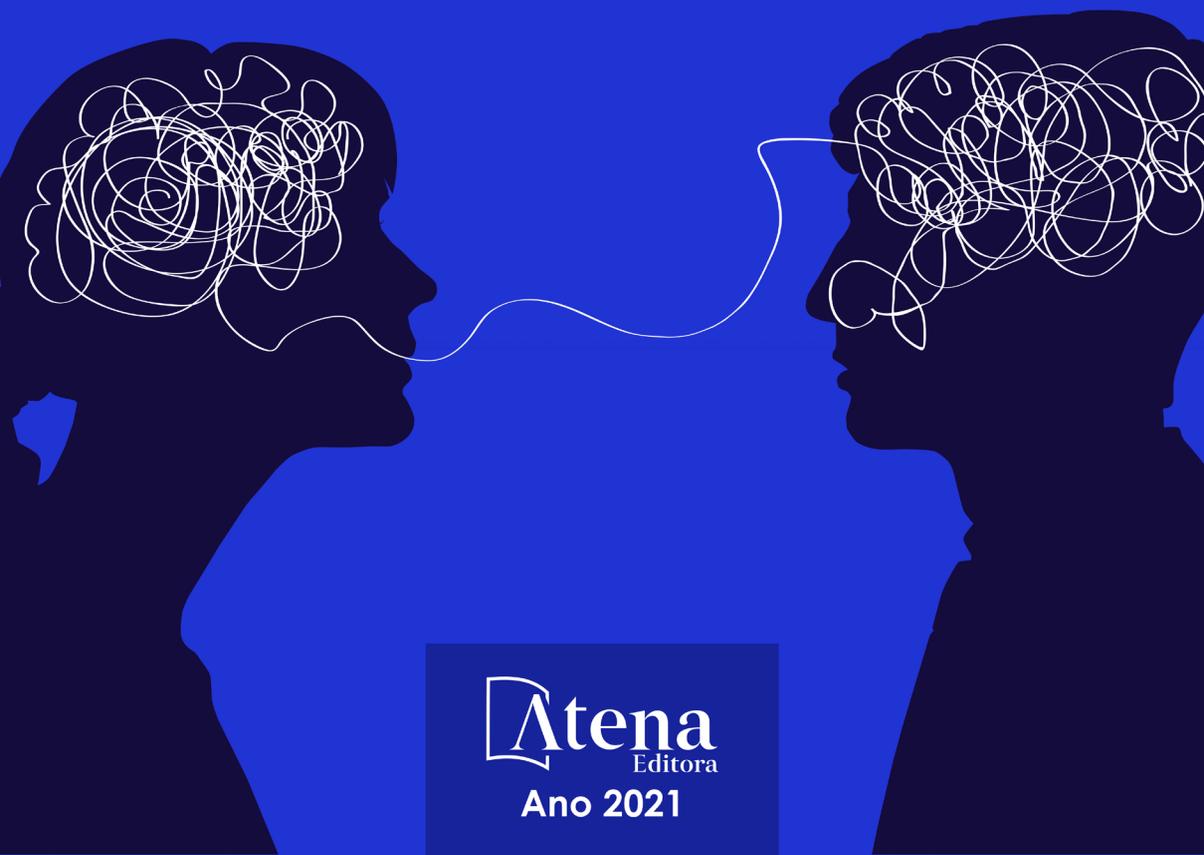


LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES: CULTURAS E IDENTIDADES 3

Fernanda Tonelli
Lilian de Souza
(Organizadoras)

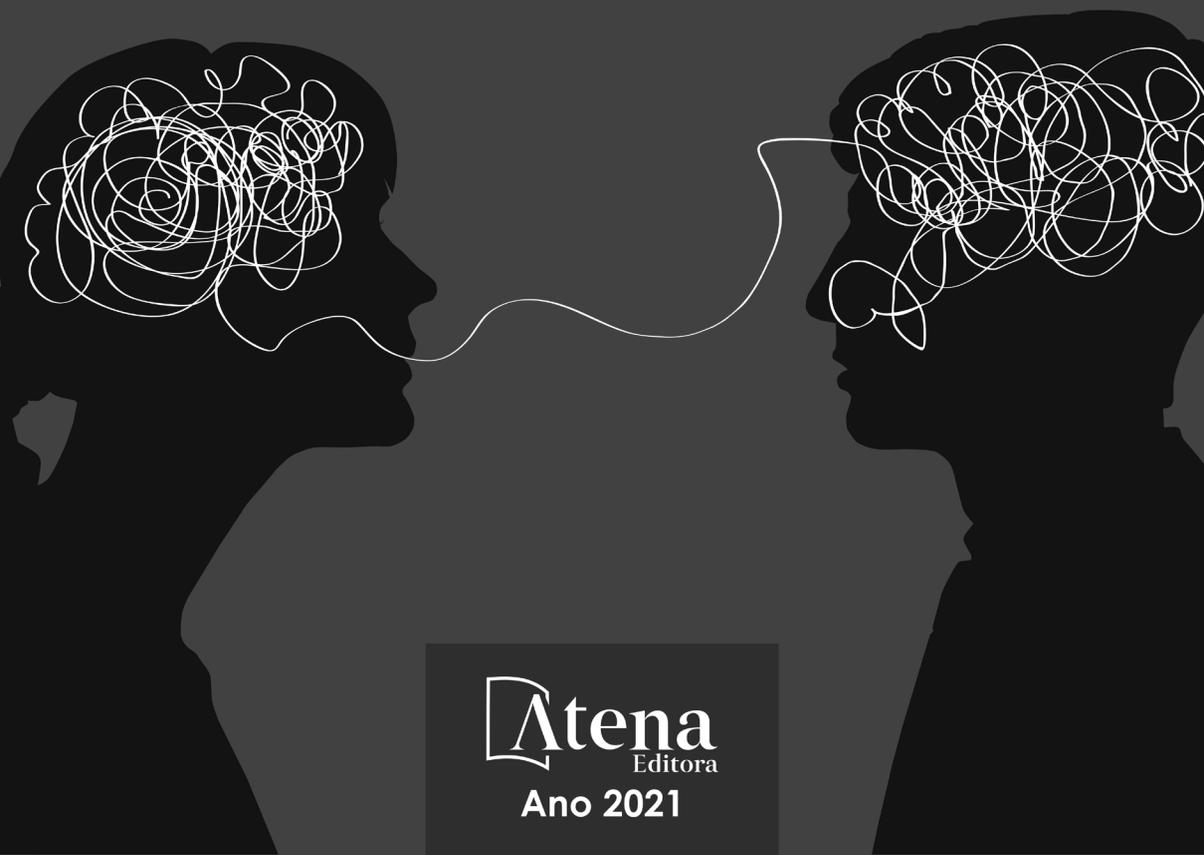


Atena
Editora

Ano 2021

LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES: CULTURAS E IDENTIDADES 3

Fernanda Tonelli
Lilian de Souza
(Organizadoras)



Atena
Editora

Ano 2021

Editora ChefeProf^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira**Assistentes Editoriais**

Natalia Oliveira

Bruno Oliveira

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto Gráfico e Diagramação

Natália Sandrini de Azevedo

Camila Alves de Cremona

Luiza Alves Batista

Maria Alice Pinheiro

Imagens da Capa

Shutterstock

Edição de Arte

Luiza Alves Batista

Revisão

Os Autores

2021 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do Texto © 2021 Os autores

Copyright da Edição © 2021 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial**Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Prof. Dr. Américo Junior Nunes da Silva – Universidade do Estado da Bahia

Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Crisóstomo Lima do Nascimento – Universidade Federal Fluminense
Prof^ª Dr^ª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Daniel Richard Sant’Ana – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof^ª Dr^ª Dilma Antunes Silva – Universidade Federal de São Paulo
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Elson Ferreira Costa – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros
Prof^ª Dr^ª Ivone Goulart Lopes – Instituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Jadson Correia de Oliveira – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof^ª Dr^ª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros
Prof^ª Dr^ª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Prof^ª Dr^ª Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof^ª Dr^ª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^ª Dr^ª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^ª Dr^ª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof^ª Dr^ª Carla Cristina Bauermann Brasil – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos – Universidade Federal da Grande Dourados
Prof^ª Dr^ª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof^ª Dr^ª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia
Prof. Dr. Écio Souza Diniz – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Fágner Cavalcante Patrocínio dos Santos – Universidade Federal do Ceará
Prof^ª Dr^ª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jael Soares Batista – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof^ª Dr^ª Lina Raquel Santos Araújo – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Pedro Manuel Villa – Universidade Federal de Viçosa
Prof^ª Dr^ª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof^ª Dr^ª Talita de Santos Matos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Tiago da Silva Teófilo – Universidade Federal Rural do Semi-Árido

Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfnas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. André Ribeiro da Silva – Universidade de Brasília

Prof^ª Dr^ª Anelise Levay Murari – Universidade Federal de Pelotas

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás

Prof^ª Dr^ª Débora Luana Ribeiro Pessoa – Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Douglas Siqueira de Almeida Chaves – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri

