

## RESISTÊNCIA E PARANÓIA NO FILME “CABRA-CEGA”

---

VeridianaValente PINHEIRO

Campus Universitário de Abaetetuba/UFPA

veranahum@hotmail.com

Tânia SARMENTO-PANTOJA(Orientadora)

Campus Universitário de Abaetetuba/UFPA

nicama@ufpa.br

**Resumo:** *O trabalho em questão resulta das atividades desenvolvidas simultaneamente no projeto de pesquisa Leituras da Ditadura: discursos ficcionais e não-ficcionais da resistência ao Regime Militar de 1964, e no projeto de extensão Literatura em Cena. Pretende analisar a partir de um recorte do filme “Cabra-Cega”, com vistas a observar de que maneira elementos próprios da ficção paranóica, especialmente os presentes na caracterização do personagem Tiago, podem suscitar nesta narrativa cinematográfica a reflexão acerca da resistência à ditadura militar de 1964. Um dos principais resultados observados no trabalho é o uso de determinados elementos signícos, como modo de representação simbólica da ruína da luta armada.*

**Palavras-Chave:** *Resistência. Narrativa. Cabra-cega.*

**Abstract:** *This work is the result of some activities developed simultaneously in the research Project Leituras da ditadura: discursos ficcionais e não ficcionais da resistência ao regime militar de 1964, and in the extension Project Literatura em Cena. It intends to analyze some scenes of the film Cabra-Cega, seeking to observe how elements of the paranoid fiction, specifically those that characterizes the character Tiago, can bring to light in this cinamatographical narrative the reflection about the resistance to the 1964 military dictatorship. One of the main results observed in this work is the use of some sign elements as a form of symbolic representation of the ruins of the guerrilla.*

**Keywords:** *Resistance. Narrative. Cabra-cega.*

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS<sup>1</sup>

Os aspectos históricos, políticos, sociais e culturais do período que abrange a ditadura militar no Brasil apresenta ressonâncias em diferentes objetos artísticos, como o cinema, a fotografia, e a literatura. Tais ressonâncias atravessam esses objetos como temática, e em alguns casos também como estética.

Pensando na primeira possibilidade, propomos a análise do filme **Cabra-Cega**, dirigido por Toni Venturi (2005) e protagonizado por Tiago (Leonardo Medeiros) e Rosa (Débora Duboc), dois jovens militantes da luta armada que sonham com uma revolução social no Brasil. Tiago após ser ferido por um tiro, em um confronto com a polícia, precisa se esconder em um “aparelho”, o apartamento de Pedro (Michel Bercovitch), arquiteto simpatizante da guerrilha.

Tiago é o comandante de um “grupo de ação” de uma organização de esquerda em franco processo de aniquilação. Mesmo acuado, Tiago estuda maneiras de retornar à luta armada, mas a liderança da organização o tempo todo o previne de que a coerção imposta pelo governo está cada vez mais forte, tornando perigosa qualquer possibilidade de reação. Rosa é o contato de Tiago com o mundo, sendo agora ainda mais importante por ele estar ferido. Contudo, com o passar do tempo se desencadeiam, no protagonista, comportamentos estranhos, próximos à alucinação, provocados pela preocupação com a segurança dele e de Rosa, pela desconfiança em relação à conduta de todos – especialmente em relação a Pedro, que Tiago acredita ser um traidor, e pelo desespero por se achar impotente e insulado diante da necessidade de levar a cabo a luta armada.

---

<sup>1</sup> O presente trabalho é fruto das investigações realizadas no projeto de pesquisa *Leituras da Ditadura: Discursos ficcionais e não-ficcionais da resistência ao Regime Militar de 1964*, e do projeto de pesquisa *Literatura em Cena*, ambos coordenados pela Prof.<sup>a</sup> Tânia Sarmiento-Pantoja. Agradecimentos em especial a Katyane Marinho, aluna da Graduação em Letras e pesquisadora (PIBIC) do primeiro projeto. E ao Professor colaborador do projeto Augusto Sarmiento.

