e conceitos para compreensão do conto

Adjuvante	“É o agente que atua, física ou psicologicamente, para que o sujeito adquira o objeto de valor” (SOUSA, 2016, p. 49).
Ator	“[...] é uma unidade lexical, de tipo nominal, que, inscrita no discurso, pode receber, no momento de sua manifestação, investimentos de sintaxe narrativa de superfície e de semântica discursiva” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 34).
Destinador	“É o agente que incita o sujeito a adquirir o objeto desejado” (SOUSA, 2016, p. 49).
Objeto de Valor	É o objeto desejado pelo sujeito que faz de tudo para consegui-lo (SOUSA, 2016).
Oponente	É o agente que atua contra o sujeito para que este não consiga obter o objeto de valor (SOUSA, 2016).
Percurso Narrativo	“É o caminho percorrido por um sujeito em busca do objeto de valor desejado” (SOUSA, 2016, p. 49).
Programa Narrativo	“É o universo de cada sujeito, com seu destinador, objeto de valor, adjuvante e oponente” (SOUSA, 2016, p. 49).
Segmentação	São os fatos/trechos mais relevantes da narrativa. É o enredo.
Sujeito Semiótico	É um papel narrativo que almeja e sai em busca do objeto de valor (SOUSA, 2016).

Fonte: Adaptado de Sousa (2016, p. 49).

- **Segmentação**

Professor(a), para ajudar no trabalho de identificação da estrutura narrativa, convide os alunos a ajudarem a segmentar o conto. Explique que a segmentação é o enredo do texto. Você pode seguir o modelo que se encontra no quadro abaixo:

Quadro 11 - Segmentação do conto *As viagens de São Pedro à terra*

Segmento 01	Deus envia São Pedro à terra por 3 (três) dias.
Segmento 02	São Pedro vai.
Segmento 03	São Pedro encontra muita festa e comida.
Segmento 04	São Pedro retorna com 6 (seis) dias.
Segmento 05	Deus sabe que o povo não se lembra dele.
Segmento 06	Deus envia São Pedro novamente para passar 6 (seis) dias, sendo que ele poderia retornar com 12 (doze) dias.
Segmento 07	São Pedro vai.
Segmento 08	São Pedro encontra seca, fome e o povo clamando por Deus.
Segmento 09	São Pedro retorna com 3 (três) dias com muita fome.
Segmento 10	Deus sabe que o povo agora se lembra dele.
Segmento 11	Deus dá seca.

Fonte: Elaborado pelas autoras (2019).

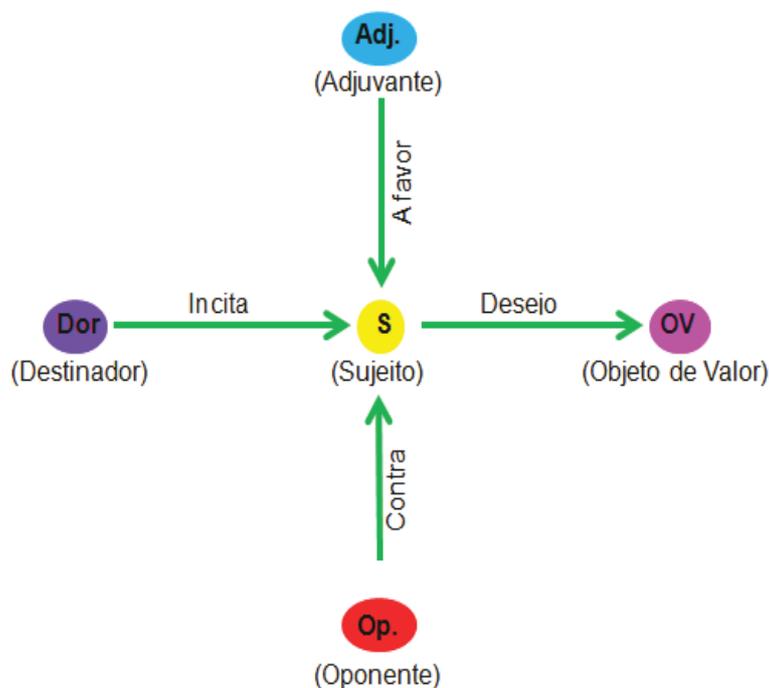
- **Identificação**

Peça para os alunos identificarem os sujeitos que estão presentes na narrativa. Em seguida, questione-os:

- 1) O que cada sujeito deseja?
- 2) O que lhe motivou a ir atrás desse desejo?
- 3) Quem ou o que ajudou o sujeito a conseguir o seu objetivo?
- 4) Quem ou o que se opôs a busca do desejo?
- 5) Este sujeito está movido por qual estado?
- 6) Por qual nome este sujeito é identificado?

Respondidas essas perguntas, você pode utilizar a imagem abaixo para organizar os esquemas narrativos de cada sujeito. O quadro que está logo abaixo do esquema apresenta os elementos do esquema narrativo de cada sujeito.

Figura 8 – Esquema para dispor os elementos do esquema narrativo



Fonte: Adaptado de Sousa (2016, p. 50)

Quadro 12 – Elementos do esquema narrativo

Sujeito (S)	S ₁	S ₂	S ₃
Figurativização	Deus	São Pedro	Povo
Objeto de Valor (OV)	Obediência	Descobrir se povo acredita em Deus	Inverno
Destinador (Dor)	Desejo	Deus	Desejo
Adjuvante (Adj.)	São Pedro	Confiança	Deus
Oponente (Op.)	Desobediência	Tempo	Seca
Modalização	Querer, dever, poder fazer	Dever, saber fazer	Dever fazer

Fonte: Elaborado pelas autoras (2019).

PARTE 2

Inicie os trabalhos questionando os alunos:

- Qual o nome do conto lido?
- Quem contou este conto?
- Quem leu o conto em voz alta para os colegas na sala de aula?
- Vocês já ouviram falar nos termos *enunciador* e *enunciatário*? Sabem o que significa?

Apresente para os alunos o conceito de enunciador e enunciatário. Utilize, se achar conveniente, os conceitos que propusemos.

Enunciador

É aquele que enuncia o conto, ou seja, aquele que conta o conto.

Enunciatário

É quem escuta a estória contada pelo enunciador.

Seguindo com a compreensão do texto, pergunte quais os atores que eles conseguiram perceber no conto: Deus, São Pedro e o povo. Esses são os atores presentes no conto. Proceda com o estudo, verificando juntamente com os seus alunos, a forma como cada ator é colocado no conto pelo enunciador. Nesse conto, há uma aproximação e um distanciamento da enunciação. Há um distanciamento quando a história é contada em terceira pessoa, por exemplo, *“São Pedro saiu, pabo, nunca tinha saído só.”* Há uma aproximação, quando o enunciador cede a voz para os atores por meio do discurso direto, por exemplo:

Deus

– *“Pedro, eu quero que tu vá fazer uma viagem de três dias, você não passe desses três dias. Que é pra saber se o povo do mundo se lembra de mim.”*

São Pedro

– *“Oh, Senhor, uma viagem como esta nem sei dizer, eu não sei nem contar todas as bondades que eu passei lá. Tanta gente me carregando pra comer arroz com galinha, tudo dançando.”*

Povo

– “Ôh!, meu pai do céu, ôh, meu pai do céu, ôh, Senhor do céu, dai uma chuva, tenha pena de nós, vai-se morrer tudo de fome.”

