

# LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES:

Ressonâncias e repercussões 3

Gabriela Cristina Borborema Bozzo  
(Organizadora)

 **Atena**  
Editora  
Ano 2022

# LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES:

Ressonâncias e repercussões 3

Gabriela Cristina Borborema Bozzo  
(Organizadora)

Atena  
Editora  
Ano 2022

**Editora chefe**

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

**Editora executiva**

Natalia Oliveira

**Assistente editorial**

Flávia Roberta Barão

**Bibliotecária**

Janaina Ramos

**Projeto gráfico**

Bruno Oliveira

Camila Alves de Cremo

Daphynny Pamplona

Luiza Alves Batista

Natália Sandrini de Azevedo

**Imagens da capa**

iStock

**Edição de arte**

Luiza Alves Batista

2022 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2022 Os autores

Copyright da edição © 2022 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



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****Linguística, Letras e Artes**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais

Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo



Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo,

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia



## Linguística, letras e artes: ressonâncias e repercussões 3

**Diagramação:** Camila Alves de Cremo  
**Correção:** Yaidy Paola Martinez  
**Indexação:** Amanda Kelly da Costa Veiga  
**Revisão:** Os autores  
**Organizadora:** Gabriela Cristina Borborema Bozzo

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L755 Linguística, letras e artes: ressonâncias e repercussões 3 / Organizadora Gabriela Cristina Borborema Bozzo. - Ponta Grossa - PR: Atena, 2022.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-258-0298-5

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.985221507>

1. Linguística. 2. Letras. 3. Artes. I. Bozzo, Gabriela Cristina Borborema (Organizadora). II. 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](http://www.atenaeditora.com.br)  
contato@atenaeditora.com.br



**Atena**  
Editora  
Ano 2022

## 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; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.



## DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, desta forma não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.



## APRESENTAÇÃO

O livro *Linguística, letras e artes: ressonâncias e repercussões 3*, apresenta, em seus treze capítulos, diferentes pesquisas nos campos linguístico, literário e artístico, com trabalhos que cortejam o título do volume. Esse reúne às artes as letras e a linguística, visando alcançar possíveis repercussões e ressonâncias, o que acontece, de fato, nos estudos selecionados para compô-lo.

Assim, há trabalhos que apresentam, como *corpus*, produções artístico-literárias de Yuyi Morales, Glenn Ringtved e Ricardo Azevedo, no capítulo que aborda as narrativas sobre morte para crianças. Temos, ainda, a arte latino-americana como objeto de estudo, além da obra de Cecilia Paredes. Há, também, o cortejo de um curta-metragem de Roberto Ribeiro e Fernando Alves, além de uma investigação sobre o mito originário do *ikwasiat*. Por fim, contempla-se também o filme *A origem dos guardiões* como *corpus* nessa coletânea.

Outrossim, temos trabalhos que têm como *corpus* a gramática da Língua Portuguesa, seja cortejando sua função no ensino de leitura na língua materna, abordando também a investigação da disputa por originalidade das primeiras gramáticas espanholas e portuguesas. Por fim, há os trabalhos que contemplam a semântica, a implementação da BNCC em sala de aula e o funcionamento de discursos políticos.

Portanto, o livro de que falamos colabora para o enriquecimento não só dos campos da literatura, do cinema e das artes, como também da linguística, da gramática e do ensino. Em outras palavras, é uma rica contribuição para as Ciências Humanas e abre caminho para formação de novos conhecimentos para graduandos, graduados, pós-graduandos, pós-graduados, professores e a todos que se interessem pelas diferentes abordagens metodológicas que atravessam o universo das humanidades nesse volume.