Com base nesses elementos, realizamos um recorte da narrativa cinematográfica **Cabra-Cega**, tomando a segunda cena, descrita a seguir: Tiago está sentado no quarto do apartamento, de frente para cama, com a mão direita em cima do ombro esquerdo que se encontra machucado. Nesse momento, sua expressão facial mostra que ele está sentindo dor. Em seguida ele levanta, pega uma mala e tira de lá uma granada e uma pistola carregando-a com um pente de bala. Depois pega uma metralhadora e a engatilha duas vezes, colocando-a dentro da mala, juntamente com a granada e a pistola. Põe a mala no chão e a empurra para baixo da cama. Em seguida, deita-se na cama, e, olhando fixamente para o teto, visualiza três rachaduras: duas próximas do centro do bocal da lâmpada e uma mais afastada, depois vira-se para o lado liga e desliga o interruptor do abajur. E nesse movimento de liga-desliga ele cochila e sonha com um confronto em que Dora, sua companheira de militância, e ele travaram contra os militares. Tiago acorda assustado e a cena é finalizada.

Considerando a cena descrita, observamos que o protagonista é produto de uma demarcação histórica e ideológica. Desse modo, tomamos esta cena como recurso para analisar o modo como se constitui a temática da resistência ao período ditatorial de 1964, presente no filme, a partir da constituição do personagem Tiago. Os aspectos que cercam esta resistência se manifestam a partir do tempo da narrativa e da constituição do protagonista e, de certa forma, o comportamento que ele expressa, próximo da paranóia, está relacionado ao sufocamento imposto pelo regime ditatorial. Desse modo, partimos da idéia de que elementos próprios da ficção paranóica, especialmente presentes na caracterização do personagem Tiago, podem suscitar, nesta narrativa cinematográfica, a reflexão acerca dos processos históricos que permearam a resistência à ditadura militar de 1964.

## 1 O AMBIENTE HISTÓRICO E POLÍTICO

A ditadura militar se dá em três momentos políticos que ocorrem de uma forma sequencial, de governo para governo. O primeiro

momento teve início em 11 de abril de 1964, com o marechal Humberto de Alencar Castello Branco. Em seu governo foram baixados três Atos Institucionais que ocasionaram cassações de mandatos federais e estaduais de parlamentares, transferência do Congresso Nacional de acordo com a escolha do presidente e dissoluções de partidos políticos, afirmando seu poder no congresso.

Segundo Foucault (1979, p. 176) “Se o poder é uma relação de forças [...] o poder é guerra prolongada por outros meios”. Assim, o governo Castelo Branco instituiu seu poder por meio dos três Atos Institucionais que visaram à dissolução dos partidos, mantendo no congresso somente dois deles: a Arena (Aliança Renovadora Nacional) e o MDB (Movimento Democrático Brasileiro), instituindo dessa forma o bipartidarismo. No entanto, o governo de Castello Branco não foi muito repressivo em relação aos não simpatizantes do regime, se comparado ao governo Costa e Silva, que foi o mais duro e cruel do período. De acordo com Carlos Fico (2004, p. 20), este governo

*[...] é o responsável por um ‘Inquérito Polícia Militar’ que teria amplos poderes e os oficiais superiores encarregados da condução de tais inquéritos comporiam o embrião da futura ‘comunidade de segurança e informações’, segmento mais radical da chamada ‘linha dura’, que sempre se mostraria insatisfeita com a duração e o alcance desta primeira ‘operação limpeza’, reclamando com isso o aprofundamento da ditadura e da repressão.*

Nesse sentido, Castello Branco apenas formalizou o início da instituição da ditadura, que tem continuidade com o segundo momento da política ditatorial brasileira, representado pelo governo Costa e Silva, quando a ditadura militar mostrou todas as suas faces, pois não havia mais o que esconder. Foi nesse período que a UNE (União Nacional dos Estudantes) promoveu a passeata dos Cem Mil no Rio de Janeiro, em meados de 1968, manifestação civil contra a ditadura. Ao mesmo tempo, aconteciam greves dos operários em Osasco e Minas Gerais. É neste

momento também que a repressão aos revoltosos, representada pelos estudantes, intelectuais, artistas e outros adeptos que lutaram contra o regime, alcança o ápice por meio do Ato Institucional nº. 5, decretado pelo governo Costa e Silva, que reforça os poderes dos militares, fechando o Congresso, caçando parlamentares, suspendendo o direito ao *habeas-corpus* em casos de crimes contra a segurança nacional e proibindo a liberdade de imprensa. É nesse momento que qualquer tipo de resistência contra a ditadura é fortemente reprimida, por meio de mortes, torturas física e psicológica, prisões, violência sexual.