Prof^ª Dr^ª Elizabeth Cordeiro Fernandes – Faculdade Integrada Medicina

Prof^ª Dr^ª Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília

Prof^ª Dr^ª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^ª Dr^ª Eysler Gonçalves Maia Brasil – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

Prof. Dr. Ferlando Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Prof. Dr. Fernando Mendes – Instituto Politécnico de Coimbra – Escola Superior de Saúde de Coimbra

Prof^ª Dr^ª Gabriela Vieira do Amaral – Universidade de Vassouras

Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria

Prof. Dr. Helio Franklin Rodrigues de Almeida – Universidade Federal de Rondônia

Prof^ª Dr^ª Iara Lúcia Tescarollo – Universidade São Francisco

Prof. Dr. Igor Luiz Vieira de Lima Santos – Universidade Federal de Campina Grande

Prof. Dr. Jefferson Thiago Souza – Universidade Estadual do Ceará

Prof. Dr. Jesus Rodrigues Lemos – Universidade Federal do Piauí

Prof. Dr. Jônatas de França Barros – Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Prof. Dr. Luís Paulo Souza e Souza – Universidade Federal do Amazonas

Prof^ª Dr^ª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande

Prof. Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Prof^ª Dr^ª Maria Tatiane Gonçalves Sá – Universidade do Estado do Pará

Prof^ª Dr^ª Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma

Prof^ª Dr^ª Natiéli Piovesan – Instituto Federaci do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Paulo Inada – Universidade Estadual de Maringá

Prof. Dr. Rafael Henrique Silva – Hospital Universitário da Universidade Federal da Grande Dourados

Prof^ª Dr^ª Regiane Luz Carvalho – Centro Universitário das Faculdades Associadas de Ensino

Prof^ª Dr^ª Renata Mendes de Freitas – Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^ª Dr^ª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof^ª Dr^ª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto

Prof. Dr. Carlos Eduardo Sanches de Andrade – Universidade Federal de Goiás

Prof^ª Dr^ª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná

Prof. Dr. Cleiseano Emanuel da Silva Paniagua – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás

Prof. Dr. Douglas Gonçalves da Silva – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof^ª Dr^ª Érica de Melo Azevedo – Instituto Federal do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Prof^ª Dra. Jéssica Verger Nardeli – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande
Prof^ª Dr^ª Luciana do Nascimento Mendes – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Marques – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Dr. Marco Aurélio Kistemann Junior – Universidade Federal de Juiz de Fora
Prof^ª Dr^ª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Prof^ª Dr^ª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof^ª Dr^ª Priscila Tessmer Scaglioni – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Linguística, Letras e Artes

Prof^ª Dr^ª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins
Prof^ª Dr^ª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Prof^ª Dr^ª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof^ª Dr^ª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof^ª Dr^ª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná
Prof^ª Dr^ª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
Prof^ª Dr^ª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Prof^ª Dr^ª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Conselho Técnico Científico

Prof. Me. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Me. Adalberto Zorzo – Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva – Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí
Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais
Prof. Me. Alexandro Teixeira Ribeiro – Centro Universitário Internacional
Prof^ª Ma. Aline Ferreira Antunes – Universidade Federal de Goiás
Prof. Me. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Prof^ª Ma. Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa
Prof^ª Dr^ª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Prof^ª Dr^ª Andrezza Miguel da Silva – Faculdade da Amazônia
Prof^ª Ma. Anelisa Mota Gregoleti – Universidade Estadual de Maringá
Prof^ª Ma. Anne Karynne da Silva Barbosa – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Antonio Hot Pereira de Faria – Polícia Militar de Minas Gerais
Prof. Me. Armando Dias Duarte – Universidade Federal de Pernambuco
Prof^ª Ma. Bianca Camargo Martins – UniCesumar

Profª Ma. Carolina Shimomura Nanya – Universidade Federal de São Carlos
Prof. Me. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Me. Christopher Smith Bignardi Neves – Universidade Federal do Paraná
Prof. Ma. Cláudia de Araújo Marques – Faculdade de Música do Espírito Santo
Profª Drª Cláudia Taís Siqueira Cagliari – Centro Universitário Dinâmica das Cataratas
Prof. Me. Clécio Danilo Dias da Silva – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Me. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Profª Ma. Daniela da Silva Rodrigues – Universidade de Brasília
Profª Ma. Daniela Remião de Macedo – Universidade de Lisboa
Profª Ma. Dayane de Melo Barros – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Me. Douglas Santos Mezacas – Universidade Estadual de Goiás
Prof. Me. Edevaldo de Castro Monteiro – Embrapa Agrobiologia
Prof. Me. Eduardo Gomes de Oliveira – Faculdades Unificadas Doctum de Cataguases
Prof. Me. Eduardo Henrique Ferreira – Faculdade Pitágoras de Londrina
Prof. Dr. Edwaldo Costa – Marinha do Brasil
Prof. Me. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita
Prof. Me. Ernane Rosa Martins – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás
Prof. Me. Euvaldo de Sousa Costa Junior – Prefeitura Municipal de São João do Piauí
Prof. Dr. Everaldo dos Santos Mendes – Instituto Edith Theresa Hedwing Stein
Prof. Me. Ezequiel Martins Ferreira – Universidade Federal de Goiás
Profª Ma. Fabiana Coelho Couto Rocha Corrêa – Centro Universitário Estácio Juiz de Fora
Prof. Me. Fabiano Eloy Atilio Batista – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Me. Felipe da Costa Negrão – Universidade Federal do Amazonas
Prof. Me. Francisco Odécio Sales – Instituto Federal do Ceará
Profª Drª Germana Ponce de Leon Ramírez – Centro Universitário Adventista de São Paulo
Prof. Me. Gevair Campos – Instituto Mineiro de Agropecuária
Prof. Me. Givanildo de Oliveira Santos – Secretaria da Educação de Goiás
Prof. Dr. Guilherme Renato Gomes – Universidade Norte do Paraná
Prof. Me. Gustavo Krahl – Universidade do Oeste de Santa Catarina
Prof. Me. Helton Rangel Coutinho Junior – Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro
Profª Ma. Isabelle Cerqueira Sousa – Universidade de Fortaleza
Profª Ma. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Me. Javier Antonio Albornoz – University of Miami and Miami Dade College
Prof. Me. Jhonatan da Silva Lima – Universidade Federal do Pará
Prof. Dr. José Carlos da Silva Mendes – Instituto de Psicologia Cognitiva, Desenvolvimento Humano e Social
Prof. Me. Jose Elyton Batista dos Santos – Universidade Federal de Sergipe
Prof. Me. José Luiz Leonardo de Araujo Pimenta – Instituto Nacional de Investigación Agropecuaria Uruguay
Prof. Me. José Messias Ribeiro Júnior – Instituto Federal de Educação Tecnológica de Pernambuco
Profª Drª Juliana Santana de Curcio – Universidade Federal de Goiás
Profª Ma. Juliana Thaisa Rodrigues Pacheco – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Kamilly Souza do Vale – Núcleo de Pesquisas Fenomenológicas/UFPA
Prof. Dr. Kárpio Márcio de Siqueira – Universidade do Estado da Bahia
Profª Drª Karina de Araújo Dias – Prefeitura Municipal de Florianópolis
Prof. Dr. Lázaro Castro Silva Nascimento – Laboratório de Fenomenologia & Subjetividade/UFPR

Prof. Me. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^ª Ma. Lillian Coelho de Freitas – Instituto Federal do Pará
Prof^ª Ma. Liliani Aparecida Sereno Fontes de Medeiros – Consórcio CEDERJ
Prof^ª Dr^ª Lívia do Carmo Silva – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Lucio Marques Vieira Souza – Secretaria de Estado da Educação, do Esporte e da Cultura de Sergipe
Prof. Dr. Luan Vinicius Bernardelli – Universidade Estadual do Paraná
Prof^ª Ma. Luana Ferreira dos Santos – Universidade Estadual de Santa Cruz
Prof^ª Ma. Luana Vieira Toledo – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Me. Luis Henrique Almeida Castro – Universidade Federal da Grande Dourados
Prof^ª Ma. Luma Sarai de Oliveira – Universidade Estadual de Campinas
Prof. Dr. Michel da Costa – Universidade Metropolitana de Santos
Prof. Me. Marcelo da Fonseca Ferreira da Silva – Governo do Estado do Espírito Santo
Prof. Dr. Marcelo Máximo Purificação – Fundação Integrada Municipal de Ensino Superior
Prof. Me. Marcos Aurelio Alves e Silva – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo
Prof^ª Ma. Maria Elanny Damasceno Silva – Universidade Federal do Ceará
Prof^ª Ma. Marileila Marques Toledo – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Prof. Me. Pedro Panhoca da Silva – Universidade Presbiteriana Mackenzie
Prof^ª Dr^ª Poliana Arruda Fajardo – Universidade Federal de São Carlos
Prof. Me. Ricardo Sérgio da Silva – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Me. Renato Faria da Gama – Instituto Gama – Medicina Personalizada e Integrativa
Prof^ª Ma. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof. Me. Robson Lucas Soares da Silva – Universidade Federal da Paraíba
Prof. Me. Sebastião André Barbosa Junior – Universidade Federal Rural de Pernambuco
Prof^ª Ma. Silene Ribeiro Miranda Barbosa – Consultoria Brasileira de Ensino, Pesquisa e Extensão
Prof^ª Ma. Solange Aparecida de Souza Monteiro – Instituto Federal de São Paulo
Prof^ª Ma. Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof. Me. Tallys Newton Fernandes de Matos – Faculdade Regional Jaguaribana
Prof^ª Ma. Thatianny Jasmine Castro Martins de Carvalho – Universidade Federal do Piauí
Prof. Me. Tiago Silvio Dedoné – Colégio ECEL Positivo
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Linguística, letras e artes: culturas e identidades 3