Gabriela Cristina Borborema Bozzo



## SUMÁRIO

### **CAPÍTULO 1..... 1**

#### A FINITUDE EM TEXTOS NARRATIVOS PARA CRIANÇAS

Regina Chicowski


Luana Talita Gomes

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.9852215071>

### **CAPÍTULO 2..... 17**

#### AS PRIMEIRAS GRAMÁTICAS: DISPUTAS PELA ORIGINALIDADE

Cinthia Aparecida Lemes


 <https://doi.org/10.22533/at.ed.9852215072>

### **CAPÍTULO 3..... 29**

#### A GRAMÁTICA COMO FERRAMENTA PARA O ENSINO DE LEITURA: REFLEXÕES SOBRE O ENSINO DE LÍNGUA MATERNA

Walisson Dodó

Denise Santos Fernandes

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.9852215073>

### **CAPÍTULO 4..... 46**


#### MAFALDA: REPRESENTAÇÃO FEMININA E INTERTEXTUALIDADE

Francisco Rangel dos Santos Sá Lima

Vivianne Caldas de Souza Dantas

Daniela Katêrine de Oliveira

Mirna Maria Félix de Lima Lessa

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.9852215074>

### **CAPÍTULO 5..... 54**


#### A NOÇÃO DE VAGUEZA E POSSÍVEIS OPERAÇÕES DE LINGUAGEM EM SALA DE AULA

Antônio Carlos Gomes

Bruno Henrique Castro de Sousa

Roberta de Oliveira Tropiano Barros D'ávila

Rudner Merotto Di Rubim

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.9852215075>

### **CAPÍTULO 6..... 77**

#### IMPLEMENTAÇÃO DA BNCC: A IMPORTÂNCIA DO PROFESSOR PARA A CONCRETIZAÇÃO DAS PRÁTICAS PEDAGÓGICAS NAS SALAS DE AULA

Márcia Moreno

Paulo Fioravante Giareta


 <https://doi.org/10.22533/at.ed.9852215076>

### **CAPÍTULO 7..... 88**

#### MIMETISMOS E ENCOBRIMENTOS COMO MODO DE RESISTÊNCIA CONTRA A

MESMIDADE DO “EU”, NA SÉRIE “PAISAJES”, DE CECILIA PAREDES

Karine Perez


 <https://doi.org/10.22533/at.ed.9852215077>

**CAPÍTULO 8..... 97**

DAS VANGUARDAS À GLOBALIZAÇÃO: A ARTE LATINO-AMERICANA E A BUSCA POR IDENTIDADE

Tatiana Carence Martins


Aurélio Ferreira da Silva

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.9852215078>

**CAPÍTULO 9..... 104**

O ABANDONO DE CRIANÇA EM LIXÕES: UMA ANÁLISE SOCIO-SEMIÓTICA DE ASPECTOS SOCIOCULTURAIS NA LINGUAGEM FÍLMICANA AMAZÔNIA

Rosanne de Castelo Branco


 <https://doi.org/10.22533/at.ed.9852215079>

**CAPÍTULO 10..... 116**

UM FILME EM DOIS TEMPOS: A MEMÓRIA COMO SÍMBOLO CONCEITUAL

Ana Maria Ferraz de Matos Mendes


Felipe Eduardo Ferreira Marta

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.98522150710>

**CAPÍTULO 11 ..... 130**

OMITO DE ORIGEM DO *IKWASIAT*: CONSIDERAÇÕES SOBRE ARTE E CONHECIMENTO


Heidi Soraia Berg

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.98522150711>

**CAPÍTULO 12..... 147**

O FUNCIONAMENTO DOS DISCURSOS POLÍTICOS


Rita de Cássia Constantini Teixeira

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.98522150712>

**CAPÍTULO 13..... 158**

DESVELANDO E ANALISANDO PROCESSOS DE TRANSCRIÇÃO INTERPRETATIVA DO CANTOR

Lucila Tragtenberg

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.98522150713>

**SOBRE A ORGANIZADORA..... 169**

**ÍNDICE REMISSIVO..... 170**

# CAPÍTULO 11

## O MITO DE ORIGEM DO *IKWASIAT*: CONSIDERAÇÕES SOBRE ARTE E CONHECIMENTO

Data de aceite: 04/07/2022

Data de submissão: 25/05/2022

**Heidi Soraia Berg**

Universidade Federal do Acre  
Rio Branco

<http://lattes.cnpq.br/6139520791676701>

**RESUMO:** Esse artigo<sup>1</sup> apresenta a narrativa do mito de origem do *ikwasiat*, arte gráfica da etnia *Asuriní*, habitantes da Amazônia paraense. Partindo de um entendimento de mito como uma forma original e vivente de filosofia por favorecer um ambiente simbólico que permite a ação humana, a relação natureza e cultura é tematizada. Pelo fato de mitos se expressarem por símbolos, propõe-se uma síntese do uso da noção de equivalência (MÜLLER, 1993) ou da realização de um experimento mental (ALBUQUERQUE, 2014) como processos empregados na compreensão dos mesmos. Na análise da narrativa mítica estão focalizadas duas imagens-símbolo: o *veado* e a *floresta*. A dimensão estética dos grafismos é destacada, estabelecendo-se uma relação entre seu princípio estrutural com a propriedade da construção de um fractal denominada complexidade infinita (GOUVEA; MURARI, 2004). Ao mesmo tempo, delinea-se a fractalização da própria narrativa mítica. Aborda-se a forma padrão *tayngava* dos desenhos *Asuriní* problematizando a noção de imagem, imaginação e imaginário, para a

filosofia (FLUSSER, 2007), psicanálise e ciências humanas (SERBENA, 2003). Na “arte como imagem” a “arte como invenção” é sugerida para concebê-la “como conhecimento”. Processo de criação, intuições, sentimentos e pensamentos. Nesse trajeto, subjetividade, inteligibilidade e sensibilidade são realçadas na interpretação do fazer artístico – o *trançado*, em que se configura essa criação-visão dos grafismos, com o intuito de estimular o “potencial transgressivo, de invenção e de provocação para o aprendizado da necessária imprevisibilidade do viver” (MACEDO, 2013).

**PALAVRAS-CHAVE:** Narrativa mítica *Asuriní* – arte gráfica *ikwasiat* – fractalização – imagem-símbolo – veado e floresta.

### THE *IKWASIAT* ORIGIN MYTH: CONSIDERATIONS ABOUT ART AND KNOWLEDGE

**ABSTRACT:** This article presents the narrative of the myth of origin of the *ikwasiat*, graphic art of the *Asuriní* ethnic group, inhabitants of the Pará Amazon. Starting from an understanding of myth as an original and living form of philosophy for favoring a symbolic environment that allows human action, the relationship between nature and culture is thematized. Because myths are expressed by symbols, a synthesis of the use of the notion of equivalence (MÜLLER, 1993) or the performance of a thought experiment (ALBUQUERQUE, 2014) is proposed as processes used to understand them. In the analysis of the mythical narrative, two symbolic

<sup>1</sup> Veja nota 2.

images are focused: the *deer* and the *forest*. The aesthetic dimension of the graphism is highlighted, establishing a relationship between its structural principle and the property of building a fractal called infinite complexity (GOUVEA; MURARI, 2004). At the same time, the fractalization of the mythical narrative itself is outlined. The standard *tayngava* form of *Asuriní* drawings is discussed, problematizing the notion of image, imagination and imaginary, for philosophy (FLUSSER, 2007), psychoanalysis and human sciences (SERBENA, 2003). In “art as image”, “art as invention” is suggested to conceive it “as knowledge”. Process of creation, intuitions, feelings and thoughts. In this path, subjectivity, intelligibility and sensitivity are enhanced in the interpretation of artistic work - the *braid*, in which this creation-vision of graphism is configured, in order to stimulate the “transgressive potential, invention and provocation for the learning of the necessary unpredictability of living” (MACEDO, 2013).