Ao sofrer um derrame em 1969, Costa e Silva foi obrigado a afastar-se da presidência. Quem deveria assumir seu lugar como representante dos militares seria o vice-presidente Pedro Aleixo, mas devido ao fato de ele ser um civil e se posicionar contra o AI-5, a junta militar decidiu que Pedro Aleixo não assumiria o governo do país, que ficou a cargo da própria junta militar, que governou o país por dois meses, desde 31 de agosto de 1969 até 30 de outubro do mesmo ano. No segundo semestre de 1969, tem início o governo do general-presidente, Emílio Garrastazú Médici, também eleito pela junta militar. Com o governo do general Médici, tem-se início o terceiro momento da ditadura, que se estende até 1974. Este terceiro momento do governo foi considerado o mais cruel, pois levou ao extremo as atrocidades contra os que eram contra o regime. Fazendo uma comparação com os governos militares que antecederam Médici, seu governo pôs em prática estratégias de anti-resistência, só que mais radicais, organizadas com objetivos pontuais de ataques: seus alvos mais específicos são os segmentos das organizações de esquerda, que naquele momento planejavam e executavam ações de guerrilha urbana. Por esse motivo os anos do governo de Médici foram chamados de “Anos de Chumbo”.

É o final do governo Costa e Silva e o início do governo Médici que marcam historicamente o tempo da narrativa do filme “Cabra-Cega”. Comprovamos isso por meio dos *flash backs* vistos ao final de cada cena, pois os *flash* mostrados, a partir de notícias jornalísticas, evidenciam os vários “confrontos repressivos” ocorridos nesse período entre militares e revolucionários.

## 2 ASPECTOS QUE SINGULARIZAM A RESISTÊNCIA EM CABRA-CEGA

Em um cenário de forte repressão aos atos considerados subversivos é que **Cabra-Cega** expressa simbolicamente a ruína da luta armada revolucionária vivida pelo protagonista. O filme possui momentos em que a ruína da guerrilha urbana se marca simbolicamente. Seleccionamos um desses momentos que consideramos mais significativo: Tiago deitado na cama, com o rosto um pouco virado para o lado direito de seu corpo e a mão direita colocada sobre o ombro esquerdo machucado, fixa o olhar no centro do teto, direcionando-o em câmera lenta, vendo três rachaduras.

A rachadura menor representa a primeira fase da fragilidade e ruína da revolução, mais especificamente o governo de Castelo Branco. As outras duas rachaduras apontadas na mesma direção, ao centro, focalizadas no bocal de lâmpada, dão a possibilidade de observação de duas situações: a primeira rachadura adjacente, ou seja, próxima ao centro (bocal de lâmpada), mostra que a ruína da resistência está relacionada com a guerrilha urbana que Tiago e seus companheiros praticam contra o regime, por isso a rachadura está próxima ao centro, ou seja, a capital Rio de Janeiro.

A segunda situação observada é referente à terceira rachadura, vizinha a segunda e não adjacente. O seu diâmetro é maior que os diâmetros das rachaduras anteriores. Assim, relacionamos-na com a guerrilha rural, com lutas revolucionárias de resistência no campo e em outras cidades mais afastadas, como as greves de operários em Minas Gerais, que aconteciam ao mesmo tempo da guerrilha de resistência urbana. E por esta terceira rachadura ter diâmetro maior em relação às outras duas, percebo que a revolução rural estava mais fragilizada que a revolução urbana. No entanto, a partir de 1972, na fase mais repressora da ditadura, o Exército, especialmente a Brigada de Infantaria de Selva (BIS) e outras unidades da área, tomaram de assalto a região do baixo Araguaia, fazendo de Marabá e Xambioá suas cidades-quartéis. A “ocupação” da área tinha um único objetivo: aniquilar o incipiente movimento de resistência que vinha sendo construído na região por militantes do Partido Comunista do Brasil. Esta agressão militar, que atingiu não só

os militantes comunistas, mas também a população local, deu início ao episódio que ficou conhecido como a Guerrilha do Araguaia.

É por meio deste recorte histórico que fazemos a relação sêmica entre os aspectos históricos e os elementos simbólicos da narrativa de resistência, a partir da presença das rachaduras no teto do quarto de Tiago. É neste momento de forte repressão do regime que as três rachaduras observadas, através do olhar do personagem, mostram o início metafórico da ruína da luta armada.

### 3 A RESISTÊNCIA EM CABRA-CEGA

Alguns aspectos relativos à manifestação da resistência podem ser vistos a partir do modo como a ambientação é montada, possibilitando-nos verificar as significações possíveis para a resistência, especialmente naquele momento. A seguir destacamos alguns elementos indiciários que consideramos importantes no processo de observação.