O quadro abaixo apresenta uma forma de se trabalhar os atores com o significado que eles assumem no conto.

Quadro 13 - Os atores e a sua caracterização no conto

Deus	Esse ator é colocado no conto como a divindade suprema a qual todos recorrem. Ele detém o poder de dar e tirar, e deseja que todos voltem-se para Ele, lhe prestando homenagens.
São Pedro	Esse ator é colocado no conto como uma santidade a quem Deus confia-lhe uma tarefa. Apresenta a característica da desobediência.
Povo	Esse ator é colocado no conto como pessoas que não prestam homenagens à Deus, entregues ao pecado, deixam-se levar pela luxúria.

Fonte: Elaborado pelas autoras (2019).

Feito a identificação dos atores, peça para que os alunos encontrem marcas no texto que possam servir de determinação temporal dentro da narrativa do conto.

PRIMEIRA ORDEM <i>“Pedro, eu quero que tu vá fazer uma viagem de três dias, você não passe desses três dias.”</i>	A marca linguística que nos situa o tempo da narrativa é o verbo “quero”, “vá”, proferido por Deus, que marca o tempo presente.
PRIMEIRA CHEGADA <i>“São Pedro chegou, era pra ele voltar com três dias, voltou com seis.”</i>	Após ordenar Pedro a fazer uma viagem, a marca linguística muda em relação aos fatos anteriores, o tempo é marcado pelo verbo “chegou”, “era”, “voltou”, indicando passado.
PASSAGEM DE TEMPO <i>“Nosso Senhor calou-se. Passou-se, passou-se, aí falou.”</i>	No meio do conto, encontramos outra marca linguística que vai determinar a passagem do tempo. São as marcas verbais: “calou-se, passou-se, passou-se, falou”. Demarca o tempo passado.
SEGUNDA ORDEM <i>“Pedro, tu quer ir dar um passeio aonde tu foi? [...] Ói, eu dei três dias e você passou seis, agora eu dou seis dias, eu dou seis dias agora, você agora basta vir com doze.”</i>	As marcas linguísticas apresentadas marcam o tempo presente: “quer, ir, dar, dou, vir” e demarca uma relação de passado com a outra viagem feita por Pedro através dos verbos: “foi, dei, passou”.

<p style="text-align: center;">SEGUNDA CHEGADA</p> <p><i>“Deu doze dias, com três dias São Pedro chegou, com fome, chegou com fome, com três dias.”</i></p>	<p>A marca temporal que marca a chegada de Pedro é o verbo “chegou” apresentado duas vezes.</p>
<p style="text-align: center;">CASTIGO</p> <p><i>“Foi uma seca que deu, Nosso Senhor deu uma seca.”</i></p>	<p>A resolução do conflito encontrada por Deus foi dar uma seca ao povo. Isso nos é descrito através da marca verbal “deu”.</p>

Professor(a), depois de ver as marcas de tempo na língua, pergunte aos alunos como esse tempo é organizado, no conto, culturalmente: ou seja, se aparece dias, meses, anos etc.

Para sua orientação, siga o quadro que propusemos abaixo com a organização do tempo cultural extraídos da narrativa.

<p>Dias</p>	<p><i>“Pedro, eu quero que tu vá fazer uma viagem de três dias, você não passe desses três dias.”</i></p>
	<p><i>“São Pedro chegou, era pra ele voltar com três dias, voltou com seis.”</i></p>
	<p><i>“Pedro, tu quer ir dar um passeio aonde tu foi? [...] Ói, eu dei três dias e você passou seis, agora eu dou seis dias, eu dou seis dias agora, você agora basta vir com doze.”</i></p>
	<p><i>“Deu doze dias, com três dias São Pedro chegou, com fome, chegou com fome, com três dias.”</i></p>
<p>Tempo não marcado, mas é possível mensurar uma passagem de tempo podendo ser de dias, meses ou anos.</p>	<p><i>“Nosso Senhor calou-se. Passou-se, passou-se, aí falou.”</i></p>
	<p><i>“Foi uma seca que deu, Nosso Senhor deu uma seca.”</i></p>

Como nos colocamos num tempo e espaços específicos, agora veremos o espaço que aparece no conto.

Professor(a), questione os alunos sobre os lugares onde os sujeitos/atores/personagens se encontram na narrativa. Sugerimos alguns

questionamentos que servirão para determinar os espaços, se achar necessário acrescente mais alguns.

-Ao falar em Deus e São Pedro, qual espaço nos vem à mente onde estas divindades se encontram?

-São Pedro ao receber ordens expressas de Deus se desloca de um espaço a outro, para qual espaço São Pedro vai por ordem de Deus?

-O povo ocupa qual espaço na narrativa?

-Ao chegar a terra, São Pedro percorre vários lugares, mas faz parada em um lugar específico, qual é o nome dado a esse espaço na narrativa?

Para o espaço linguístico, a narrativa apresenta um *lá* onde os atores estavam, ou seja, num espaço longe do *aquí*. Ele, através da memória – *lá* (passado), conseguiu enunciar (contar) a estória, utilizando o espaço do enunciado que também é um *lá*.

Vejamos agora, as ideias que podemos perceber por meio do que lemos. Peça para que os alunos digam quais os temas e as passagens do texto. Antes, defina o que é tema para eles.

As passagens do texto – realização concreta da ideia e imagens que criamos.

Tema – é a ideia que percebemos por meio da realização da língua, por exemplo, *desobediência, pecado, esquecimento, descrença*.

Podemos extrair os seguintes temas do conto:

TEMAS	PASSAGENS DO TEXTO QUE INDICAM OS TEMAS
Poder	<i>“Pedro, eu quero que tu vá fazer uma viagem de três dias, você não passe desses três dias.”</i>
Desobediência	<i>“São Pedro chegou, era pra ele voltar com três dias, voltou com seis.”</i>
Dúvida	<i>“Que é pra saber se o povo do mundo se lembra de mim.”</i>

Esquecimento/descrença	<i>“Senhor, não teve quem se lembrasse de vós.”</i>
Pecado	<i>“[...] era dança, era tocador de dia e de noite, tudo dançando, dançando homem, dançando mulher, tudo comendo arroz com galinha, tudo bebendo aluá, renovação, cada casa tinha uma renovação.”</i>

Concluída esta etapa da terceira atividade, vamos para a última parte de estudos da compreensão do texto. Vamos verificar as tensões que estruturam o texto. Essas tensões sempre ocorrem por meio de ideias contrárias entre o que devemos e não devemos realizar, entre o que somos e o que não somos etc..