**KEYWORDS:** Mythical narrative *Asuriní* – *ikwasiat* graphic art – fractalization – symbol-image – deer and forest.

*Força da imaginação, vai lá*

*Além dos pés e do chão, chega lá,*

*O que a mão ainda não toca*

*Coração um dia alcança*

*Força da imaginação, vai lá.*

(**Força da Imaginação**, trecho da composição de Ivone Lara e Caetano Veloso)

A conceituação de mito e de como situá-lo em relação à origem de uma cultura e/ou à formação de uma pessoa é também o ponto de partida do presente estudo<sup>2</sup>. Enquanto no anterior, referiu-se ao símbolo e ao simbólico, neste a ênfase será dada à imagem e ao imaginário. O mundo dos mitos é caracterizado por um filósofo da área da comunicação, Vilém Flusser (2007, p.68), como “um mundo animado, tudo nele são seres vivos, movimentados pela roda do destino.” Esse mundo mítico, “imaginado”, é da pré-história por excelência. Para as pessoas deste mundo, “todas as coisas estão relacionadas entre si de maneira reversível e o seu universo é estruturado pelo “eterno retorno”, o tempo ordenando o “exato lugar” de todas essas coisas.

A aceitação das *imagens* como “mediações entre o homem e o seu mundo, que para ele se tornou imediatamente inacessível” torna-as “ferramentas para superar a alienação humana” por “permitirem a ação dentro de um universo” a enfrentar (FLUSSER, 2007, p.141). O que leva a narrativa mítica a possuir certa abertura semântica, ter um caráter

---

2 Esse artigo foi originalmente apresentado e publicado nos Anais do X Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental: trânsitos pós-coloniais e decolonialidade de saberes e sentidos; VIII Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”, Rio Branco: Nepan Editora, 2016. Ele é a continuidade de um estudo efetuado para qualificação na área de História da Arte durante doutoramento, em que são comparados os mitos do grafismo Huni Kuin (kene) e Asuriní (ikwasiat). Uma versão mais recente do estudo do mito do grafismo kene foi publicada em SOUZA, L.; TONELLI, F. (Orgs.). Linguística, letras e artes: ressonâncias e repercussões. Ponta Grossa-PR: Atena, 2022.

dinâmico, por ser atualizada e completada a cada repetição, favorecendo um ambiente simbólico em que essa atuação humana se torna viável por inserir o ser humano num dado tempo e espaço (MURAD, 2005).<sup>3</sup> A partir desses aspectos, realizou-se a análise alegórica do mito indígena que narra a origem dos grafismos *kene* -produção artística do povo *Huni Kuin* (AC). Realçou-se nessa narrativa mítica a personagem feminina principal, uma mulher [*Muka bakanku*] e suas vivências de aprendizagem e transmissão de conhecimentos. A análise foi desenvolvida com ênfase nas imagens-símbolo da jibóia e de sua morada no rio abaixo do rio, pontuando sua nomeação como sucuri lua e a T/terra como elementos encantatórios. Salientou-se, ainda, o interesse em uma abordagem pedagógica do viver, expressa na narrativa, e potencializada pelo *cantar* em associação com o ‘fazer desenho’ durante a transmissão dos ensinamentos, tanto numa perspectiva tradicional quanto de movência cultural (BERG, 2022).

Os mitos ou o pensamento mítico, citando Serbena (2003, p.04), é “parte integrante da natureza humana e surge da necessidade de resolver questões tais como a oposição entre a natureza e a cultura”. Os mitos, nessa perspectiva, são uma forma original e vivente de filosofia que nos dão a causa ou princípio de um fato da experiência cotidiana. Então, para alcançar-se uma compreensão mais expandida do mito, que se expressa por símbolos, incentiva-se o uso da *equivalência*, ou ainda a realização de um experimento mental (*Gedankenexperiment*, em alemão), conforme recomenda Albuquerque (2014, p.192-193/198), principalmente em se tratando de mitos amazônicos.

Um experimento mental seria “algo muito semelhante a um paradoxo”, que gera uma “rejeição intuitiva ao novo que é apresentado”. O autor pondera que “romper com antigos paradigmas” é sempre “mentalmente doloroso” e que o experimento “sempre interage com o indivíduo e com a coletividade. Daí que o mito resultante é compartilhado”. A noção de *equivalência* é citada como atuante na apresentação da sociedade *Asuriní* (PA) por Müller (1993). Por isso, um resumo de sua relevância será feito a seguir, já que a narrativa mítica desse estudo compõe o universo natural-cultural desse povo. Na pesquisa da antropóloga há uma ênfase na dimensão do estético, que é constitutiva, de acordo com ela, do sujeito *Asuriní* como “aquele para quem a estética funda a relação com o mundo” (MÜLLER, 1993, p.267).

Além disso, as cosmologias e mitologias são focalizadas como definidoras das estruturas simbólicas nas relações sociais de identidade e diferença<sup>4</sup>. A antropóloga

3 A ação humana é um amálgama entre a pulsão de vida, *Eros*, e a pulsão de morte, *Tânatos*, conforme Freud (1856-1939). Em seus escritos, o autor usa *libido* como um sinônimo para *Eros*, descrevendo-a como “a energia que impulsiona a vida” e “que tem a ver com tudo o que pode ser resumido como o amor”. Já Jung (1875-1961) considera *libido* toda a energia psíquica/mental de um homem, equivalendo-a ao conceito de *chi* ou *prana* do extremo Oriente. Conforme Tópico “Libido”, disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Libido> Acesso em: 19 abr. 2022.

4 É possível estabelecer uma correlação entre “identidade e diferença” dos Estudos Culturais, em que “a identidade é, na verdade, relacional, e a diferença é estabelecida por uma marcação simbólica relativamente a outras identidades.” A construção da identidade acontece *tanto* simbolicamente (definindo quem é excluído e quem é incluído) *quanto* socialmente (*sistemas classificatórios* mostram como as relações sociais são organizadas e divididas – “nós e eles/eu e outro”), além de marcar a dimensão *psíquica* (ativando noções como *subjetividade* e *identificação*). Identidade e diferença são “inseparáveis, mutuamente determinadas, produzidas, são o resultado de atos de criação linguística, são

aponta que o conceito de *equivalência* é utilizado na relação entre os sexos como um princípio organizador dessas relações sociais, entendido no sentido de que “cada um deles é um inteiro, não uma metade.” Em outras palavras, há a preservação da alteridade. Manter a alteridade é permanecer outro mesmo desejando a união. Assim, a noção de *equivalência* encontra-se no campo cosmológico, tanto do ritual “correspondente à noção de *par* (simultaneidade, isso e aquilo)”, quanto da arte gráfica vinculada à “noção de *representação* (igualdade na diferença, o dois no um)”. Para exemplificar, a autora identifica que a “relação homem-mulher ora se realiza tendo como organizador do discurso o homem, desempenhando o papel de xamã, no *campo ritual*, ora tendo a mulher nesta posição, desempenhando o papel de artista, no *campo da arte gráfica*.” (MÜLLER, 1993, p.26-27)<sup>5</sup>.