Editora Chefe: Prof^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira
Bibliotecária: Janaina Ramos
Diagramação: Camila Alves de Cremona
Correção: Flávia Roberta Barão
Edição de Arte: Luiza Alves Batista
Revisão: Os Autores
Organizadoras: Fernanda Tonelli
Lilian de Souza

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L755 Linguística, letras e artes: culturas e identidades 3 / Organizadoras Fernanda Tonelli, Lilian de Souza. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-5706-946-2

DOI 10.22533/at.ed.462213003

1. Linguística. 2. Arte. 3. Literatura. 4. Educação. I. Tonelli, Fernanda (Organizadora). II. Souza, Lilian de (Organizadora). III. Título.

CDD 410

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora

Ponta Grossa – Paraná – Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa.

APRESENTAÇÃO

Esta obra concentra discussões sobre práticas e saberes pertencentes às áreas de Arte, de Literatura e de Educação. É composta de vinte e seis capítulos, com discussões (sendo muitas delas interdisciplinares) que perpassam diferentes linguagens do campo artístico, tais como literatura, cinema, música, pintura, performance, quadrinhos, entre outras. A diversidade também está inscrita nas temáticas abordadas por suas autoras e seus autores, que alinham com maestria questões relacionadas à educação, à sociedade e ao sujeito, ao mesmo tempo em que olham para elementos constitutivos da própria linguagem artística.

As discussões suscitadas nesta obra contemplam aspectos de ordem individual e coletiva e nos convidam a refletir sobre o papel da arte e da literatura como proposição, representação e resistência. Diante do quadro de pandemia que nos assola, nos enche de alento ver que arte e literatura continuam a denunciar problemas sociais, como nas discussões aqui apresentadas sobre política, a tríade racismo, machismo e patriarcado e a (des)construção das identidades, o papel dos (anti)monumentos, os embates entre tradição e modernidade e a crítica cultural.

Outrossim, os capítulos que seguem nos mostram ações possíveis ao tratar de ativismo, da presença de cotistas negros na formação docente, do combate à ansiedade na performance musical e da criação de Instaurações Cênicas para o desenvolvimento da saúde mental no período de pandemia. São temáticas tratadas tanto no âmbito educacional quanto vivenciadas no entorno social e que urgem por serem invisibilizadas em uma sociedade cujo silêncio conveniente está disseminado.

Por isso, agradecemos à Atena Editora, por propor a publicação desta obra e às autoras e autores que contribuíram aqui com seus trabalhos.

Assim, este livro é um convite às/aos estudantes, docentes, artistas e demais representantes da sociedade civil que se interessam em construir coletivamente esses diálogos plurais.

Boa leitura!

Fernanda Tonelli
Lilian de Souza

SUMÁRIO

DIFERENTES LINGUAGENS DA ARTE

CAPÍTULO 1..... 1

JAZZ, UM ESTRANHO NO NINHO DO SAMBA? (BRASIL, ANOS 1910-1960)

Adalberto Paranhos

DOI 10.22533/at.ed.4622130031

CAPÍTULO 2..... 17

MUSICOLOGIA, RACIALIZAÇÃO E RENATO ALMEIDA

Jonatha Maximiniano do Carmo

DOI 10.22533/at.ed.4622130032

CAPÍTULO 3..... 25

O MELODRAMA E A METAFICÇÃO NA NARRATIVA FÍLMICA *A ROSA PÚRPURA DO CAIRO* (1985), DE WOODY ALLEN

Mariana Alice de Souza Miranda

DOI 10.22533/at.ed.4622130033

CAPÍTULO 4..... 44

DAS TRIPAS CORAÇÃO: UM GOZO SUPLEMENTAR

Elisangela Miras

DOI 10.22533/at.ed.4622130034

CAPÍTULO 5..... 50

ARTE E IDEOLOGIA NO CEMITÉRIO DE SANTO AMARO: O JAZIGO-CAPELA DE JOAQUIM NABUCO EM FOCO

Davi Kiermes Tavares

José Paulo Seifert Brahm

Diego Lemos Ribeiro

DOI 10.22533/at.ed.4622130035

CAPÍTULO 6..... 66

AS ORIGENS DO *SMASH*: O PODER DAS ILUSTRAÇÕES QUE DÃO VIDA AO INCRÍVEL HULK

Alyssa Carolina Barbosa Marques Gedo

DOI 10.22533/at.ed.4622130036

CAPÍTULO 7..... 78

A FIGURAÇÃO DO GROTESCO EM FRANCISCO DE GOYA

Marianna Bernartt Silva

Jorge Antonio Berndt

Valdeci Batista de Melo Oliveira

DOI 10.22533/at.ed.4622130037

| | |
|---|------------|
| CAPÍTULO 8 | 91 |
| “MEU NOME É_” - VIDEOINSTALAÇÃO, PERFORMANCE E ESCRITA SOBRE O CORPO EM TRÂNSITO NA CIDADE DE SÃO PAULO | |
| Talita Caselato | |
| DOI 10.22533/at.ed.4622130038 | |
| CAPÍTULO 9 | 101 |
| A CULTURA DAS DESTALADEIRAS DE FUMO DE ARAPIRACA | |
| Wilma Lima Maciel | |
| DOI 10.22533/at.ed.4622130039 | |
| FACES DA LITERATURA | |
| CAPÍTULO 10 | 116 |
| TEMPORALIDADE COMO PROBLEMA HISTÓRICO EM <i>A MONTANHA MÁGICA</i> , DE THOMAS MANN | |
| Gong Li Cheng | |
| DOI 10.22533/at.ed.46221300310 | |
| CAPÍTULO 11 | 133 |
| O LUGAR DA TRADIÇÃO EM UNGULANI BA KA KHOSA | |
| Carina Marques Duarte | |
| Renata Domingos Opimi | |
| DOI 10.22533/at.ed.46221300311 | |
| CAPÍTULO 12 | 142 |
| AS TRÊS IRMÃS, DE MIA COUTO: ANÁLISE LITERÁRIA | |
| Wagner Lopes da Silva | |
| DOI 10.22533/at.ed.46221300312 | |
| CAPÍTULO 13 | 154 |
| ENTRE O CONTINGENTE E O TRANSCENDENTE: UM BREVE ESTUDO DAS OBRAS <i>APARIÇÃO E ALEGRIA BREVE</i> , DE VERGÍLIO FERREIRA | |
| Maria José Pinto de Carvalho | |
| Daniele dos Santos Rosa | |
| DOI 10.22533/at.ed.46221300313 | |
| CAPÍTULO 14 | 173 |
| O GUARANI – UM OLHAR PARA O PASSADO PARA A COMPREENSÃO DO PRESENTE | |
| Monique Berwanger | |
| Maristella Letícia Selli | |
| DOI 10.22533/at.ed.46221300314 | |
| CAPÍTULO 15 | 185 |
| A IRONIA E O SUICÍDIO COMO FIGURAS DE LINGUAGEM NA LITERATURA E NA POÉTICA DE ANA CRISTINA CESAR | |
| André Luís de Araújo | |
| DOI 10.22533/at.ed.46221300315 | |