Um importante ponto a ser destacado diz respeito à situação inicial da cena: vemos o personagem Tiago sentado em um banco em frente à cama. Ele toca suavemente no ombro que está machucado, respira e sua expressão facial nesse momento mostra que ele está sentindo dor. O segundo ponto a ser destacado é que ele pega uma mala que estava no canto do quarto e a leva até a cama, abre-a e pega de dentro dela uma granada e uma pistola que carrega com um pente de balas. Logo em seguida ele levanta uma escopeta que engatilha duas vezes para ter a certeza de que está carregada e depois aponta uma metralhadora para frente. Com um pano branco ele envolve a granada e a guarda novamente na mala juntamente com a pistola e as outras armas. Põe a mala no chão e com o pé a empurra para debaixo da cama. Tiago deita-se e olha fixamente para o teto visualizando as três rachaduras que mostram o processo de fragilização da resistência e sua ruína. Um dos aspectos que a representa são os pensamentos ou lembranças do protagonista, que se manifestam como “imagem-ação” e “imagem-movimento”. Para Deleuze (2005, p. 28),

*[...] imagem-ação e mesmo a imagem-movimento tendem a desaparecer em favor de situações óticas puras, mas estas descobrem ligações de um novo tipo, que não são mais*

*sensorio-motoras, e põem os sentidos liberados em relação direta com o tempo, com o pensamento.*

A “imagem-tempo” descrita por Deleuze é vista no final de cada cena do filme “Cabra-Cega”, na medida em que o personagem Tiago é assaltado pela lembrança das imagens em que ele e Dora, uma companheira de guerrilha, confrontam a polícia. Dora é apanhada e Tiago, com ferimento grave no ombro, consegue fugir. Na cena especialmente selecionada para análise neste trabalho não é diferente: o personagem também lembra de um momento do confronto com os militares, em que sua companheira Dora é apanhada por eles e levada para a prisão, mas aqui o processo de (re)memorização se realiza por meio de um sonho. Quando em fuga, a expressão facial dele ao olhar para trás denuncia a tristeza por ter perdido Dora para a repressão. Naquele momento, através de seu olhar, de uma forma simbólica, ele pede desculpas a Dora por não tê-la ajudado, mas igualmente se percebe a necessidade dele pensar menos em solidariedade e mais na manutenção da luta. Nesse sentido, tais (re)memorizações tem importante papel referenciador. Eles servem não somente para focalizar melhor o momento histórico, mas também para mostrar a angústia dos militantes diante do sufocamento a que são submetidos a partir da pesada repressão da ditadura militar.

Ainda para mostrar como a resistência é construída tomemos como referências mais dois aspectos indiciais: o despojamento de Tiago e o apartamento que serviu de aparelho para o personagem. Neste sentido, trabalhamos com a idéia de que a própria caracterização de Tiago, como revolucionário, é uma marca forte da resistência ao regime militar, pois as roupas, o cabelo comprido, despenteado e a barba mal feita, que caracterizam seu despojamento, pode ser observado como importante traço comportamental da rebeldia manifestada pelos jovens da época, e se faz presente também entre os guerrilheiros.

O apartamento é o símbolo maior da narrativa cinematográfica, pelo asfixiamento que representa, e Tiago um componente representativo da resistência. Tiago é introduzido no apartamento porque o “aparelho” é discreto e funciona bem como esconderijo. Só alguns companheiros, de confiança, sabem do seu paradeiro. O apartamento pertence a Pedro. Arquiteto, Pedro tem uma jornada comum de trabalho e nunca se envolveu em nenhum manifesto. Como sua conduta não levanta suspeitas, ele é

utilizado como apoio nas ações em que é necessário esconder um militante de campo, da mesma forma que Rosa, usada não só como enfermeira, mas também como contato entre os líderes.

Neste sentido, a resistência pode ser entendida de duas formas: a primeira é a resistência vista do ponto de vista de um grupo organizado em que os integrantes comprometem-se uns com os outros por um ideal de um sonho utópico/ideológico, criando estratégias de variações civis e militares, cujo sucesso depende ao mesmo tempo da integração de todos. A segunda forma de resistência é a resistência individual. A resistência aqui toma a forma de uma atitude particular e individualizada que deve se acomodar aos estatutos emocionais, sociais, políticos e culturais do indivíduo que a assume.