Essa *equivalência* feminino-masculino, yin-yang, é atuante no mito que detalha o surgimento da arte do desenho *ikwasiat*. O artigo foi organizado contendo sua transcrição e a respectiva análise, também alegórica, de duas imagens-símbolo, que desempenham papel importante, do veado e da floresta. Aos desenhos *ikwasiat*, curiosamente *ikwasiat* sendo também o termo usado para a escrita do ‘homem branco’, serão agora relacionadas características mais marcantes, bem como o padrão mais usado. Além disso, se irá vinculá-los aos conceitos de imagem, imaginação e imaginário.

As formas geométricas conhecidas universalmente – a ‘grega’ (ângulo de 90°), o losango, arabesco curvilíneo, etc. – são usadas por outras sociedades em diferentes épocas, através de diferentes manifestações artísticas. Os *ikwasiat* são desenhos geométricos que “tem seu suporte por excelência no corpo humano”. Eles se assemelham a “labirintos que parecem se multiplicar infinitamente”, uma continuação ilimitada além do suporte<sup>6</sup> (MÜLLER, 1993, p.220/232). Essa “geometrização do infinito através de formas abstratas” que fazem referência - misturando e separando - aos “três domínios cosmológicos” – natureza (plantas e animais), cultura (objetos e os próprios grafismos) e sobrenatural - “e a totalização do espaço como modo de percepção visual particular são tendências que definem o desenho Asuriní” (MÜLLER, 1993, p.240).

Tudo parece indicar que esse princípio estrutural dos *ikwasiat* é também uma das propriedades relacionadas à construção de um fractal<sup>7</sup>, chamada de complexidade infinita. A complexidade infinita é regida “por um padrão que repete sua estrutura própria por uma quantidade ilimitada de vezes e que ocorre algébrica e geometricamente” (FARIA; MALTEMPI, 2012, p.40). Outra propriedade citada em relação aos fractais é a autossimilaridade, que nada mais é do que “formas que se caracterizam por repetir um

---

criações sociais e culturais”. Como relação social, “a mesmidade (ou identidade) porta sempre o traço da outridade (ou diferença)” (SILVA, 2010, p.10-15/ 75-76/ 79).

5 Palavras em itálico no original.

6 Empregou-se também o termo “efeito-janela” para designar essa impressão de recorte em um desenho infinito (LAGROU, 2003, p.113).

7 A palavra *fractal* tem origem da palavra latina *fractus*, que significa quebrado, irregular. Benoît Mandelbrot (1924-2010) foi reconhecido mundialmente como o “criador” dos fractais, da Geometria Fractal. Algumas dimensões fractais são a curva de Koch, a curva de Peano, a ilha de Minkowski, o triângulo de Sierpinski e o conjunto de Cantor (GOUVEA, 2005, p.46-55).

determinado padrão”, ou seja, “quando vistas através de uma lente de aumento, as diferentes partes de um Fractal se mostram similares à forma como um todo”. (GOUVEA; MURARI, 2004, p.05) Os fractais são formas geométricas abstratas de uma beleza incrível, com padrões complexos que se repetem infinitamente, mesmo limitados a uma área finita. (GOUVEA, 2005, p.48). Em Severi & Lagrou (2013, p.15/08) afirma-se que esse “universo fractal que se encontra nos grafismos” [contribui para “entender a alteridade”] e também está presente no “uso da repetição e redundância” com que se expressa “na poética dos cantos, nas narrativas e na música”.



*Ikwasiat – forma padrão tayngava*

A forma padrão dos desenhos *Asurini* é nomeada de *tayngava*, que significa “imagem de humano” (*t* indica possuidor humano) e é também o nome dado ao boneco feito de taquarinhas encapadas de algodão, figura antropomórfica usada pelos xamãs e auxiliares

em alguns rituais xamanísticos *maraká*. Este boneco é o lugar de consubstanciação do princípio vital *yng(a)* transmitido pelos xamãs dos espíritos aos pacientes. O traço mínimo do padrão de desenho *tayngava* pode ser considerado o braço/perna desta figura, como indicaram as mulheres *Asurini*. Entre as técnicas usadas para definir forma e estilo do padrão *tayngava* encontram-se duas orientações básicas: a) “extensão - repetição contínua ou variação de uma unidade elementar do padrão”; também definida como sendo “assimetria de desenhos que podem ser executados livre e infinitamente, variando a unidade elementar do padrão”, b) “repetição simétrica de módulos geométricos” ou “simetria de desenhos que repetem módulos, elementos isoláveis do sistema” (MÜLLER, 1993, p.233/242-244).

Portanto, sugere-se que ao lado da geometrização infinita e totalização do espaço outro princípio ordenador do desenho e do padrão *tayngava*, qual seja, a noção mais ampla de diferente e igual, variação e repetição fica validada. Simetria e assimetria, o jogo de relação entre o diferente e o igual, presente também na mitologia. Tem-se, deste modo, especificadas para a forma padrão *tayngava* categorias como *padrão*, *variação* e *desenho*. Enquanto *padrão*: é caracterizado como correspondente ao eixo determinante sobrenatural “da realização dos desenhos com vários significados relacionados à natureza e à cultura”. Enquanto *variação*: “faz referência aos três domínios cosmológicos”. E, enquanto *desenho*: “corresponde ao produto final realizado concretamente através dos suportes.”