PARTE 3

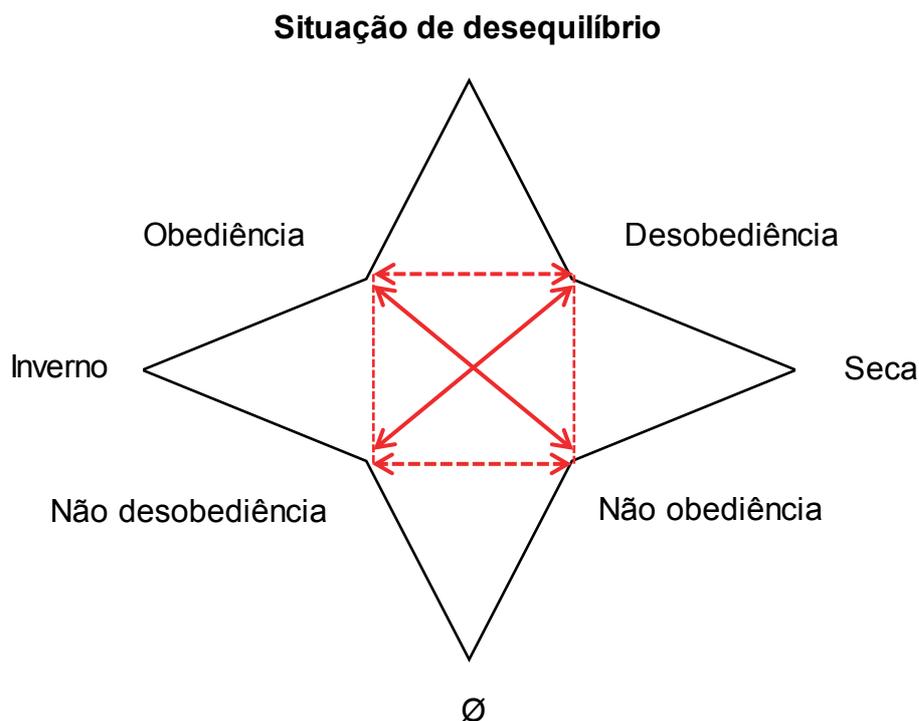
Professor(a), até aqui já compreendemos muito do conto. Sabemos que na narrativa têm três sujeitos que são movidos, cada um, por um desejo com a finalidade de obter o que quer. Nessa busca, esse sujeito é ajudado por um adjuvante e atrapalhado por um oponente. Esses sujeitos são nomeados e se transformam em atores que são aqueles que representam papéis sociais, ou seja, como se apresentam na sociedade.

Nessa etapa de estudo, esses atores encontram-se envolvidos por uma tensão, ou seja, situações em que há um diálogo entre o bem e o mal. Sabendo disso, peça para que os alunos preencham o esquema a seguir respondendo perguntas. Sugerimos as seguintes perguntas:

- Quais a ideia central no texto?
- Qual ideia contrária a essa ideia que vocês disseram?
- Quais as ideias contraditórias a essas ideias contrárias?

À medida que questiona vai registrando no octógono. Explicar que a figura que tem modelo de um octógono facilita a compreensão do texto.

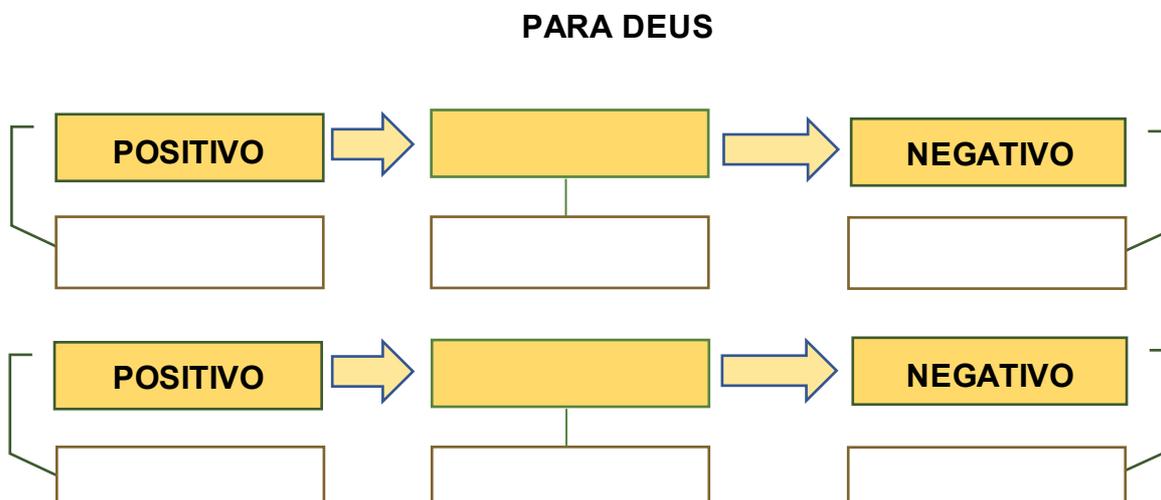
Perguntar qual a ideia que indica a inexistência da desobediência e a existência da obediência. Proceder da mesma forma com a inexistência da obediência e existência da desobediência.



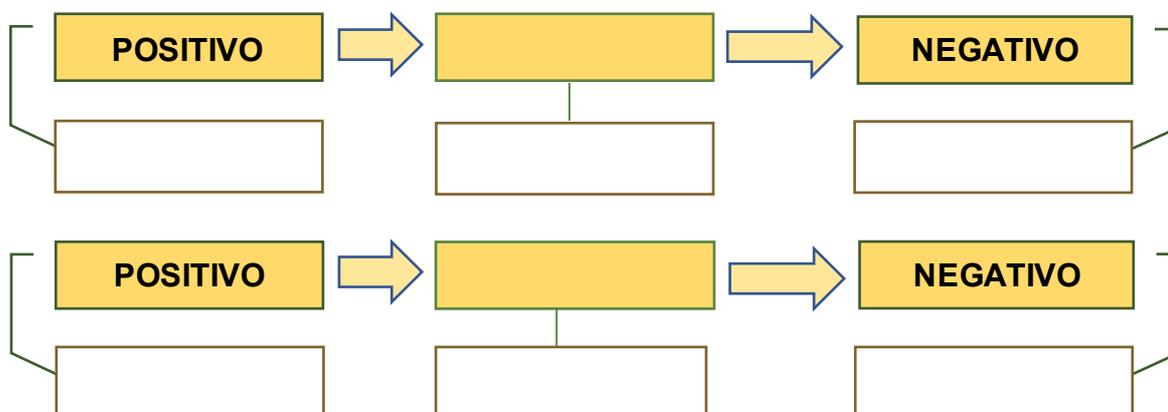
Professor(a), continue perguntando, agora para descobrir o que é positivo e o que é negativo para cada ator do texto.