| | |
|--|------------|
| CAPÍTULO 16..... | 201 |
| O SENTIMENTO DE PERTENCIMENTO NA CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE FEMININA NEGRA NAS PERSONAGENS PECOLA DE “O OLHO MAIS AZUL” E IFEMELU EM “AMERICANAH” | |
| Bianca de Carvalho Lopes Barros | |
| DOI 10.22533/at.ed.46221300316 | |
| CAPÍTULO 17..... | 208 |
| A EMANCIPAÇÃO DA MULHER NA OBRA “A DIVORCIADA”, DE FRANCISCA CLOTILDE | |
| Erika Maria Albuquerque Sousa | |
| Solange Santana Guimarães Morais | |
| DOI 10.22533/at.ed.46221300317 | |
| CAPÍTULO 18..... | 215 |
| O JOGO FICCIONAL E A CONSTRUÇÃO DA CULPA EM <i>O ALIENISTA</i> E <i>A HORA DA ESTRELA</i> | |
| Angeli Rose do Nascimento | |
| DOI 10.22533/at.ed.46221300318 | |
| EDUCAÇÃO E RESISTÊNCIA | |
| CAPÍTULO 19..... | 229 |
| A EDUCAÇÃO CONTEXTUALIZADA COMO FORMA DE MANTER A CULTURA DAS DESTALADEIRAS DE FUMO DE ARAPIRACA | |
| Wilma Lima Maciel | |
| DOI 10.22533/at.ed.46221300319 | |
| CAPÍTULO 20..... | 240 |
| A ARTE COMO FORMA DE EXISTIR, RESISTIR E REEXISTIR | |
| Lucas Bezerra Furtado | |
| Nara Graça Salles | |
| DOI 10.22533/at.ed.46221300320 | |
| CAPÍTULO 21..... | 247 |
| PSICOLOGIA DA PERFORMANCE – CONTRIBUTOS PARA A SUA INTRODUÇÃO NO CURRÍCULO DO ENSINO ARTÍSTICO ESPECIALIZADO DE MÚSICA EM PORTUGAL | |
| Catarina de Andrade Silva | |
| Helena Maria da Silva Santana | |
| Anabela Pereira | |
| DOI 10.22533/at.ed.46221300321 | |
| CAPÍTULO 22..... | 261 |
| RACISMO NA MÚSICA: UMA PESQUISA SOBRE O RACISMO NA TRAJETÓRIA ACADÊMICA DE COTISTAS NEGROS EM UM CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA | |
| Luiz Carlos Vieira Junior | |
| Rayssa Karoline Rodrigues Pereira | |
| DOI 10.22533/at.ed.46221300322 | |

| | |
|--|------------|
| CAPÍTULO 23 | 272 |
| IDENTIDADES SOCIAIS FEMININAS EM LETRAS DE FUNK: FRAGMENTAÇÃO E NATURALIZAÇÃO | |
| Francisca Cordelia Oliveira da Silva | |
| Milena Fernandes da Rocha | |
| DOI 10.22533/at.ed.46221300323 | |
| CAPÍTULO 24 | 291 |
| MATERIAIS EDUCATIVOS E O CONTEXTO PANDÊMICO | |
| Renan Silva do Espirito Santo | |
| Ursula Rosa da Silva | |
| DOI 10.22533/at.ed.46221300324 | |
| CAPÍTULO 25 | 296 |
| MEMÓRIAS, APAGAMENTOS E RESISTÊNCIAS: COLETIVO APARECIDOS POLÍTICOS | |
| Maria Giovanna Walerko Moreira | |
| Felipe Bernardes Caldas | |
| DOI 10.22533/at.ed.46221300325 | |
| CAPÍTULO 26 | 300 |
| UMA COLCHA PARA O LEITO DOS AUSENTES: MONUMENTOS DE PANO COBREM AS PEDRAS DA CAPITAL AMERICANA | |
| Victor Santos | |
| DOI 10.22533/at.ed.46221300326 | |
| SOBRE AS ORGANIZADORAS | 311 |
| ÍNDICE REMISSIVO | 312 |

A FIGURAÇÃO DO GROTESCO EM FRANCISCO DE GOYA

Data de aceite: 30/03/2021

Data de submissão: 04/01/2021

Marianna Bernartt Silva

Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Cascavel - Paraná
<http://lattes.cnpq.br/9894437581279251>

Jorge Antonio Berndt

Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Cascavel - Paraná
<http://lattes.cnpq.br/4259959718176090>

Valdeci Batista de Melo Oliveira

Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Cascavel - Paraná
<http://lattes.cnpq.br/2009141052525686>

RESUMO: Francisco José de Goya y Lucientes, artista espanhol que viveu durante os séculos XVIII e XIX, passou de um pintor clássico e harmonioso para um homem crítico e sombrio. Ironicamente, no período conhecido pelas Luzes, experienciou anos de escuridão, marcados pela Revolução de Robespierre, de invasões napoleónicas, e de uma doença que custou sua audição, em 1782. Nesta conjuntura, buscamos analisar como Francisco de Goya produziu o espectro grotesco na série de 14 obras intitulada *Pinturas Negras* (1819-1823), feitas nas paredes de sua casa, em Madri. Em termos metodológicos, este texto se qualifica como de caráter bibliográfico, utilizando, para tanto, as obras *O Grotesco* (1986) de Wolfgang Kayser, e *A Cultura Popular na Idade Média e no*

Renascimento: o Contexto de François Rabelais (2010), de Mikhail Bakhtin, no que diz respeito ao grotesco; no tocante à compreensão de algumas pinturas e onde se situavam na *Quinta del Sordo: Goya à Sombra da Luzes* (2014), de Todorov, e *Goya: Pinturas Negras* (2002), de Bozal; e para compreendermos os procedimentos artísticos e perceptivos das obras, *Arte e Percepção Visual* (2005), de Arnheim, entre outros. Por meio desse processo, constatamos o emprego de uma série de artifícios responsáveis por possivelmente rematar as duas vertentes do grotesco: uma associada à sátira e ao riso e a outra vinculada ao terror e à inquietude. Em vista disso, Goya (1819-1823) apresentou um mundo simultaneamente caricaturizado, estranho e alheado, capaz de fazer de sua arte uma das precursoras da modalidade colorista das vanguardas do final do século XIX.

PALAVRAS-CHAVE: Goya; Pinturas Negras; Grotesco.

THE GROTESQUE DEPICTION IN FRANCISCO DE GOYA

ABSTRACT: Francisco José de Goya y Lucientes was a spanish artist alive during the passage of the eighteenth and nineteenth centuries who changed from a classic and harmonious painter to a critic and gloomy one. In the Enlightenment, the artist experienced dark years, pointed by the Robespierre's Revolution, the napoleonic invasions, and the disease that took his listening faculty, in 1782. In such a scenario, it is analyzed how the painter employed the artistic devices to convey the meanings and specially the grotesque spectrum in the series of 14 paintings which

were made on the walls of his house, between 1819 and 1823, over the later entitlement of *Black Paintings*. This text is qualified as a bibliographical one and, in essence, used the works *O Grotesco* (1986), by Wolfgang Kayser, and *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais* (2010), by Mikhail Bakhtin, to discern the nature of the grotesque; *Quinta del Sordo: Goya à Sombra da Luzes* (2014), by Todorov, and *Goya: Pinturas Negras* (2002), by Valeriano Bozal, as reference for the paintings disposition and history; *Arte e Percepção Visual* (2005), by Rudolf Arnheim, to analyze the perceptual and artistic components of the paintings; among others. By means of this comparison, it is verified the usage of a series of devices with the objective of performing two grotesque strands: the first one which is associated to the satiric and laughable and the last one which is related to the horror and unfamiliar. As a conclusion, Goya (1819-1823) presented a world filled by a mixture of estrangement and grotesqueness, responsible for making his art one of the vanguard's predecessors.

KEYWORDS: Goya; Black Paintings; Grotesque.

1 | INTRODUÇÃO

Em sua origem etimológica, de acordo com Wolfgang Kayser (1986, p.18), “grotesco” deriva do italiano *grottesco* — termo utilizado para descrever as ornamentações encontradas nas cavernas e subterrâneos descobertos durante as escavações de Roma e em outras regiões da Itália, no século XV. Tais ornamentos transgrediam os ideais clássicos da época, sofrendo classificações hostis.

No século XVI, dado a nova descoberta, nota-se uma ampliação do vocábulo grotesco em vários países europeus. Lima (2016) aponta que, à época, havia um entendimento positivo, fundamentado na religião, de que a hibridez e a deformidade dos corpos eram manifestações da força criadora. Fomentado por ideais renascentistas, o grotesco é expandido para o campo das artes visuais. Na segunda metade do século XVI, a estética grotesca perde espaço porque a *mimesis* platônica alcançara os ideais artísticos tidos por mais elevados, fenômeno que classificava a arte grotesca como ilógica e imoral. Todavia, Lima (2016) aponta que, neste tempo, Michel de Montaigne (1533-1592) transformou o vocábulo em um conceito estilístico, passando a compor o repertório de estilos das convenções artísticas. Desse modo, em meados do século XVII, a nova conotação já estava incluída em dicionários ao redor da França como adjetivo ou procedimento poético.

Atravessando os séculos XV, XVI, XVII, com artistas como Hieronymus Bosch (1450-1516) e Pieter Bruegel (1525-1569), o grotesco kayseriano sobrevive ainda com a pecha de bestial, sendo um procedimento artístico muito utilizado nos séculos XVIII e XIX. E após holandeses e alemães expressarem seu pendor criativo de figurar formas grotescas, elas também passam a fazer parte dos recursos expressivos do espanhol Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), pintor aragonês que, de acordo com Todorov (2014), revolucionou os paradigmas da pintura, sendo um dos responsáveis pela inauguração da arte moderna bem como predecessor das obras plasmadas pelos pintores expressionistas.

A série intitulada *Pinturas Negras* (1819-1823), de Francisco de Goya, foi figurada, nos últimos anos de sua vida. A série é composta e de 14 pinturas plasmadas nas paredes de sua casa de campo conhecida como *Quinta del Sordo*, em Madri, quando o pintor já encontrava completamente surdo e introspectivo.