Neste trabalho antropológico a noção de *imagem* também é empregada, sendo as palavras *representação* e *imagem* sinonimizadas, com seu equivalente em língua indígena *ayngava* apresentado como elemento constitutivo do ser tal como o princípio vital/substância *yng(a)* (MÜLLER, 1993, p.250). Para a filosofia da comunicação, a noção de *imagem* é, entre outras coisas, “uma mensagem: ela tem um emissor e procura por um receptor. Essa procura é uma questão de transporte. Como ela pode ser transportada?” (FLUSSER, 2007, p.152). Nesse ponto, o filósofo esclarece que: “imagens são superfícies, cujos significados podem ser abarcados num lance de olhar: elas “sincronizam” a circunstância que indicam como cena. Mas, depois, os olhos devem “diacronizar a sincronicidade”. Por isso, o transporte é dependente “dos corpos em cujas superfícies as imagens serão transportadas.” Exemplifica ‘corpos’ com paredes de cavernas. Aí, as imagens não são transportáveis e os receptores terão de ir até elas (FLUSSER, 2007, p.131).

Para ele, as *imagens* são criadas num “raro não-lugar” (*Un-ort*, em alemão), que na tradição foi chamado de “subjetividade” ou “existência”.<sup>8</sup> Assim sendo, esse gesto – a *imaginação* (*Einbildungskraft*, em alemão) – é “a capacidade de resumir o mundo das circunstâncias em cenas, e vice-versa (...). É fazer “mapas” e lê-los.” A imaginação configura a “singular capacidade de distanciamento do mundo dos objetos e recuo para a subjetividade, (...) capacidade de se tornar sujeito de um mundo objetivo”. Desse modo, Flusser (2007, p.163) pormenoriza esse gesto que

<sup>8</sup> Como não é o objetivo do artigo, não me deterei no uso, em uma rica teorização, do termo *subjetividade*, apenas mencionando seu interesse para autores como Boaventura de Sousa Santos (2001) ou Rolnik (2015), entre muitos.



começa, digamos, com um movimento de abstração, de afastamento-de-si, de recuo. (...) O ponto de vista que se alcança com esse recuo é no mínimo desconfortável. Porém, a “imaginação” por si só não é suficiente para criar imagens. Aquilo que é visto de maneira privada tem de ser publicado, o que é visto subjetivamente tem de ser intersubjetivado.

É interessante observar que tanto esse “recuo”, descrito por Flusser (2007), favorece um prisma desconfortável, quanto o experimento mental, descrito por Albuquerque (2014), causa rejeição e dor. Aliás, em Rolnik (2015) na referência à subjetividade lê-se: a “experiência de desestabilização, de desterritorialização que promove uma inquietude, um mal-estar” como sendo “uma experiência inevitável em qualquer tipo de cartografia cultural e em qualquer época”, somente mudando “o tipo de relação com a inquietude que predomina na subjetividade.”<sup>9</sup>

A *imagem* é a base da noção de “imaginação” como também do conceito de “imaginário”, pertencentes ao campo da Psicanálise, por exemplo. Empregado por Jung (1875-1961) para nomear um método de interação com o inconsciente de “imaginação ativa” ou por Lacan (1901-1981), para quem o Imaginário compõe juntamente com o Simbólico e o Real os três registros psíquicos<sup>10</sup>. O ser humano se desenvolve, nessa perspectiva, por identificações ideais, sendo que o imaginário está inscrito nesse desenvolvimento, por isso deixa de ser apenas fisiológico. Por ser “senhor e servo do imaginário”, o ego se projeta nas imagens em que se espelha: “imaginário da natureza, do corpo, da mente, das relações sociais. Buscando por si mesmo, o ego acredita se encontrar no espelho das criaturas para se perder naquilo que não é ele. Essa situação é fundamentalmente mítica. É uma metáfora da condição humana(...)” (BRAGA, 1999).

Na perspectiva das ciências humanas, encontra-se em Serbena (2003, p.03-06) o argumento de que se pode considerar “a estrutura básica que constitui o mito um modelo de funcionamento do imaginário”. Para o autor, na modernidade o imaginário (como ilusão ou fantasia) foi contraposto ao conhecimento científico, por isso a representação social ou ideologia, enquanto via de apreensão do real, podem ser equiparadas ao imaginário. Some-se a isso que todas as sociedades possuem “técnicas de manejo do imaginário”, que se confundem com “os mitos e os ritos, pois os guardiões do imaginário social são também os guardiões do sagrado”. Serbena apoia-se em diversos pesquisadores<sup>11</sup> para definir a formação do campo do imaginário pela “atuação do símbolo e da imaginação”. Ele afirma

9 Tradução livre do espanhol: “(...) una experiencia de desestabilización, de desterritorialización que promueve una inquietud, un malestar. Ésta es una experiencia inevitable en cualquier tipo de cartografía cultural y en cualquier época (...). Lo que cambia de una cartografía a otra, o de una época a otra, es el tipo de relación con la inquietud que predomina en la subjetividad.”

10 Lacan considera em seus seminários e conferências o imaginário o registro psíquico correspondente ao ego (ao eu) do sujeito. O imaginário é a categoria da “demanda de amor”, enquanto que “o simbólico é a categoria do desejo e o real da pulsão” (BRAGA, 1999). Para Lacan, o imaginário é o lugar das identificações e das relações duais. Esse eu, situado no registro do imaginário, ao lado do amor e do ódio, “ama a si mesmo, ama a imagem de si mesmo... que ele vê no outro. Essa imagem que ele projetou no outro e no mundo é a fonte do amor, da paixão, do desejo de reconhecimento, mas também da agressividade e da competição” (QUINET, 1995, p.07).

11 Entre eles, Maffesoli (1944-), Moscovici (1925-2014), Durand (1921-2012), Bachelard (1884-1962) e Jung. Menciona que todos ocuparam-se com a configuração do campo do imaginário.

que os “símbolos e mitos podem tornar-se receptores das projeções dos medos, interesses e aspirações, modelando comportamento, condutas e visões de mundo” partilhados por pessoas que criam uma “comunidade de sentido” e solidificam uma “determinada visão de mundo”. Desse modo, o “campo do imaginário é também um campo de enfrentamento político, extremamente importante nos momentos de mudança política e social quando se configuram novas identidades coletivas” (SERBENA, 2003, p.02).