-O que é positivo e o que é negativo para Deus?
 -E para São Pedro?
 -E para o povo?

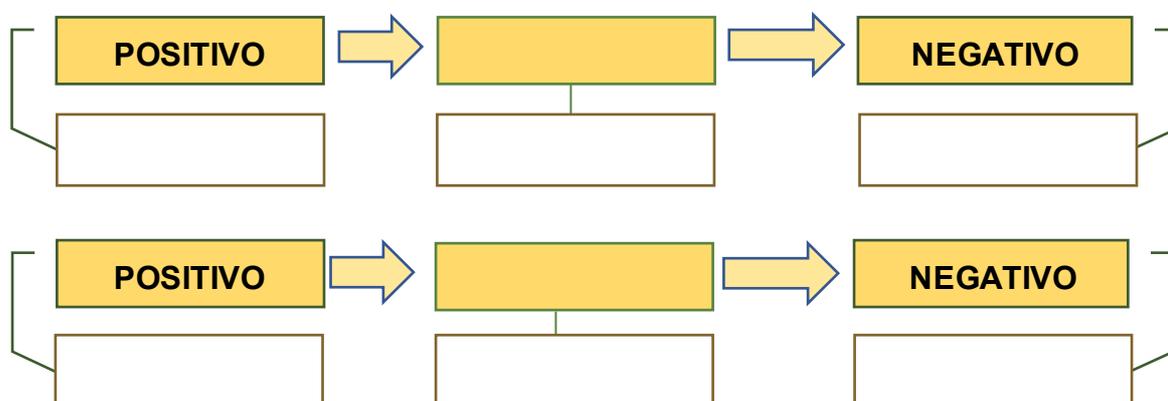
À medida que vai perguntando, vai preenchendo o esquema seguinte.



PARA SÃO PEDRO



PARA O POVO



4ª ATIVIDADE – 45 min

A quarta atividade é referente ao gênero teatro. Faça uma breve apresentação sobre o tema. Utilize-se de questionamentos para conduzir a aula.

- Alguém já ouviu a palavra teatro?
- Qual o sentido que foi empregado para a palavra?
- Alguém já assistiu ou participou de uma peça teatral?
- O que seria teatro?

Como já foi apresentada a proposta de representação teatral, encaminhe a aula para a construção de um quadro com os elementos estruturais do teatro. Esses elementos estão sugeridos logo abaixo:

Quadro 14 - Elementos estruturais do teatro

Script	O <i>script</i> ou peça teatral é o elemento principal do teatro, sem ele é quase impossível realizar a representação. O <i>script</i> é um roteiro que contém tudo o que será dito pelos atores no palco, além de trazer indicações para tudo que deve ser feito para que a representação seja realizada. É a bússola que orienta o diretor.
Cenário	A cenografia é a técnica que organiza o espaço cênico (palco), buscando representar com fidedignidade os lugares onde acontecem as ações dramáticas interpretadas pelos atores. O espaço cênico é o espaço concretamente perceptível pelo público. A função de um cenógrafo é criar os cenários de acordo com o que está escrito no roteiro.
Sonoplastia	A sonoplastia se caracteriza por englobar o conjunto de sons que auxilia na construção de imagens, sensações e emoções vivenciadas pelos atores e espectadores.
Figurino	O figurino é um elemento muito importante, pois, junto com a maquiagem, compõe o espaço visual do espetáculo caracterizando os personagens. Composto por vestimentas e acessórios, o figurino traz o papel importante de significar a arte cênica. A simbologia do figurino proporciona ao espectador uma compreensão do perfil psicológico do personagem. Os figurinos e acessórios utilizados em cena devem estar coerentes com a época em que se passa a ação.
Maquiagem	A maquiagem é o figurino mais expressivo do personagem/ator, pois ajuda a ressaltar os aspectos mais significativos para a compreensão do personagem. Constituindo um elemento essencial na construção dos personagens e na transformação estética dos atores.

Fonte: Elaborada pelas autoras (2019).

5ª ATIVIDADE – 180 min

A quinta atividade visa desenvolver por meio de jogos teatrais as diversas práticas de linguagem, contribuindo efetivamente para as práticas sociáveis e para a desenvoltura comunicativa e expressiva (corpo e gestos).

Esta atividade está organizada no quadro abaixo:

Quadro 15 – Atividades com jogos teatrais

Jogos teatrais	
O que fazer	Como fazer
Apresentação	<p>Inicialmente, escreva em papéis o número de alunos que há na sala, dobre-os e peça para que cada aluno venha sortear um papel. Os números vão indicar a ordem de apresentação de cada aluno. Organize a sala em círculo e apresente a proposta da aula. Como incentivo, comece a apresentação (nome, idade, profissão e objetivos de vida). Faça isso de maneira espontânea e conversacional.</p> <p>Em seguida peça para o número 1 fazer igual, faça isso até que todos tenham cumprido com a tarefa.</p>
Jogo da mímica	<p>Leve os alunos para o pátio da escola e forme um círculo. Todos devem permanecer em pé. Explique para os alunos que o jogo se realizará em sentido horário, tomando como orientação a posição do professor. O jogo consiste em realizar uma mímica para que os outros colegas consigam adivinhar o que o outro está querendo demonstrar.</p> <p>Comece o jogo falando para o aluno que está a sua esquerda algo que ele deva fazer para os colegas. Peça para que ele(a) seja bem expressivo(a) na sua mímica. Assim que adivinharem do que se trata a mímica, a pessoa que realizou deve indicar o que o aluno que está a sua esquerda deve fazer e assim sucessivamente, até que todos tenham realizado o trabalho.</p> <p>ATENÇÃO: A ideia a ser transformada em mímica deve ser inspirada no conto estudado.</p>
Treinando a fala (Aguda, grave)	<p>Forme um círculo na sala de aula. O jogo da apresentação será trabalhado aqui novamente ou pode ser utilizada música. Explique o jogo para os alunos. O jogo consiste em trabalhar a fala. O aluno começará falando normal, ao pedido do professor que enunciara (aguda ou grave) o aluno deverá mudar o tom da voz. Pegue a frequência e utilize-a para chamar os alunos. Cada aluno deve vivenciar os dois tons (agudo e grave).</p> <p>ATENÇÃO: a sugestão é usar as falas do conto.</p>
Treinando o corpo	<p>O jogo consiste em destravar o corpo. Pode ser feito na sala ou em um espaço mais aberto como o pátio. Trabalhe a respiração (inspirar e expirar), a expressão facial (triste, feliz,</p>

Treinando o corpo	debochado, espantado, etc.), a expressão corporal (altiva, desleixada, idosa, desmaio, caminhar, etc.). Faça isso utilizando as sensações apreendidas no conto estudado.
Vivenciando a dramaturgia	Previamente, selecione fragmentos do conto trabalhado. Organize o pátio da escola, dispondo quatro mesas com cadeiras. Dirija os alunos para o pátio. Divida-os em quatro grupos e coloque os grupos em cada uma das mesas. Entregue os fragmentos aos alunos e peça para que façam a leitura. Após a leitura, explique o jogo para eles. O jogo consiste em vivenciar o conto através da representação, colocando em prática o que foi apreendido nos jogos anteriores. Observe, a forma como cada um reage ao interpretar, perceba as emoções expostas e a expressão corporal. Os próprios alunos poderão ser incitados a trabalhar com a criticidade, colaborando com o crescimento do outro.