Acompanhado de uma atmosfera amarga e sombria, as temáticas do conjunto lidam com afetos lúgubres, que, diante do inesperado, numa primeira visão colocam os sentidos do apreciador sob suspeição e vacilo, pois que não se articulam com o *pathos* na expressão da intimidade e do cotidiano como esferas privilegiadas de acesso ao real, provocando ao contrário uma desrealização do mundo conhecido que perde o chão e faz os sentidos titubearem atônitos.

Somadas as obras de Goya, a poética plasmada pela convenção grotesca irá contribuir para a construção de um paradigma de sensações que tensionam o espectador: nela, o corpo humano figurado não é mais o corpo clássico definitivo e acabado; no grotesco o corpo passa a sofrer metamorfoses e misturas, como podemos ver no romance *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley.

Todorov (2014) aponta que a doença sofrida por Goya, o período histórico da Guerra da Independência e a aproximação de sua morte foram reflexos de sua nova visão de mundo. Podemos afirmar então que esta série é diferente do que o pintor havia pintado antes opondo-se aos trabalhos anteriores realizados por Goya.

Considerando os traços perceptivos delineados por Arnheim (2005), como o espaço, a cor, a configuração e a forma, buscamos refletir a respeito de algumas das relações e correlações que se perfazem na coexistência das propriedades do sistema pictórico elaborado por Goya (1819-1823) a fim de, por intermédio de tal entendimento, reconhecer as funções articuladas e empregadas na elaboração dos artefatos artísticos capazes de estabelecer ou formar múltiplos processos de significação e sobretudo de desautomatização/estranhamento.

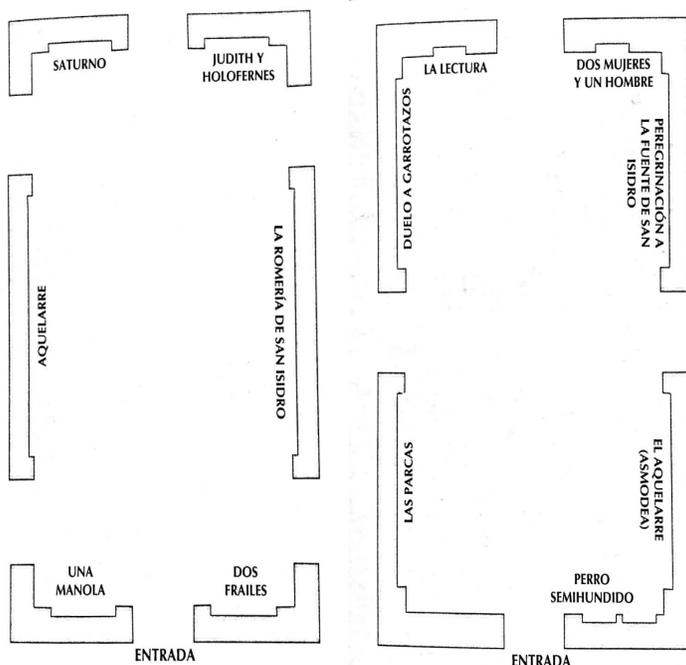
2 | O EXÍLIO DE GOYA: AS PINTURAS NEGRAS E A ESTÉTICA DO GROTESCO

“O que são estes [ensaios] também, na verdade, senão grotescos e corpos monstruosos, remendados com membros diversos, sem forma determinada, não tendo ordem, nexos nem proporção além da fortuita?” (MONTAIGNE, 2001, p. 28)

A série das *Pinturas Negras* (1819-1823) foi originalmente produzida nas paredes da *Quinta del Sordo* -- um casarão aos arredores de Madri em que o pintor se exilou nos últimos anos de sua vida --, abandonando-o em 1824. Posteriormente, Goya mudou-se para Bordeaux, na França e lá faleceu em 1828. Com as gravuras eternizadas nas paredes, mudou-se para a *Quinta*, em 1832, Frédéric Émile d'Erlange; este se interessou pelos

painéis e com a intenção de vendê-los, na exposição de Paris, de 1878, mandou retirá-los e restaurá-los, contudo, nenhuma das obras foi vendida, conduzindo-as para o Museu do Prado, onde permanecem até hoje.

De acordo com Valeriano Bozal (2002), a série de pinturas, na *Quinta del Sordo*, dividiam-se em pavimento inferior e superior, e assim estavam dispostas: *Saturno devorando a su hijo*, *Judith y Holofernes*, *Una Manola: Doña Leocadia Zorrilla*, *Doa frailes*, *Dos viejos comiendo*, *Aquelarre (El gran cabrón)* e *La romería de San Isidro* dispostas na planta baixa, e *Dos mujeres y un hombre*, *La lectura (Los políticos)*, *Duelo a garrotazos*, *Peregrinación a la Fuente de San Isidro*, *Las Parcas (Àtropos)*, *El Aquelarre (Asmodea)* e *Perro semihundido* na planta alta, como podemos verificar a partir da figura a baixo:



Disposición de las pinturas negras en la sala de la planta baja de la Quinta junto al Manzanares

Disposición de las pinturas negras en la sala de la planta superior de la Quinta junto al Manzanares

Figura 1- Disposição das pinturas planta baixa e alta da Quinta del Sordo

Fonte: Bozal (2002, p. 11)

Com o fim de organizar a análise dos atributos artísticos utilizados por Goya (1819-1823), dividimos esse texto em duas partes. Na primeira, procuramos refletir a respeito do feitiço poético do grotesco das obras dispostas no pavimento inferior da *Quinta del Sordo*. Na segunda, dedicamo-nos ao estudo daquelas pinturas que se situavam no

pavimento superior.

2.1 Planta baixa

Saturno devorando a su hijo (1819-1823) é uma pintura de Goya (1746-1828) cujas dimensões 143,5 x 81,4 cm são análogas as outras quatorze da série. A técnica utilizada para compô-la foi tinta óleo sobre a parede e posteriormente foi transferida para uma tela e exposta no Museu do Prado. Também denominada apenas de *Saturno*, nela o pintor traduz a cena mítica do engolimento dos deuses olímpicos pelo próprio pai, Saturno, nome romanceado dado à figura mitológica, que tem por designação Cronos, no poema épico da *Teogonia* (HESÍODO, 2003). O pintor plasmou, com extrema dramaticidade e potência narrativa, o corpo alquebrado de um homem magro, com formas caricaturais afetadas pela disformidade e faminto, com uma boca completamente ostensiva e escancarada, como se suas energias vitais dependessem desse esforço de devoração autofágica dos membros de uma personagem menor, que é do/a filho/filha sendo devorado/a. Nessa perspectiva, os signos da morte e da vida são associados na pintura por meio do drama corporal grotesco, cuja forma pode ser estabelecida a partir do imbricamento da oposição começo *versus* fim da vida, com “[...] o comer, o beber, as necessidades naturais [...], a cópula, [...] a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por outro corpo [...]” (BAKHTIN, 2010, p. 277).

Posicionada ao lado de *Saturno* (1819-1823), com uma temática oriunda da tradição hebraica, há *Judith y Holofernes* (1820-1823), de dimensões 146 x 84 cm. Bozal (2002) aponta que a obra retrata a decapitação do general Holofernes, por Judite de Betúlia, contida em uma passagem bíblica do livro de *Judith* (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002). Este episódio se tornou um dos *topos* das artes plásticas, sendo pintado por artistas do período barroco ao renascentista, como Caravaggio (1571-1610) e Artemisia Gentileschi (1593-1653), seguindo um processo clássico de representação. Por sua vez, Goya (1820-1823) empregou recursos artísticos próprios do conjunto das *Pinturas Negras* na tradução do acontecimento bíblico. Tal qual em outras pinturas da série, a cadeia de cores é constituída desde uma relação entre os tons claros do rosto de Judith, que porta uma espada usada para a decapitação de Holofernes, até os escuros, notoriamente terrosos (marrom, preto, cinza, ocre amarelo e bege), que corrompem os limites dos corpos na parte inferior da tela. Esse feitiço disforme das personagens, como da criada disposta ao lado esquerdo, exemplifica o caráter de Goya que, despreocupado com a “verdade” e a “realidade”, “[...] se entrega a uma imaginação selvagem, e através do cerebral, quer despertar [...] gargalhadas, nojo e surpresa pela audácia de suas criações monstruosas.” (KAYSER, 1986, p. 30).

Una Manola: Doña Leocadia Zorrilla (1820-1823), também expõe, em proporções de 147,5 x 129,4 cm, a contradição entre os aspectos da morte, do desânimo, da decadência, da ruína e da perda aos da vitalidade, da existência e do vigor. Em sua composição, o observador é apresentado a uma jovem de pele branca, que, ornada por um vestido negro e

véu igualmente escuro sobre o seu rosto, apoia-se em um sepulcro cujos tons são das cores marrom, verde e ocre. Ao enlaçar, nesse mesmo espaço, corpos pertencentes a domínios inversos (da vida e da morte), Goya (1820-1823) carnaliza oposições aparentemente inconciliáveis. Nesse viés, o pintor transforma o familiar em ambivalente, polissêmico e estranho, apresentando, enfim, uma reflexão vital acerca dos problemas da velhice e da morte, também presentes em *Saturno* (1819-1823) e *Judith* (1820-1823).