Nesse sentido, Albuquerque (2014, p.197-198/201-203) lembra que o imaginário é compartilhado, é “aquilo que aglutina a sociedade”, além de “preceder a realidade”, sendo seu efetivo construtor. Por isso, “não há como se encontrar qualquer tipo de racionalidade no imaginário”, sendo possível notar-se sua existência, “mas não há como quantificá-lo”.

Destaca-se no contexto amazônico a proximidade entre arte e vida, a experiência cotidiana estética que transita entre emoções e conhecimentos. Por isso, passo a palavra a Loureiro (2008, p.111) que propõe para a cultura amazônica uma *poética do imaginário*, acentuando que a “relação entre emoção estética e a solidariedade” serve de “fundamento a toda forma da sociedade”. Para ele, o real e o imaginário confluem cotidianamente na particular sensibilidade amazônica. Ressalta a importância da “experiência da sensibilidade diante do artístico”, visto que o estético tem a capacidade de fazer emergir “formas de simpatia” através de seu “papel de ligação e religação social. É como se ocorresse a formulação de um sistema de conhecimento humano a partir da sensibilidade.” Uma sensibilidade que “segue educada para a tradução simbólica dos sentidos da natureza” (LOUREIRO, 2008, p.161/112).

Sem dúvida, “a criação artística está socialmente presente em toda cultura” e não é reservada a membros deste ou daquele grupo social, por isso “a arte é vanguarda do desenvolvimento humano, social e individual”. Além disso, “o feio não encanta o espírito” podendo a arte, por ser “uma fina forma de conhecimento”, promover uma reação interativa entre interior (do artista) e exterior (mundo). Isso leva o poeta-prosador-ensaísta a dizer que, nos mitos amazônicos, os “encantados do fundo dos rios e nas brenhas da floresta” revelam-se como “imagens de pura aparência; uma espécie de epifania”, atravessando as “galerias do imaginário ribeirinho como iluminações(...)”. (LOUREIRO, 2008, p.117/71/93/39).

#### Transcrição do mito do grafismo *Asurini*<sup>12</sup>

1 Anhyngavuí foi caçar, ficou na ‘espera’<sup>13</sup>, de manhãzinha. Quando voltou, viu Anhyngakwasiat.<sup>14</sup> Quando chegou em casa, perguntou a sua mãe: - “O que eu vi? É bonito”. A mãe respondeu: - “É seu tio”.<sup>15</sup>

12 Mito retirado do livro *Os Asurini do Xingu – História e Arte*, de Regina Polo Müller. 2a. Edição, Campinas: Editora da Unicamp, 1993. Páginas 252 e 253. Tradução do mito narrado por Voaiwa, em 13/08/1986, feita por Takiri.

13 Desta Nota (13) até a Nota 21: é mantida sequência apresentada no material original aqui copiado, incluindo fonte.

Nota 28 - Termo em português que designa a técnica de caça a certos animais (*tukaiaava*, em *Asurini*):

14 Nota 29 - *Anhyngakwasiat* é o nome do personagem mitológico, formado pela palavra *anhynga* + *kwasiat* (desenho). Na narrativa, o autor reproduziu os ruídos dos movimentos de *Anhyngakwasiat* (*verá, verá, sai, sai*) e os de um afastamento brusco (como um animal em fuga).

15 Nota 30 - *tutyra* – irmão da mãe.

2 Anhyngavuí foi caçar veado, está procurando. Matou e chamou Anhyngakwasiat. Perguntou à mãe como devia fazer para chamar o tio. Ela disse que deveria falar do desenho que possui na nádega. Imitando o veado, Anhyngavuí fala do desenho, chamando-o.<sup>16</sup> Anhyngakwasiat é bravo, quer brigar. Anhyngavuí pôs o veado morto no caminho. Anhyngakwasiat chegou e enquanto brigava com o veado morto, ficou parado (assim Anhyngavuí teve tempo para observar os desenhos de seu corpo). Anhyngakwasiat bateu no veado morto com um grande pau.<sup>17</sup> Anhyngavuí ficou atrás de uma árvore olhando os desenhos distribuídos pelas diferentes partes do corpo de Anhyngakwasiat: *kwasiarapara*, *tayngajovaava*, *ypiasinga*, *tembekwareropitá*, *uikwasiaroho*, *gapusiare*, *ja'éakynga*, *jaetitarendí*, *tayngaveté*, *tayngavapyka*, *ajavuiaky*, *kaisingirakwara*, *akaravokirerajoaava*, *ipiaondí*, *ipiaonô*.<sup>18</sup>

3 A mãe de Anhyngavuí lhe disse para preparar as flechas para fazer o trançado com *amambai* e *akaravô*.<sup>19</sup> Anhyngavuí mata um veado, põe no caminho, leva a flecha. Anhyngakwasiat vem novamente, bate com um pau no veado morto. Enquanto isso, Anhyngavuí faz o trançado na flecha olhando os desenhos no corpo de Anhyngakwasiat (o narrador repete os nomes dos desenhos)\*<sup>20</sup>. Este foi embora e Anhyngavuí voltou para casa e disse que já havia aprendido *ikwasiat* (desenho). Fez um desenho de cada nas flechas que levava (o narrador repete os nomes dos desenhos). \* Fez *tayngava* também.

4 Depois, foi novamente matar um veado e chamou Anhyngakwasiat. Fez então o traçado no arco (o narrador repete os nomes dos desenhos). \*

5 Anhyngavuí ensinou o trançado com desenho aos que já morreram (bava) e estes ensinaram de pai para filho. Até hoje, um homem faz filho e quando está maior ensina também. Anhynga é dono do desenho. Ensinou também fazer *biakwasiat* (esteira com desenho). (O narrador repete os nomes dos desenhos).\*

6 Agora sabemos fazer *tayngava* na *biaava* (esteira), no *jandirú* (porta-óleo), sabemos fazer desenho com tinta de jenipapo.<sup>21</sup> (O narrador repete os nomes dos desenhos)\*. *Bava* (mortos) faziam antigamente e ensinaram, por isso até hoje não perdeu.