A utilização destes jogos irá habilitar os estudantes para os ensaios com o *script* que devem construir do conto estudado: uma sugestão já pronta encontra-se no Apêndice A. O *script* seria construído com todos os alunos em duas aulas que aqui não colocamos.

Segue abaixo um modelo de organização de ensaios do *script* já pronto.

Organização do Elenco	Tenha em mãos o número exato de alunos da sala de aula para dar prosseguimento à organização do elenco, delegando os deveres de cada participante. Todos devem participar da peça, seja vivenciando os dois personagens principais: Deus e São Pedro, ou sendo o Povo. É necessário organizar um grupo de apoio para dar suporte no dia da apresentação. Assim, professor (a), além de organizar o elenco, organize um grupo de apoio que ficará responsável pela parte de cenografia, figurino, maquiagem e sonoplastia.
Ensaios	<p style="text-align: center;">Em grupo</p> <p>Organize um cronograma para que se possam fazer os ensaios em grupo na escola. Alerta que todos necessitam trazer o material para os ensaios. Divida os ensaios em leitura e leitura com representação. O ensaio com leitura é o estudo das falas. O ensaio com leitura e representação é o estudo coletivo de fala e gestos. Propicie aos alunos esses dois momentos. Os ensaios são necessários para que sejam trabalhadas as falas, adequando-as quando necessário, modificando-as quando desejar criar um efeito diferente. Além de ajudar a entender o universo de cada personagem e assim poder</p>

Ensaios	melhorar o modo de agir. Os alunos devem estar bem familiarizados com o texto e com as suas próprias falas para que não haja contratempos durante a apresentação.
	Individual Permita e incentive os alunos a levarem o <i>script</i> para casa para que eles estudem as falas e tragam propostas para os ensaios em grupo. O ensaio individual permite que o aluno crie laços com o texto.

Professor(a), utilize o quadro abaixo para ir organizando o elenco e o grupo de apoio. Como diretor do projeto de teatro, você precisa ter uma organização de tudo que será necessário para compor a representação teatral. Partindo do planejamento que foi sendo conduzido ao longo da oficina, o momento agora requer uma organização dos alunos que darão suporte à representação, bem como, o elenco que irá se apresentar.

Essa organização servirá para que se tenha o controle do material coletado, das pessoas envolvidas e das atividades realizadas e as que ainda faltam.

Elenco	
Cenografia	
Sonoplastia	
Figurino	
Maquiagem	
Grupo de apoio (diversos)	

O grupo de apoio (diversos) ficará responsável por dar suporte ao longo da apresentação, trazendo água, ajudando a coletar o material que está espalhado etc.

5ª ATIVIDADE – 90 min

- **Organização do espaço**

Professor(a), oriente os alunos:

1) a ajudarem à equipe responsável pelo cenário a coletar o material necessário para a organização da peça teatral;

2) a ajudarem com sugestões e materiais à equipe de figurinos para caracterizar os personagens;

3) a ajudarem com sugestões à equipe de sonoplastia que será executada (se for necessário).

Organizamos uma lista com alguns materiais que podem ser utilizados. Se achar necessário, acrescente mais material.

MATERIAIS	
Cenário	TNT azul claro, branco, marrom e verde; cadeira com estofado vermelho e pernas e braços dourados; árvores de plástico; papelão; mesas; cadeiras; garrafas; pratos; talheres; copos.
Figurino	Túnica (bata) longa na cor branca e preta; chinelos de couro; calça social; camisa de botão; cruz e/ou terço; chave; saia de tecido; camiseta e/ou blusa, vestido.
Sonoplastia	Caixa acústica, notebook, projetor de imagens.
Maquiagem	Maleta de maquiagem, barba; peruca média branca.

Durante a realização da oficina, convide os alunos que puderem para irem à escola no contra turno para irem organizando os elementos do cenário, pois este elemento precisa ser elaborado com antecedência. Um dia antes da apresentação, todos os envolvidos devem montar o cenário na escola. Separe 3 (três) espaços: uma parte para o público e outro para criar o cenário do céu e o outro da terra.

- **Apresentação**

Este é o momento final da oficina em que se apresenta o produto confeccionado ao longo de cinco atividades planejadas com o intuito de desenvolver as habilidades nas diversas práticas de linguagem. Descreva para o público e para os colaboradores da escola o que foi feito durante esse período em que foi realizada a oficina os resultados obtidos (além da apresentação). Em seguida, apresente a turma e a peça teatral.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura é um processo de apreensão e compreensão que envolve um conjunto de comportamentos administrados por processos cognitivos que são armazenados na memória dos leitores e que deve ser trabalhada com o desenvolvimento das práticas/atividades de leitura atraentes. A leitura deve ser tomada como uma contínua produção, na qual deve-se instaurar o processo de compreensão textual, tornando-a mais produtiva, emergindo a partir desse olhar sobre o texto uma significação mais profícua.

Com base nas discussões teóricas apreendemos que a semiótica é uma área que trabalha com a proposta de análise discursiva a partir de um percurso estruturado em três níveis: fundamental, narrativo e discursivo. Para cada nível, há dois componentes: um sintático e um semântico. Estes níveis, embora interdependentes, podem ser analisados em separado, mas a compreensão textual através das três análises amplia a visão sobre a estrutura textual.

Além da semiótica, nossa discussão acolheu os gêneros literários de expressão popular, especificamente os orais. Dessa discussão, apreendemos que a cultura popular é parte de uma cultura iletrada que teve na oralidade o seu meio de transmissão dos valores constituídos de geração em geração. Por meio desta cultura popular, tomamos conhecimento do conto popular, histórias transmitidas oralmente, de autoria coletiva e que transmitem valores de gerações passadas.

Com base na teoria discutida, foi gerado um produto técnico: uma oficina organizada em seis atividades que contemplaram o trabalho com o conto popular e com o teatro. A primeira e a segunda atividades trabalharam-se com a apresentação da oficina, a caracterização do gênero e a leitura do conto popular *As viagens de São Pedro à terra*. Em seguida, na terceira atividade, foi trabalhada a interpretação do conto com apoio do percurso gerativo de significação. A quarta e a quinta atividades foram destinadas ao trabalho com os elementos estruturais do teatro e com os jogos teatrais que desenvolveram as habilidades de expressão corporal, gestual e linguística. A última atividade foi realizada a organização do ambiente para a realização da apresentação da peça teatral.