Contudo, em certas condições pode haver conflitos entre as intenções do grupo e as do indivíduo. É o que percebemos na constituição do protagonista Tiago. Mesmo diante das constantes mortes e capturas dos membros do grupo e apesar de estar ciente das ações repressoras que estão sofrendo, ele não aceita o recuo proposto pela liderança do movimento, entendendo tal atitude como um ato de covardia. Além disso, prevendo a qualquer momento que será traído, aos poucos esse comportamento se torna agudo e nesse processo a narrativa adquire traços da ficção paranóica.

#### 4 A FICÇÃO PARANÓICA EM CABRA-CEGA<sup>2</sup>

A ficção paranóica pode ser entendida como a criação, a partir da imaginação, de um fato, possibilitando à mente uma “invenção” ou “criação” de irrealidades, que podem se erigir em vários graus de representação, produzidas pela mente por meio da constituição de imagens, ruídos, sensações de perseguição etc., levando o indivíduo a se envolver quase que totalmente com o produto dessa “invenção”, até o ponto de não saber discernir o que é real ou irreal. Segundo Leo Bersani (*apud* LLURBA, 1989, p. 99),

---

<sup>2</sup> As informações sobre alucinações relacionadas ao sono foram coletadas a partir de leituras de textos disponíveis na internet por meio do endereço eletrônico: [http://www.linex.com.br/linex/saude\\_a\\_z/por\\_vida\\_saudavel/narenelepsia.asp](http://www.linex.com.br/linex/saude_a_z/por_vida_saudavel/narenelepsia.asp), acessado no dia 13 de Março de 2008, às 21h20min.

*em su sugestiva lectura de la célebre novela **El arco iris de la gravedad** de Thomas Pynchon, ha tenido “una extraordinaria y compleja historia médica, psiquiátrica y psicoanalítica”, y es considerada -en su acepción más frecuente- meramente como sinónimo de desorden mental que cuestionaria sospechas infundadas sobre un medio hostil, cifrado en delirios de persecución . Esta acepción es la que más extendidamente se identifica con la ficción paranoica como una modalidad literaria que tematizaría, en el discurso literario, esos delirios de persecución, característicos de esta patología psiquiátrica.*

Considerando, então, o que diz Bersania, ficção paranóica se realiza na perda de discernimento entre o que é produto da imaginação e o que é real. Ela se anuncia especialmente a partir das idéias de perseguição e de conspiração, às quais se associa uma angústia, por vezes desesperadora, provocada pelas sensações de inoperância, fraqueza e isolamento daquele que é o sujeito do processo paranóico.

De acordo com Freud (*apud* LE BOM, 1921 p. 99), a maior parte das alucinações são relacionadas ao sono: são visuais e incorporam elementos da realidade vivenciada pelo indivíduo. Por exemplo, o indivíduo pode descrever objetos que aparecem por meio de fendas nas paredes ou descrever objetos que se movem em um quadro da parede. As alucinações também podem ser auditivas – ouvir passos de intrusos na casa –, ou cinéticas – sensação de voar.

Ao estudar aspectos próprios do cinema, Deleuze (2005, p. 16) também se detém na relação entre o real e a imaginação. Diz ele:

*princípio de indeterminabilidade, ou indiscernibilidade: não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas por que não é preciso saber, e nem mesmo há lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro em torno do ponto de indiscernibilidade. [...] assim o imaginário e o real tornam-se indiscerníveis.*

Em *Cabra-Cega*, as constantes lembranças de Tiago em relação ao confronto que travou contra a polícia, descritas em outro momento

deste trabalho, o impedem de dormir, deixando-o muito sonolento, e levando-o a ter pensamentos alucinatórios que o condicionam a ver e a escutar coisas que não são reais, e sim criadas pela sua imaginação, como consequência dos processos de opressão sofridos por ele. Ilustrativo de um desses momentos é a cena em que Tiago está deitado na cama, e sonolento, ouve o ruído característico de botas contra o piso. Assustado, ele acredita se tratar dos passos dos soldados que estão a sua procura, mas na verdade o que ele escuta é apenas o “tic-tac” de um relógio. Assim, a partir de condições ligadas aos estados oníricos ele cria situações não reais, mas que traduzem sensações e receios diretamente ligados ao ambiente de sufocação que o oprime.

A inquietação do protagonista de *Cabra-Cega*, demonstrada pela sensação de todo o tempo estar sendo vigiado, a desconfiança em relação aos próprios companheiros, imaginados como delatores, configuram os aspectos paranóicos de sua constituição. Desse modo, além da composição asfíxiadora do “aparelho” duramente sentida por Tiago, outros aspectos, como o sentimento de perseguição, o estado de prontidão permanente, a relação paradoxal, entre isolamento e desincilhamento, oferece-nos os elementos para pensarmos que sua constituição é devedora da ficção paranóica.