Segundo Bozal (2002), *Dos frailes* (1821-1823), pintura de grandezas 142,5 x 65,6 cm, situava-se ao lado da porta de entrada da *Quinta del Sordo*. O painel apresenta duas personagens: de um lado, o provável frade de barbas longas, apoiado em um bastão, e, de outro, um indivíduo com a boca aberta, que presumivelmente grita no ouvido do primeiro, sem receber qualquer tipo de reação ou resposta. Arranjada de forma consideravelmente vertical, a representação se decompõe, tal qual *Saturno* (GOYA, 1821-1823), em uma primeira tensão entre o fundo, de uma escuridão profunda, e os corpos de dois velhos. A segunda tensão é marcada pela correlação destes: o macabro entre o ancião estático e o sujeito ao fundo, que, de aparência quase inumana, soergue-se por cima do ombro do outro, como se estivesse à espreita ou por trás de seu mundo sensível/observável. Mas, há algo em comum entre as duas figuras: “[...] los viejos son ambiguos, han entrado en una etapa vital de descomposición, han perdido cualquier atractivo que pudieran poseer inicialmente”¹ (BOZAL, 2002, p. 21), como se constata pela efabulação de uma fisionomia gasta e corroída, acentuada pelas pinceladas robustas e pouco refinadas das faces, cujo preenchimento vacila entre os matizes do ocre amarelo ou vermelho e do acobreado, associados a um conjunto de focos de claridade.

Em concordância com as escritas de Valeriano Bozal (2002), não se sabe com precisão onde a pintura, intitulada *Dos viejos comiendo* (1819-1823), de dimensões 49,3 x 83,4 cm, estava localizada na *Quinta del Sordo*. Porém, acredita-se que a obra se encontrava acima da porta de entrada. Ao nos atentarmos para os aspectos formais desta imagem, verificamos a recorrência dos elementos artísticos já observamos, a saber: a penumbra da ambientação escura e a gama de cores caliginosas — materializadas pelo ocre, marrom, verde e laranja, com uma intensa luz frontal refletida na face do primeiro velho, em contraposição ao segundo, que tem a iluminação esmorecida. A ausência de linhas e formas bem definidas resulta no nexos inquietante entre o horror do sobrenatural, do fantástico e da decadência física causada pelo passar dos anos, evidente na imagem de feição cadavérica, sem globos oculares. Revela-se o estranho adjacente ao cotidiano, que, como indica Kayser, “[...] é o [...] mundo em que o monstro horripilante ocupa o seu lugar dominante.” (KAYSER, 1986, p.14).

De acordo com Bozal (2002), *Aquelarre (El gran cabrón)* (1821-1823) estava situada na parede lateral esquerda da sala inferior da *Quinta*, contendo as proporções 140,5 x

¹ Nossa tradução livre: “os velhos são ambiguos, entraram em uma etapa vital de decomposição, perderam qualquer atrativo que puderam possuir anteriormente.”.

435,7 cm. A obra retrataria uma agregação de bruxos formada para a realização de rituais. As bruxas são pinceladas como típicas do corpo grotesco escrito por Bakhtin (2010): a fisiologia caricatural das faces e dos corpos mórbidos – marcados pelos narizes avantajados, olhos esbugalhados, bocas amorfas e orelhas mal delineadas –, focalizados pela luz, deformando-se e curvando-se em uma atmosfera maligna. Em uma correlação a estas, há o grande bode, à esquerda do espaço horizontal, que funde os traços aparentemente antagônicos do bestial e humano, “[...] comum na iconografia medieval, o demônio ser representado como uma figura chifruda, de barba pontiaguda, cascos animais e cauda bifurcada” (VARANDAS, 2006, s/p). Em outros termos, o ser híbrido se configuraria, na modulação dos dois planos (o primeiro, das bruxas, e o segundo, o seu), como o mentor da feitiçaria que se perfaz no exato momento em que a obra é tingida.

Segundo Bozal (2002), *La Romería de San Isidro* (1820-1823), de dimensões 138,5 x 436 cm, localizava-se logo em frente de *Aquelarre* (*El gran cabrón*) (1820-1823). O complexo de personagens que avançam é formado, de acordo com Bozal (2002), por membros de distintos estratos sociais, cujas feições parecem retratar sentimentos contrários a uma romaria usual: não há luz nem mesmo rostos alegres; apenas uma peregrinação sombria e de aspecto taciturno. Para a formação desse tom lúgubre, o artista emprega as cores preto, marrom, verde e ocre, com focos de luz em alguns rostos que aparecem mais próximos ao observador. Os actantes, os objetos e o ambiente foram pincelados por intermédio da desarticulação da simetria e da geometria da *imitatio*² clássica/acadêmica. Ou seja, adversamente, Goya (1820-1823) priorizou a *wilden Einbildungskraft*³, que, segundo Kayser (1986), destrói o modelo de ordenação do universo teoricamente físico/sensível e se integra ao fantástico/” irreal”.

2.2 Planta alta

Dos mujeres y un hombre (1819-1823), pintura também conhecida pelo nome de *Dos mujeres riéndose de un hombre* ou *Dos mujeres riéndose*, localizava-se na planta alta da *Quinta del Sordo*. Com proporções de 125 x 66 cm, a pintura retrata duas figuras femininas que aparentemente riem de um homem que se masturba, de acordo com Bozal (2002). Atentando a uma descrição das personagens, situa-se, à extrema esquerda, uma mulher colorizada em tons de ocre amarelo, seus olhos negros estão encobertos pela escuridão. Ao centro, uma imagem, de olhos também soturnos, possui feição caricatural, acompanhada de um sorriso sarcástico ou malévolo. À direita, por fim, há um homem que cobre a sua pelve com um agregado de tecidos, sendo esta outra personagem caricata com a boca entreaberta. Por um lado, surge do vínculo dessas três entidades “um asco ante o horripilante e o monstruoso em si.” (Kayser, 1986, p.31). Não obstante, semelhante ao grotesco medieval e renascentista, de que fala Bakhtin (2010), performa-se simultaneamente uma vitória do riso sobre o terrível. Por meio de um tracejado monstruoso,

2 Nossa tradução livre: “imitação”.

3 Nossa tradução livre: “**imaginação selvagem**”.

Goya produz, portanto, uma tipologia peculiar das personagens, figuradas de modo tão anômalo, que são capazes de gerar efeitos ora de medo – como apontado nos estudos de Kayser (1986) –, ora de riso nervoso – como alude Bakhtin (2010) em seus escritos sobre Rabelais –, de sorte a produzir um senso hediondo, típico do conjunto de *Pinturas Negras* (1819-1823), de Francisco Goya (1819-1823).

De grandezas 125 x 65 cm, *La Lectura* ou *Los políticos* (1819-1823) exibe um grupo de homens que direcionam as vistas para um sujeito que aparenta ler alguns papéis. O observador não é capaz de tomar conhecimento do conteúdo da leitura nem o local em que os indivíduos figurados se encontram. A respeito desta pintura, e da outra anteriormente analisada (*Dos mujeres y un hombre* 1819-1823), Todorov (2014) aponta que as atividades representadas nas duas composições são de temáticas quotidianas. As figuras desenhadas em primeiro e segundo plano apresentam rostos desproporcionais, em meio a um ambiente obscuro. Para criação desta atmosfera, o pintor utilizou de cores, como o branco, ocre, bege, marrom e preto. Ainda, segundo Bozal (2002), destaca-se a projeção de luz da pintura, visto que ela não é natural, mas expressiva. Desse modo, a obra – que contagia as próprias personagens – desperta a curiosidade daquele que contempla e torna-o parte ativa da própria pintura.

De proporções 125 x 261 cm, *Duelo a garrotazos* (1820-1823) é, na visada de Bozal (2002), a pintura mais difundida do conjunto. Nela, o observador pode acompanhar o duelo entre dois sujeitos que, golpeando-se até a morte, aparentam não ter acordo ou escapatória. Todorov (2014) esquadrinha o paralelismo entre os dois sujeitos e o período da invasão napoleônica à Espanha, que suscitou inúmeras mortes em razão de divergências ideológicas. A cena de selvageria, no centro da tela, é produzida em contraste a um fundo aprazível, com uma paisagem composta por montanhas ao horizonte e um céu azulado, marcado por nuvens claras, caracterizando-se, portanto, como uma das poucas obras do conjunto em que não há o predomínio da escuridão. Sem embargo, a antítese revelada pelas duas personagens lutando pela sobrevivência condensa a ação do quadro: nessa situação, enquanto a da direita aparece de costas, a da esquerda se destaca pelo seu sangramento no rosto, nas orelhas e no tronco, bem como pela ausência de linhas, formas e profundidades bem definidas.