Da interpretação do conto que está presente no interior da oficina, chegamos aos seguintes resultados: Do conto *As viagens de São Pedro à terra*, extraíram-se três sujeitos semióticos (S₁, S₂, S₃), cada um desses sujeitos estava em busca de

um objeto de valor (OV₁ - obediência, OV₂ – descobrir se o povo acredita em Deus, OV₃ - inverno). Para cada sujeito, encontramos um destinador (Dor₁ – desejo, Dor₂ – Deus, Dor₃ – desejo) e um adjuvante (Adj.₁ – São Pedro, Adj.₂ – confiança, Adj.₃ – Deus). Porém, em busca do seu objeto de valor, o sujeito encontra oponentes em seu caminho (Op.₁ – desobediência, Op.₂ – tempo, Op.₃ – seca). Os sujeitos são movidos por um estado que caracteriza as suas ações (S₁ - querer, dever, poder fazer; S₂ - dever, saber fazer; S₃ - dever fazer).

Na proposta de compressão discursiva, os sujeitos do nível narrativo são nomeados e se transformam em atores que desempenham papéis sociais. Os atores extraídos do conto são Deus, São Pedro e povo que são caracterizados no conto através de marcas linguísticas (divindade, santidade, desobediente). Também foram extraídos os espaços: linguístico (lá) e geográfico (céu e terra); o tempo: linguístico (passado e presente) e cultural (dias). Além disso, extraíram-se os temas (poder, desobediência, dúvida, esquecimento/descrência, pecado) e as figuras que se concretizam através das passagens do texto.

Extraíram-se da estrutura fundamental as tensões provocadas pela relação entre o *bem* e o mal. Essa situação de desequilíbrio apresenta o lado positivo e o lado negativo para os atores. Assim, a tensão mostra que da inexistência da *desobediência* e a existência da *obediência* gera o *inverno*. Da inexistência da obediência e da existência da desobediência gera a *seca*.

Nesse sentido, o problema inicial foi resolvido quando trouxemos para o(a) professor(a) da Educação Básica um instrumento de ensino com foco na oralidade, utilizando como base o conto popular que foi trabalhado a partir do percurso gerativo de sentido e teve como produto o *script* que foi representado através de uma apresentação teatral.

Nessa direção, afirmamos que a metodologia utilizada para procedermos com a investigação foi suficiente, uma vez que nos conduziu pelos caminhos que nos levaram a encontrar uma bibliografia que nos servisse de suporte teórico em busca de atingirmos os objetivos propostos.

Diante disso, a bibliografia utilizada supriu as nossas necessidades, servindo para leitura e compreensão da proposta deste trabalho e, conseqüentemente, para a construção do arcabouço teórico. Ela é indispensável para todos os que pretendem trabalhar com a temática que foi utilizada.

Construir uma pesquisa que trouxesse uma contribuição profícua para o ensino a partir de uma estratégia de leitura e com a compreensão produtiva textual nos fez enxergar e valorizar a prática de leitura como um processo de construção de valores tomando como norte os conhecimentos enciclopédicos dos alunos. É necessário que o professor em formação ou em atuação esteja aberto para trabalhar com os textos orais buscando a contribuição efetiva do aluno através daquilo que ele tem contato e que ele se sente seguro em falar.

O desenvolvimento da prática de leitura requer um trabalho não só com o texto escrito, mas com textos orais e multissemióticos. Além disso, é necessário promover, como propomos na oficina, o trabalho com a compreensão textual visando o desenvolvimento do sujeito. A prática de leitura envolve dimensões que devem ser conquistadas ao longo do trabalho com os textos, é um trabalho contínuo e processual que necessita do professor a compreensão e a valorização da conquista da aprendizagem e não do produto gerado a partir do trabalho.

Portanto, consideramos aqui uma proposta de uma oficina desenvolvida a partir de atividades interventivas que envolvem leitura e representação, buscando uma aprendizagem profícua em sala de aula. A elaboração desse material foi pensada tanto para o professor atuante quanto para o professor em formação. Esta pesquisa, como toda investigação, não se limita ao que aqui está posto, o material abre espaços para acréscimos, sugestões que acreditamos enriquecerem ainda mais o debate aqui exposto.

REFERÊNCIAS

- ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. O conto popular. **Revista Lusitana (Nova série)**, Bahia, v. 6, p. 61-79, 1985.
- ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. Conto popular. **Sitienbus**, Feira de Santana, v. 3, n. 5, p. 87-89, jan./jun., 1986.
- ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. Literatura oral e popular. **Boitátá – Revista do GT de Literatura Oral Popular da ANPOLL**, Londrina, Número especial, ago./dez. 110-116, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: _____ (Org.). **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986. p. 261-306
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: Fundamentos semióticos**. 3. ed. São Paulo: Humanitas/ FLLCH/USP, 2001. Disponível em: https://www.academia.edu/35952201/Diana_Luz_Pessoa_de_Barros_-_Teoria_do_Discurso_Fundamentos_semi%C3%B3ticos_doc_rev_. Acesso: 19 ago. 2019
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. 6. reimp. São Paulo: Ática, 2005. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=924197>. Acesso: 19 ago. 2019
- BRASIL, MEC. **Base Nacional Comum Curricular: Educação é a base: versão final**. Brasília, 2018. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf. Acesso: 17 nov. 2019.
- BRASIL, MEC. **Pradime: programa de apoio aos dirigentes municipais de Educação**. Brasília, DF: Ministério da Educação, 2006.
- CARVALHO, Márcia Ferreira de. Na literatura oral: uma narrativa poético-musical. In: **Estudos em literatura popular II**. Maria de Fátima Barbosa de Mesquita *et al.* (Orgs.). João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2011. p. 109-119
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Cinco livros do povo**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1994.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.
- CEBULSKI, Márcia Cristina. **Introdução à história do teatro no ocidente dos gregos aos nossos dias**. Paraná: Editora Unicentro, s/d.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio Eletrônico versão 5.12**. Edição eletrônica autorizada à Positivo Informática LTDA. São Paulo: Editora Positivo LTDA., 2004.

FIDALGO, António; GRADIM, Anabela. **Manual de Semiótica**. Biblioteca *On-line* de Ciência da Comunicação, da Universidade da Beira Interior – Covilhã, Portugal. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/fidalgo-antonio-manual-semiotica-2004.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2019.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 1994.

FERNANDES, Florestan. Sobre o folclore. In: _____ (Org.). **O folclore em questão**. São Paulo: HUCITEC, 1978. p. 38-48

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Tradução: Alceu Dias Lima *et al.* São Paulo: Cultrix, 1979. Disponível em: https://docgo.net/detail-doc.html?utm_source=dicionario-de-semiotica-greimas-algirdas-j-courtes-joseph&utm_campaign=download. Acesso: 15 abr. 2019.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural**. Tradução: Haqira Osakape; Izidoro Blikstein. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

GREIMAS, Algirdas Julien. Sobre o sentido. In: _____ (Org.). **Sobre o sentido: ensaios semióticos**. Tradução: Ana Cristina Cruz Cezar *et al.* Revisão técnica: Milton José Pinto. Petrópolis: Vozes, 1975. Disponível em: https://docgo.net/detail-doc.html?utm_source=greimas-1975-sobre-o-sentido-ensaios-semioticos2-1&utm_campaign=download. Acesso: 15 abr. 2019.