Para finalizar, a partir de todos os elementos observados, é possível dizer que o comportamento paranóico manifesto por Tiago liga-se à profunda condição de fragilidade a que está exposto. Essa fragilidade é especialmente representada pelo sentimento de retenção que sofre no apartamento de Pedro.

Para o protagonista é um momento de escuridão e de incerteza em relação a sua vida e a de seus companheiros, pois nesse período todas as opções de resistência ao regime ditatorial estavam ameaçadas, especialmente a resistência por meio da luta armada. Uma vez que praticamente todos os indivíduos, membros das organizações que faziam parte desse segmento estavam sendo caçados pelo regime militar, as alucinações que o sufocam catalisam a angústia que ele viveu, ainda vivia e poderia viver nesse processo de aniquilamento.

Paulatinamente, no lugar da utopia pela qual se dispôs a ir à luta se estabelece a ruína, simbolizada pelas rachaduras no teto. Como símbolo, as rachaduras formam um mapa dos elementos indiciários da luta

armada. De sua expansão e ao mesmo tempo de sua derrocada. Assim, a presença de traços da ficção paranóica na constituição de Tiago resulta das incertezas a respeito do êxito da resistência armada e da consciência de que ao final da caminhada, em direção ao ocaso, muito provavelmente lhe aguardavam a morte ou o exílio.

## REFERÊNCIAS

---

DELEUZE, G. **A Imagem-Tempo**. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro; Revisão de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005 (Cinema, v. 2).

FICO, C. **Além do Golpe: a tomada do poder em 31 de março de 1964 e a Ditadura Militar**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FOULCAULT, M. **A Microfísica do Poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FREUD, S. Coleção completa - **Psicologia de Grupo e Análise do Ego** (1921). Rio de Janeiro: Imago, 1976.

## Aos Colaboradores/as

A Revista Margens, para o próximo número, aceitará artigos, ensaios e resenhas; sua publicação estará condicionada à avaliação do Conselho Científico ou parecerista *ad hoc* quando for o caso. Não serão aceitos trabalhos já publicados em periódicos nacionais ou que estejam em desacordo com as normas de publicação da revista.

Para assegurar o anonimato, enviar em folha à parte o título, nome do autor/a, formação acadêmica, titulação máxima, nome da Instituição, função, e-mail, telefone e endereço para o contato do Comitê Editorial.

### Normas Editoriais da Revista Margens (conforme ABNT em vigor):

- Apresentar os artigos em arquivo do Word, acompanhado de duas cópias impressas e outra em CD-R;
- Página configurada em A4, com margens superior e esquerda 3 cm; margens esquerda e inferior 2cm;
- Texto: justificado, fonte *Times New Roman*, corpo 12 e espaço 1,5;
- Título: caixa alta, negrito, centralizado, corpo 12; subtítulos: à esquerda, negrito, caixa baixa;
- Resumo/*abstract*: objeto, objetivo, metodologia e resultados (máximo de 150 palavras). Alinhado e justificados, corpo 11;
- Palavras-chave/*keywords*: no máximo 5 (cinco).
- Os artigos deverão conter: introdução, desenvolvimento, conclusão e referências em até 15 páginas;
- Citação direta com até três linhas: inserida no parágrafo, entre aspas;
- Citação direta com mais de três linhas: aparece em recuo de 4 cm, parágrafo separado, corpo 11, espaço simples de entrelinhas;
- Citação de fonte: sistema autor-data;
- Nota de rodapé: corpo 10, digitadas dentro das margens e separadas do texto por espaço simples de entrelinhas;
- Referências: obrigatória ao final do texto: em ordem alfabética, espaço simples entre linhas e duplo entre referências;
- Número de páginas: à direita, no início da página; ocultar número na primeira página;
- **Resenhas**: de obra publicada (ou reeditada) no máximo há dois anos, edição nacional, e no máximo há cinco anos, edição estrangeira. Deverá ter entre três e cinco páginas.

Endereço para envio dos textos: Rua Manoel Abreu s/n. Bairro: Mutirão. Abaetetuba/PA  
Fone: 3751-1131 / 3751-1107/3751-1851(Ramal 27); e-mail: dppg@ufpa.br

Os ensaios, resenhas e artigos publicados nesta Revista são de inteira responsabilidade de seus autores/as, não refletindo necessariamente a opinião deste periódico.