Conforme Bozal (2002), a pintura *Peregrinación a la Fuente de San Isidro* (1821-1823) ou *Paseo del Santo Oficio* se localizava na *Quinta del Sordo*, em frente a *Duelo a garrotazos* (1820-1823). De dimensões 127 x 266 cm, o pintor representa, de acordo com Todorov (2014, p. 215), uma peregrinação diabólica com roupagem inquisitorial, em um período em que a inquisição já havia sido abolida. No cenário geral, as imagens sobrepostas tem seus corpos iluminados, enquanto o restante encontra-se na escuridão. Arnheim (2005) expõe que “[...] ao invés de apresentar um mundo estático com uma dotação constante, o artista mostra a vida como um processo de aparecer e desaparecer.” (ARNHEIM, 2005, p. 330). Isto é, Goya (1821-1823) suscita a formação de uma atmosfera

cinestésica e ambígua, reiterando-se entre a existência e a inexistência. As faces disformes ou monstruosas – vistas por aquela pequena parcela de projeção de luz que o pintor utilizou a partir de cores lúgubres do cinza, o bege, o marrom, o verde, o ocre e o preto – operam, se concebidas em oposição à *La pradera de San Isidro* (1788), como figurantes de um passeio religioso, que marca a oposição entre uma romeria cotidiana e esta que se apresenta de maneira sombria. Em suma, os traços costumeiros, banais, festivos e habituais reconhecíveis naquela primeira efabulação rococó se convertem subitamente em entidades insensatas, duvidosas, estranhas e hostis ao homem. O ser é apresentado “[...] de repente em um mundo exterior. O costumeiro e tranquilizador revela o seu aspecto terrível.” (BAKHTIN, 2010, p. 34).

Elaborada em dimensões de 127 x 266 cm, *Las Parcas* (1820-1823), ou *As Moiras* (no grego), expõe: Átropos, Cloto e Láquesis, as filhas de Nix, que, conforme narra a Teogonia de Hesíodo (2003), controlam o futuro dos homens. Pictoricamente, elas foram pinceladas da seguinte maneira: à extrema direita, Átropos, com sua temida tesoura; à esquerda, Laquesis, que segura uma lupa, avistando o efêmero do tempo e da vida; posteriormente há Cloto, portando uma espécie de boneco. Ao centro, uma figura de fisionomia masculina, que direciona a visão ao espectador. De fato, Goya (1820-1823) proporciona uma ressignificação icônica através dos rostos caricaturais de Láquesis, de Cloto e do homem desconhecido, bem como das mãos disformes de Átropos. Sob essa tensão, há ainda a iluminação lunar que incide na paisagem obscura, composta por árvores, um lago e, ao fundo, colinas. Não obstante, notamos que, diferentemente das pinturas responsáveis por decorar a planta baixa da *Quinta del Sordo*, o pintor oferece amplas paisagens no painéis superiores, como Todorov (2014) confirma ao indicar o fato de elas incorporarem temas familiares ao universo de Goya, sem a sistematização de antes, e exibirem um esquema mais luminoso do que o inferior.

No painel *El aquelarre* ou *Asmodea* (1820-1823), de dimensões 127 x 263 cm, duas figuras sobrevoam acima de um vasto panorama cujo fulcro da cinescopia visual é uma configuração rochosa que oscila entre a opacidade e a diafanidade. A personagem da esquerda, vestindo uma capa vermelha, olha ao seu redor, enquanto que, ao seu lado direito, um indivíduo, de rosto caricatural aponta para o horizonte. Desde a aresta inferior direita, soldados tentam alvejar alguém com fuzis ao mesmo tempo em que, partindo de uma pequena aldeia, outras tropas parecem se aproximar, de capacetes brancos. De acordo com Bozal (2002), a pintura seria umas das mais herméticas do conjunto em razão de seu universo simbólico. Ainda assim, o crítico aponta para uma associação bíblica. Para ele, o masculino de *Asmodea*, “Asmodeu”, refere-se a um demônio presente no livro de Tobias, do Antigo Testamento. De acordo com a Bíblia de Jerusalém (2002), Asmodeu foi o responsável pela morte dos maridos de Sara, como notamos no seguinte excerto:

(Tobias 3,8) Ela fora dada sete vezes em casamento, e Asmodeu, o pior dos demônios, matara seus maridos um após o outro, antes que se tivessem unido

a ela como esposos. A serva lhe dizia: "És tu que matas teus maridos! Já fostes dada a sete homens e não fostes feliz sequer ua vez!". (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p 667).

Ao se compreender a obra sob essa postura significada, e não significante/paradigmática, a imagem masculina que sobrevoa junto da outra poderia representar aquele demônio expulso para o alto do Egito por Tobias, aconselhado pelo anjo Rafael. O cenário, pincelado em um cobre absoluto, transitando para o preto, marrom e ocre, poderia corroborar com a teoria do crítico. Todavia, a presença dos cavaleiros -- concebidos de maneira tênue, desorganizada e desproporcional em virtude da distância -- e dos carabineiros impugna, ao menos *a priori*, essa possibilidade. Decorre de tal ambiguidade que a composição das formas acaba por se caracterizar por uma inflexão onírica e anômala. Nessa visada, tanto a desarmonia, quanto a desproporção da obra, constituem-se como peculiaridades da poética de Goya, que se entrelaça à produção do fenômeno estético grotesco.

Segundo Bozal (2002), *Perro semihundido* (1819), de dimensões 131 x 79 cm, situava-se no pavimento superior, ao lado direito da porta de entrada. Como o próprio nome sugere, protagoniza um cão, que semi submerso, tem o focinho inclinado ao avistar algo ou alguém. Conforme Todorov (2014), a obra possui a sua singularidade. Divergente das outras do conjunto, a sua temática se relaciona à solidão, ao vazio da existência e não possui intertextualidade à mitologia, bruxaria ou religiosidade. Os matizes da pintura são pincelados em cores quentes e neutras, bem como a uma baixa percepção de movimento. De contexto misterioso, esta é uma das telas não precedidas pela deformação, caricatura, pelo grotesco. Segundo Bozal (2002), este é provavelmente um painel inacabado ou danificado, deixando para posteridade, uma imagem emblemática e repleta de melancolia.

3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em conta que toda a obra é construída e que toda a sua matéria é organizada, buscamos integrar as categorias do grotesco fantástico, abordado por Wolfgang Kayser (1986), e do satírico, desenvolvido por Bakhtin (2010), ao analisar a série das *Pinturas Negras* (1819-1823), de Francisco de Goya. Nesse processo, reconhecemos, por meio do restabelecimento das relações paradigmáticas no interior desse sistema pictórico, a presença de duas vertentes do grotesco.

Em um primeiro lugar, a partir do apontamento da recorrência de certos procedimentos que permeiam a estrutura das obras de Goya (1819-1823), identificamos, em concordância com Kayser (1986), a simulação de um mundo tornado alheado: em sua construção, os elementos conhecidos e familiares se transfiguram em sinistros e estranhos, de modo que tanto os traços que são pintados de maneira desfigurada e caricaturizada quanto as situações repletas de tensões ameaçadoras engendrem o repentino e o surpreendente em um jogo com o sinistro e o absurdo, o tenebroso e o disparatado.

Não obstante, também notamos, em consonância a Bakhtin (2010), a apresentação de um segundo universo: o da vida carnavalesca. Nela, prevalece a mescla generalizada de termos opostos, como o público e o privado; o sagrado e o profano; a vida e a morte; a juventude e a velhice, por exemplo. A mudança, a substituição e a aglutinação de elementos são uma de tantas técnicas que transformam o familiar em grotesco. O efeito grotesco é, assim, uma sensação ambivalente, um composto entre rir e chorar, temer e gargalhar. Esse grotesco, integrado à cultura popular, faz o mundo se aproximar do homem, reintegrando-o por meio do corpo à vida corporal. Não há, nessa perspectiva, o vestígio do medo, somente a alegria o percorre, excluindo-se, assim, o terror.

Como resultado de todo esse processo, denota-se, no desenvolvimento da produção de Goya, um percurso de avanço em direção a uma nova arte. Não há dúvida de que o ponto de partida já se encontrava nos retratos feitos para a coroa, com as suas sombras e texturizações. Sem embargo, é no conjunto das *Pinturas Negras* (GOYA, 1819-1823) onde aparece de modo sensível essa vertente alheia à tradição da pintura italiana de que fala Ortega y Gasset (2016): o tom satírico, a caricaturização generalizada dos corpos, a temática inquietante, a deformação das unidades, o descomedimento da escuridão dos objetos a assim por diante.

Com as telas obscuras de Goya (1819-1823), a arte plástica se afasta da escultura, acolhendo, finalmente, o caráter intangível dos corpos; o resultado é que, tal qual Velázquez, “as coisas deixam de ser propriamente corpos e se transformam em meras entidades visuais, em espectros de pura cor.” (ORTEGA Y GASSET, 2016, p.153-4). Enquanto na tradição clássica-acadêmica se perfaz, com efeito, uma busca da “realidade” dos objetos a partir da simulação da experiência visual e tátil, um “sonhar com a natureza” (BARTHES, 1970, p. 171-2), Goya (1819-1823) não apenas reduz o objeto à sua pura visualidade como também o distorce.