GUSDORF, Georges. **A fala**. Tradução: João Morais Barbosa. Paris: Despertar, 1970.

HEERDT, Mauri Luiz; LEONEL, Vilson. **Metodologia Científica e da Pesquisa**: livro didático. 5. ed. rev. e atual. Palhoça: Unisul Virtual, 2007. Disponível em: http://www.fatecead.com.br/mpc/aula01_ebook_unisulvirtual.pdf. Acesso em: 19 ago. 2019.

LIMA, Maria Nazareth de. **O conto na literatura popular**: percurso gerativo da significação. [Dissertação] [*Internet*]. João Pessoa (PB): Universidade Federal da Paraíba, Mestrado em Letras; 2007. 200f. Disponível em: http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2012/11/images_Nazareth.pdf. Acesso em: 19 ago. 2019.

LIMA ARRAIS, Maria Nazareth de. **O fazer semiótico do conto popular nordestino**: intersubjetividade e inconsciente coletivo. [Tese] [*Internet*]. João Pessoa (PB): Universidade Federal da Paraíba, Doutorado em Letras; 2011. 417f. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/6175/1/arquivototal.pdf>. Acesso em: 06 abr. 2019.

LIMA ARRAIS, Maria Nazareth de. O conto popular: conceito e estrutura. In: **Estudos em literatura popular II**. Maria de Fátima Barbosa de Mesquita *et al.* (Orgs.). João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2011. p. 93-98

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1994.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. Origem e natureza do conto. In: _____ (Org.). **A arte do conto**: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres. Rio de Janeiro: Edições Block, 1972. p. 7-23

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

NASCIMENTO, Bráulio do. **Catálogo do conto popular brasileiro**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: IBICC; Rio de Janeiro: UNESCO, 2005.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Discurso e leitura**. São Paulo: Cortez, 1988.

PAGANINI, Marcia; DALAI, Ricardo. **Histórias bem-contadas**: contos da tradição popular brasileira: manual do professor, Londrina: Madrepérola, 2008.

PATRINI, Maria de Lourdes. **A renovação do conto**: emergência de uma prática oral. São Paulo: Cortez, 2005. Londrina: Madrepérola, 2018.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. 5. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013. Disponível em: <http://www.feevale.br/Comum/midias/8807f05a-14d0-4d5b-b1ad-1538f3aef538/E-book%20Metodologia%20do%20Trabalho%20Cientifico.pdf>. Acesso em: 25 maio 2019.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2007.

SOUSA LIMA, Francisco Assis de. **Conto popular e comunidade narrativa**. Prefácio: Antonio Candido. 2. ed. São Paulo: Terceira Margem, 1985.

SOUSA, Napoleão Gomes de. **A semiótica e o conto popular**: uma proposta de análise aplicável ao 9º ano do ensino fundamental. [Dissertação] [Internet]. Cajazeiras (PB): Universidade Federal de Campina Grande, Mestrado em Letras; 2016. 128f. Disponível em <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/202>. Acesso em: 07 set. 2019.

APÊNDICE

APÊNDICE A - Script da peça teatral As viagens de São Pedro à terra

Direção: Professor (a)

Elenco, figurinista, cenografia e sonoplastia: Alunos

Peça teatral

AS VIAGENS DE SÃO PEDRO À TERRA

PERSONAGENS

Deus

São Pedro

Povo

ÉPOCA: Indeterminado**LUGAR DE CENA:** Céu e terra**PRIMEIRO ATO**

O céu encontra-se límpido e azul. É dia, e as nuvens estão branquinhas da cor de algodão. Ao fundo, tem um trono com braços e pernas douradas e o estofado vermelho. O trono está sobre uma parte mais elevada e bem no centro.

Deus está sentado em seu trono observando, cabisbaixo, as coisas que estão acontecendo. Sua aparência é de um senhor cansado, com barba e cabelos brancos. O cotovelo do seu braço direito está apoiado no braço do trono e sua mão direita está fechada (punho cerrado), apoiando o queixo. Seu braço esquerdo está levemente caído sobre o outro braço do trono. Está vestido em uma túnica longa na cor branca, calçando chinelos de couro.

CENA I

Deus chama São Pedro.

(São Pedro chega)

DEUS - *(levanta-se do trono, as mãos entrelaçadas para trás, começa a caminhar)* Pedro, eu tenho uma ordem para te dar.

SÃO PEDRO – *(intrigado)* Diga Senhor, o que me mandares fazer, eu farei com grande alegria.

DEUS – *(olhando para São Pedro)* Eu quero que tu vá fazer uma viagem de três dias. *(com o indicador levantado)* Apenas três dias. Você não pode ultrapassar este prazo.

SÃO PEDRO – *(com olhar curioso)* O que queres que eu faça? Para onde eu deverei ir, Senhor?

DEUS – *(com ar triste e pesaroso)* Eu quero que você vá à terra pra saber se o povo do mundo ainda se lembra de mim.

SÃO PEDRO *(pabo)* Pode deixar. Eu irei e descobrirei o que me pedes.

São Pedro sai

SEGUNDO ATO

O vilarejo tem muitas casas. As pessoas são muito hospitaleiras e festivas. Dançam, comem, bebem, vivem luxuriosamente, não se lembram de Deus nem de nada.

Pessoas sentadas à mesa. Nas mesas, tem muita bebida e comida. Homens e mulheres estão dançando, muita música e gritaria de felicidade. São Pedro está vestido em uma calça preta e uma camisa de botão azul. É final de tarde.

CENA I

Pedro chega e é recebido pelo povo que sai carregando-o para todo canto. Dando-lhe de comer e de beber.

Passam-se os dias que Deus deu a São Pedro e ele não retorna. Com seis dias Pedro retorna ao céu.

(Pedro retorna)

CENA II

Deus está à espera de São Pedro. Impaciente, ele caminha de um lado a outro.

(São Pedro entra)

DEUS – *(impaciente e com raiva)* O que foi isso, Pedro? Como você ousa me desobedecer desta forma? Eu te passei uma ordem de você permanecer na terra por três dias e você retorna com seis dias?

PEDRO – *(envergonhado e com a cabeça baixa)* Meu Senhor, peço-lhe desculpas pela minha desobediência. Acabei me entregando aos prazeres humanos e me esqueci do que tinha acordado contigo.

DEUS – *(curioso)* E o que tu achaste dos lugares por onde passou?