Primeiramente, é interessante apontar que a identificação do que é belo está relacionada a um ser humano, revelando-se um laço familiar logo no início da narrativa: o detentor dos 'desenhos' é o irmão da mãe, isto é, o tio de *Anhyngavuí* que é apresentado

16 Nota 31 - O narrador reproduz o chamamento de Anhyngavuí, semelhante ao chamamento que se faz convidando alguém de outra casa para comer, devendo-se usar um volume alto da voz. Entre outras expressões usou: "*Anhynga kae eeeee*" (prolongando a última sílaba).

17 Nota 32 - "Como a borduna dos Kayapó", exemplificou o tradutor. O autor da narrativa reproduziu o ruído de bater sobre o veado morto: pe, pe, pe.

18 Nota 33 - Nomes dos desenhos geométricos.

19 Nota 34 - *Amambai* = talo da planta samambaia; *akaravô* = talo da planta do mesmo nome, usados na confecção de trançados decorativos no arco e flecha cerimoniais e no enfeite de cabeça *jekivitá*.

20 Passagens marcadas com \*: O tradutor omitiu estas repetições. Na segunda vez, o narrador acrescentou aos nomes o *tamakyjoak* ("pintura de perna"). Na última vez, parágrafo 6, o narrador, ao citar novamente os nomes dos desenhos, repete o episódio do veado morto, omitido na tradução.

21 Nota 35 - O tradutor omitiu a frase em que o narrador se refere à pintura corporal de jenipapo (*ijuak*) das moças (*kunhy*) com o padrão de desenho *tayngava* e à pintura da cerâmica (*japepai*, *yava*) e não citou na tradução a peneira, como o fez o narrador, também decorada com o desenho de padrão *tayngava*.

como um ‘belo (des)conhecido’. A relação familiar próxima, existente entre irmã-irmão, é apenas insinuada pelo reconhecimento da irmã – mãe de *Anhyngavuú* – do seu irmão *Anhyngakwasiat* como aquele que leva ‘desenhos’ no corpo e que, se pode imaginar, foram feitos provavelmente pela cunhada, ausente (porém, importante). Essa relação consanguínea mostra-se intermediada, já que os eventos transcorrem entre o sobrinho e o tio, dois personagens masculinos.<sup>22</sup> A narrativa segue descrevendo a ocorrência de um ensino-aprendizagem que tem por base essa relação triangular.

O ‘conhecimento novo’ diz respeito aos diferentes grafismos, que são citados pelos nomes a eles atribuídos (15 ao todo). Para facilitar essa aprendizagem de seu filho *Anhyngavuú*, a personagem feminina (mãe-irmã-mulher) ensina um *chamado* para ele. Esse *chamado* fala especificamente do desenho feito na nádega do tio. Na nota 16 (Nota 31) é esclarecido que o narrador reproduz o *chamamento* em volume alto de voz, esticando a última sílaba. Semelhante ao *cantar* no mito *Huni Kuin*, destaca-se esse *chamar* específico como um elemento fundamental na análise, visto ser novamente a personagem feminina que sabe como *chamar* e ensina ao filho. Essa ação é diversas vezes repetida por *Anhyngavuú*, com o intuito de ‘voltar a ver’ o tio com seus ‘belos desenhos’. A posição do feminino é a de quem sabe e transmite o conhecimento. Esse *chamar* pode estar invocando, no momento da iniciação na arte do desenhar-pintar-trançar ou, preferindo, da ‘criação-visão’ dos desenhos, os deuses que, ao retornarem ao círculo humano, conseguem efetuar a alteração da consciência através do som, da música. O *chamamento* produziria essa transformação psíquica.

Nesse sentido, Estés (1994, p.202-203) analisa a presença de canções ou proferimentos em voz alta nos mitos dizendo que: “as canções curam ferimentos e são usadas para atrair a caça. As pessoas são convocadas quando se entoam seus nomes. Alivia-se a dor; alentos mágicos restauram o corpo. Os mortos são invocados ou ressuscitados”. O procedimento do *chamamento* poderia ser interpretado, aqui, concomitantemente como *atrair a caça* (o veado), como a *invocação/ressurreição* de um tio morto/ausente e, ainda, como o *alívio de uma dor, uma cura*.

Seguindo por partes: no ponto da narrativa que se fica sabendo que a história se passa na mata, é introduzido um animal, o veado (pertence à família dos cervídeos), que participa de modo substancial nesta *passagem* da consciência de um estado para outro. Fica a curiosidade de saber a nomeação desse animal na língua *Asuriní*, pois interessantemente o termo veado vem do latim *venatu* significando caça morta. E, aí, parece haver uma primeira fractalização da narrativa. No pensamento ameríndio é dada grande importância às relações entre caça e caçador. Desse modo, *Anhyngavuú* é apresentado como caçador com um bom grau de expertise, visto que sabe caçar veado. Ele utiliza-se dessa expertise para atrair o tio e conseguir executar, posteriormente, o *trançado* - nas flechas e no arco.

<sup>22</sup> Encontra-se, por exemplo, essa relação descrita pormenorizadamente em Severi (2009, p.07-15) quando, no ritual de travestimento *Naven* dos latmul da Papuásia-Nova Guiné, tio e sobrinho tornam-se os protagonistas.

Em seguida, quando o tio, que é qualificado como bravo, ‘aparece’, o veado já morto está deitado no caminho dele. Essa caça morta serve como um obstáculo para fazer o tio briguento ficar parado, batendo nela com um grande pau, enquanto concede ao sobrinho tempo suficiente para olhar os desenhos espalhados pelo corpo dele, despercebidamente, atrás de uma árvore. Pode-se pensar que ele está “reconhecendo a beleza” que, de acordo com Tolle (2005, p.02), “foi um dos mais significativos eventos na evolução da consciência humana”.<sup>23</sup> Na narrativa essa beleza parece seduzir tanto que precisa ser olhada indiretamente, obliquamente. Ao mesmo tempo, é com esse mesmo olhar que se alcança o “coração das coisas”, “descobre o que vem submerso na realidade. O seu mistério”, pois parece haver um “maravilhamento como atitude de admiração sincera, pura, nascida na surpresa ou na percepção de algo que ultrapassa o real” (LOUREIRO, 2008, p.157).