As suas figuras não se firmam, portanto, no fantasma da “realidade”, mas surgem e se ocultam como aparições que, de maneira similar ao que Ortega y Gasset (2016) identifica na predisposição dramática do “aparecimento” da arte espanhola, oscilam do não ser ao ser, da ausência à presença. Sobre esse aspecto inacabado – observável, por exemplo, na contingência dos fundos de *Saturno* (GOYA, 1819-1823) ou *Perro Semihundido* (GOYA, 1819), cujas pinceladas apresentam cadências que vacilam entre o vago e o exato, o figurativo e o aleatório, em uma homogeneidade caliginosa –, Goya (1819-1823) suscita, cria e institui, por fim, um mundo e uma linguagem à parte: o universo tornado estranho.

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da versão criadora. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: O contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2010.

BÍBLIA, A. T. Livro de Judite. *In*: BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, p. 682-700, 2002.

BÍBLIA, A. T. Livro de Tobias. *In*: BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, p. 677, 2002.

BOZAL, Valeriano. **Goya**: Pinturas negras. Madri: Fundación Amigos del Museo del Prado, 2002.

GOYA, F. **La pradera de San Isidro**. 1788. Óleo sobre tela, 41,9 x 90,8 cm. Madri: Museu Nacional do Prado.

GOYA, F. **El perro semi-hundido**. 1819. Óleo sobre parede trasladado para tela, 131 x 79 cm. Madri: Museu Nacional do Prado.

GOYA, F. **Aquelarre**. 1823. Óleo sobre parede trasladado para tela, 140,5 x 435,7 cm. Madri: Museu Nacional do Prado.

GOYA, F. **Asmodea**. 1823. Óleo sobre parede trasladado para tela, 127 x 263 cm. Madri: Museu Nacional do Prado.

GOYA, F. **Dos viejos comiendo**. 1823. Óleo sobre parede trasladado para tela, 49,3 x 83,4 cm Madri: Museu Nacional do Prado.

GOYA, F. **Dos frailes** 1823. Óleo sobre parede trasladado para tela, 142,5 x 65,6 cm. Madri: Museu Nacional do Prado.

GOYA, F. **Duelo a garrotazos**. 1823. Óleo sobre parede trasladado para tela, 125 x 261 cm. Madri: Museu Nacional do Prado.

GOYA, F. **Judith y Holofernes**. 1823. Óleo sobre parede trasladado para tela, 147,5 x 129,4 cm. Madri: Museu Nacional do Prado.

GOYA, F. **La lectura**. 1823. Óleo sobre parede trasladado para tela, 125 x 65 cm. Madri: Museu Nacional do Prado.

GOYA, F. **La Romería de San Isidro**. 1823. Óleo sobre parede trasladado para tela, 138,5 x 436 cm. Madri: Museu Nacional do Prado.

GOYA F. **Las parcas** (Átropos). 1823. Óleo sobre parede trasladado para tela, 127 x 266 cm. Madri: Museu Nacional do Prado.

GOYA, F. **Dos mujeres y un hombre**. 1823. Óleo sobre parede trasladado para tela, 125 x 66 cm. Madri: Museu Nacional do Prado.

GOYA, F. **Peregrinación a la fuente de San Isidro**. 1823. Óleo sobre parede trasladado para tela, 127 x 266 cm. Madri: Museu Nacional do Prado.

GOYA, F. **Saturno devorando a su hijo**. 1823. Óleo sobre parede trasladado para tela, 143,5 x 81,4 cm. Madri: Museu Nacional do Prado.

GOYA, F. **Una manola**: Doña Leocadia Zorrilla. 1823. Óleo sobre parede trasladado para tela, 147,5 x 129,4 cm. Madri: Museu Nacional do Prado.

HESÍODO. **Teogonia, a origem dos Deuses**. Tradução: José Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.

KAYSER, W. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LIMA, F. Do Grotesco: Etimologia e Conceituação Estética. **Revista Intertexto**, Uberaba, v. 9, n. 1, p. 1-19, 2016.

MONTAIGNE, M. de. **Os Ensaaios**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ORTEGA Y GASSET, J. A pintura como pura visualidade. In: ORTEGA Y GASSET, J. **Velázquez**. São Paulo: WMF, 2016.

SHELLEY, M. **Frankenstein or The Modern Prometheus**. London: Collector's Library, 2004.

TODOROV, T. **Goya**: à Sombra das Luzes. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

VARANDAS, A. A Cabra e o Bode nos Bestiários Medievais Ingleses. **Brathair**, Maranhão, v. 6, n. 2, p. 95-116, 2006.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Alegria breve 154, 155, 156, 157, 159, 160, 164, 165, 167, 169, 170, 171, 172

Alheamento à tradição 133

Ana Cristina Cesar 185, 186, 188, 191, 198, 199

A rosa púrpura do Cairo 25, 27, 34, 35, 39, 40, 41, 42

Ativismo 296, 300, 310

C

Cinema 3, 5, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 49, 98, 99, 129, 130, 200

Contaçon de histórias 215, 216

Cotas raciais 261, 263, 264

D

Distanciamento social 291, 292

E

Educaçon musical 261, 262, 264, 265, 270

Emancipaçon 5, 39, 131, 208, 211, 212, 213, 214, 303

Etnomusicologia 261, 262, 270

Existencialismo 154, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 165, 172

F

Formaçon inicial de professores 261, 265

G

Goya 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90

H

História da música brasileira 17, 24

Histórias em quadrinhos 34, 66, 68, 69, 72

HIV/AIDS 300, 304

I

Identidade nacional 1, 4, 18, 174

Instauraçon cênica 240, 242, 244, 246

Interseccionalidade 201, 203, 205, 206

J

Joaquim Nabuco 50, 51, 53, 55, 56, 57, 60, 61, 62, 63, 64

Jogo ficcional 215, 216, 217, 221, 225

José de Alencar 173, 174, 176, 178, 179, 182, 183

Judith Butler 173

L

LGBT 300, 301, 302, 309

Literatura africana 143

Literatura portuguesa 159

M

Machismo 173, 183

Melodrama 25, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 35, 39, 40, 41, 43

Mia Couto 142, 143, 148

Moçambique 133, 134, 136, 137, 138, 140, 141, 148

Monumentos 51, 52, 53, 61, 64, 196, 300, 306, 307, 309

Morte 31, 51, 52, 57, 58, 63, 64, 65, 80, 82, 83, 85, 86, 88, 104, 119, 125, 126, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 149, 150, 151, 157, 158, 160, 162, 163, 164, 165, 167, 170, 171, 181, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 209, 225, 226, 288, 304, 305, 308

Mulheres 44, 46, 47, 60, 101, 102, 103, 108, 111, 167, 170, 171, 173, 174, 177, 183, 186, 202, 203, 205, 206, 208, 209, 211, 213, 214, 231, 234, 273, 278, 279, 282, 283, 284, 286, 287, 288, 302, 303

N

Nacionalismo 1, 3, 4, 7, 10, 12, 14, 139

NAMES Project AIDS Memorial Quilt 300, 303, 305, 309

P

Patriarcalismo 173, 212, 213

Percepção visual 66, 78, 79, 88

Período pós-independência 133, 137, 138

Pertencimento 140, 201, 206, 229, 230, 234, 236, 238, 267, 287

Programa de intervenção 247

Psicanálise 44, 49, 114, 220, 238, 240, 241, 242, 246

Psicologia da performance 247, 251, 260

R

Racialização 17, 18, 23

Racismo 24, 202, 204, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 302, 304

Realismo 32, 148, 154, 226

Relações de gênero 173

Renato Almeida 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24

Resistência 3, 101, 102, 103, 104, 106, 114, 120, 136, 138, 174, 181, 232, 235, 236, 240, 242, 246, 275, 278, 302, 310

Romance indianista 173

S

Santo Amaro 50, 51, 53, 55, 57, 58, 61, 63, 64, 65

Simone de Beauvoir 173, 182

Super-heróis 66, 67, 68, 75

U

Ungulani Ba Ka Khosa 133, 134, 138, 139, 140

V

Vergílio Ferreira 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 165, 171, 172

Vida 9, 14, 19, 20, 21, 26, 27, 31, 34, 41, 46, 48, 52, 53, 55, 56, 57, 60, 61, 64, 65, 66, 67, 70, 76, 80, 82, 83, 85, 86, 88, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 111, 112, 113, 114, 117, 118, 119, 121, 125, 127, 129, 130, 135, 136, 143, 145, 147, 148, 149, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 202, 203, 205, 208, 209, 210, 212, 213, 217, 221, 224, 225, 226, 227, 232, 238, 242, 243, 244, 245, 247, 250, 266, 269, 272, 273, 279, 283, 284, 297, 301, 302, 303, 306, 308

W

Woody Allen 25, 26, 27, 33, 34, 39, 40, 41, 42

LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES: CULTURAS E IDENTIDADES 3

www.atenaeditora.com.br 

contato@atenaeditora.com.br 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 

Atena
Editora

Ano 2021

LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES: CULTURAS E IDENTIDADES 3

www.atenaeditora.com.br 

contato@atenaeditora.com.br 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 

 **Atena**
Editora

Ano 2021