PEDRO – *(com ar de satisfação)* Ah, Senhor! Pense numa viagem. Uma viagem como esta eu nem sei dizer, eu nem sei contar as bondades que eu passei lá. Era tanta gente me carregando pra comer arroz com galinha. Tinha muita dança e música. Era uma belezura de lugar.

DEUS – *(esperançoso)* Pedro, eles falaram de mim?

PEDRO – *(balançando a cabeça negativamente)* Senhor, infelizmente, não teve uma alma vivente que se lembrasse de vós.

DEUS – Ninguém olhava para o céu

PEDRO – Ninguém olhava para o céu, só se olhava para o chão.

DEUS – *(decepcionado e cabisbaixo)* Dextá.

(Pedro sai)

(Deus fica sozinho e retorna para o trono)

CENA III

Deus está sentado ao trono, pensativo e olhando fixamente para as mãos. Chama Pedro.

(Pedro entra)

PEDRO – *(solicito)* Chamou-me, Senhor?

DEUS – *(misterioso)* Pedro, faz muito tempo que você foi aquela viagem à terra?

PEDRO – Faz, Senhor. Já tem algum tempinho que fiz aquela viagem, por quê?

DEUS – *(irônico)* Você gostou muito de ir aquela viagem. Mandei você ir e voltar com três dias, você me chega com seis. Parece que lá é melhor do que aqui.

PEDRO – *(envergonhado e coçando a cabeça)* Não, meu Senhor. Eu gosto muito daqui. Aquilo foi só um passatempo que acabei deixando ser levado pela circunstância.

DEUS – *(observando)* Pedro, tu queria ir passear novamente pelos mesmos lugares por onde tu passaste?

PEDRO – *(feliz, com sorriso na face)* Ave Maria, Senhor, se vós deixar eu vou de novo.

DEUS – *(maquiavélico)* Apôis, vá arrumar suas coisas pra você ir lá visitar. Agora, preste atenção no que vou lhe ordenar, quando foi pra você ir a viagem passada eu te dei três dias e você voltou com seis. Para essa viagem, eu vou te dar seis dias para você voltar com doze dias. Você deve aproveitar muito, gozar, se divertir bem muito.

(São Pedro sai)

CENA IV

O vilarejo onde Pedro foi a primeira vez encontra-se triste. Não tem mais nada verde, tudo seco. As pessoas não dançavam e nem cantavam mais. Era muita fome, muita sede.

Pedro chega novamente e sai andando pelos lugares que dantes exalava muita felicidade e fartura.

PEDRO – *(decepcionado)* Cadê a alegria, povo?

POVO – *(lamentando)* Acabou-se.

PEDRO – O que aconteceu para que vocês ficassem assim?

POVO – *(choramingando)* A seca acabou com tudo. Não temos mais nada para comer, nem para beber. Não há mais o que se festejar.

PEDRO – E agora?

POVO – *(ajoelhados, olhando para o céu)* O que nos resta é suplicar a misericórdia divina. Nos resta pedir a Deus que mande chuva para que possamos trabalhar e ter comida em nossa mesa.

O povo permanece ajoelhado clamando misericórdia.

POVO – Ôh!, meu pai do céu, ôh, meu pai do céu, ôh, Senhor do céu, dai uma chuva, tenha pena de nós, vai-se morrer tudo de fome.

(São Pedro retorna)

CENA V

Deus está sentado ao trono olhando as unhas dos dedos das mãos.

(Pedro entra desfigurado de tanta fome, com a boca seca de sede)

DEUS – *(irônico)* Pedro, meu querido amigo, o que aconteceu com você? Você está péssimo.

PEDRO – *(mal falando)* Ah, meu Senhor! Eu estou morrendo de fome e de sede.

DEUS – *(sarcástico)* Eu te mandei para a terra para tu retornar em doze dias, tu voltou com três. O que aconteceu?

PEDRO – Meu Senhor, bateu uma seca na terra que é tudo morrendo de fome e de sede. Não há mais alegria e nem fartura. Acabou-se as festividades, ninguém mais canta, ninguém mais dança. Só lamentos, tudo de cara pra cima, clamando a vossa misericórdia. Pedindo chuva.

DEUS – *(satisfeito)* E é? Pois está muito bom assim.

ANEXO

ANEXO A – Conto As viagens de São Pedro à terra**AS VIAGENS DE SÃO PEDRO À TERRA****(135)**

- Pedro, eu quero que tu vá fazer uma viagem de três dias, você não passe desses três dias. Que é pra saber se o povo do mundo se lembra de mim.

São Pedro saiu, pabo, nunca tinha saído só!

Quando São Pedro chegou nesse lugarzim, era dança, tocador de dia e de noite, tudo dançando, dançando homem, dançando mulher, tudo comendo arroz com galinha, tudo bebendo aluá, renovação, cada casa tinha uma renovação.

São Pedro chegou, era pra ele voltar com três dias, voltou com seis.

Nosso Senhor falou:

- O que? Como é que eu passo uma ordem a Pedro dele passar três dias, tá com seis dias...

Tava com seis dias São Pedro chegou. Quando São Pedro chegou foi na maior satisfação do mundo. Nosso Senhor disse:

- Pedro, que é que tu achaste onde tu andou?

- Oh, Senhor, uma viagem como esta eu nem sei dizer, eu não sei nem contar todas as bondades que eu passei lá. Tanta gente me carregando pra comer arroz com galinha, tudo dançando.

Ele disse:

- Falaram de mim?

- Senhor, não teve quem se lembrasse de vós.

- Ninguém olhava para o céu?

- Ninguém olhava para o céu, só olhava para o chão.

Aí! Nosso Senhor disse:

- Dextá.

- Nosso Senhor calou-se. Passou-se, passou-se, aí falou:

- Pedro, tu quer ir dar um passeio aonde tu foi?

- Ave Maria, Senhor, se vós deixar eu vou de novo.

- Ói, eu dei três dias e você passou seis, agora eu dou seis dias, eu dou seis dias agora, você agora basta vir com doze. Você passa doze dias lá – se divertindo, gozando, que a pessoa precisa gozar.

Isso Nosso Senhor disse a São Pedro. Quando São Pedro chegou lá, olha, cadê inverno, cadê a chuva, cadê o pouco que tinha de comer, cadê o tocador? Tinha desaparecido tudo.

Aí o povo dizia:

- Ôh!, meu pai do céu, ôh, meu pai do céu, ôh, Senhor do céu, dai uma chuva, tenha pena de nós, vai-se morrer tudo de fome.

Deu doze dias, com três dias São Pedro chegou, com fome, chegou com fome, com três dias.

Quando chegou Nosso Senhor disse:

- Por que é que tu não me obedeceu? Eu dei três dias, você chegou com seis, eu dei doze, você chegou com três.

- É porque o povo é tudo com a cara para o céu, pedindo chuva e se valendo de vós.

Nosso Senhor disse:

- Pois está muito bom assim.

Foi uma seca que deu, Nosso Senhor deu uma seca.

(Dália Nunes de Brito)