Essa sequência de ações é repetida mais duas vezes. Nelas estão contidas as duas imagens-símbolo, o veado e a floresta, que serão analisadas. Inicialmente um resumo da simbologia referente ao veado, corça ou cervo, conforme mitos de diferentes regiões da Europa, Ásia, África ou Américas é apresentado. A característica mais marcante desse animal é a troca anual de sua galhada. Símbolo de uma renovação cíclica. O veado ou cervo aparece na iconografia medieval europeia (cristã ou não) relacionado ao tema dos “santos caçadores”, representando essa renovação e funcionando, por isso, de intermediário entre o Homem e a sua Transcendência, assim como Cristo é o intermediário entre Deus Pai e a Humanidade [no Cristianismo]. Também se encontra presente nas lendas celtas, onde simboliza longevidade e abundância, um animal de liberdade, agilidade/velocidade. Os cervos são considerados nesta tradição “uma espécie de guias para o outro mundo” (Tópico “Cervo”. ADRIÃO, 2010).

No budismo, ele é uma das representações do próprio Buda como aquele que acalma os desejos e as paixões (emoções que correspondem ao sentimento do amor). De acordo com conhecimentos gnósticos, o veado diz respeito à “alma que sofre e chora, geme e luta a fim de conseguir alcançar a realidade. Ele é símbolo da vulnerabilidade, da pureza, do choro, da dor, daquele que luta até o fim.” (SOERENSEN, C.; CORDEIRO, P.de P., 2010, p.03/09). Em ensinamentos xamânicos simboliza a gentileza e a delicadeza dentro da floresta. O veado ‘aparece’ quando um bebê nasce nas comunidades nativas, representando o fogo, o coração da família, e a ele são atribuídos vários poderes mágicos, dentre os quais o de curar. Sua medicina são seus atributos. Mais recentemente, na linguagem fílmica, em *The Life of Death* (ONDERSTIJN, 2016) o veado interage diretamente com a morte.

Sem exaurir as associações, a partir desses elementos pode-se tentar compreender o veado morto da narrativa indígena. Isto é, o produto da caçada bem sucedida transformando-se numa oferenda-isca ao tio, para que ele ‘volte de um outro mundo’, em

---

<sup>23</sup> Tradução livre do inglês: “The first recognition of beauty was one of the most significant events in the evolution of human consciousness.”

que se encontra. Ele torna-se um *encantado*. A raiva, um sentimento que “desestrutura o universo e a sociedade humana” (BRANDÃO; JESUS, 2003, p.59), recebe como contraste a significação da gentileza e delicadeza do animal. Agora: que espécie de sofrimento pode estar alimentando o sentimento de raiva de *Anhyngakwasiat*? De que ou por que ele sofre? Que cura é almejada?

A raiva se exterioriza no açoite do veado, podendo viabilizar-se uma ‘cura temporária’ do sentimento desagradável. As emoções correspondentes à raiva são a mágoa, o rancor e o ódio. Os desdobramentos transformacionais propostos estariam vinculados ao exercício da paciência, tolerância e compreensão.<sup>24</sup> Em seus escritos sobre o tema da raiva, o Dalai Lama (2001) costuma dizer que “o verdadeiro herói é aquele que conquista sua própria raiva (sentimento) e ódio (emoção)”. Evidencia-se um sofrimento acionado na imagem do veado, ao mesmo tempo em que ele é aquele que também serve para a existência/manutenção de um ‘lapso de tempo’ para acalmar emoções e sentimentos.

Se supostamente uma relação cultura-natureza está em funcionamento, com o mito nomeando os sentimentos e as emoções dessa relação social (por tratar-se de sociedades humanas), pode-se concordar com Viveiros de Castros (2007, p.05-06) que as sociedades amazônicas “modificaram o ambiente tropical sem destruir suas grandes regulações ecológicas”, sendo a natureza “parte e resultado de uma longa história cultural e de uma aplicada atividade humana”. A morada do veado é nesses bosques, florestas, matas, o que torna esses locais *encantarias*, no dizer de Loureiro (2008). E não deixa de ser bastante surpreendente que ‘a floresta’, para as pessoas que a habitam, nada mais é do que outro modo adotado para exprimir a maternidade, a Mãe Natureza, como origem da vida e dos seres (Tópico “Feminino”. ADRIÃO, 2010).

Toda a ‘caçada’ acontece dentro dessa *encantaria*, lugar desse ‘encontro desencontrado’. É numa possível clareira na floresta que se cria um ‘portal’ entre dimensões, realidades distintas e é nele que sucede, simultaneamente, uma visibilização e uma invisibilização: *Anhyngakwasiat* torna-se visível para o sobrinho enquanto *Anhyngavuí* invisível para o tio bravo. Faz sentido sugerir que a Mãe Natureza, desta vez manifestada, metamorfoseada de floresta<sup>25</sup>, corresponde a uma imagem do feminino divino. Nesse âmbito, Loureiro (2008, p.160) poetiza que “na Amazônia a incidência da luz através da complexidade das estruturas verdes de galhos e folhas alegoriza a floresta como catedral gótica” enquanto que Albuquerque (2014, p.73) registra que “as revelações místicas” ou relativas à criações tendem a acontecer em “cavernas ou no interior de catedrais ou templos”. A floresta se torna um santuário natural, lugar de oportunidades nutritivas e de transformação.

Fica evidenciada, assim, a floresta-catedral como o cenário da criação-visualização

24 Tópico “Sentimentos e Emoções”. Disponível em: <http://www.docelimao.com.br/site/cerebro-a-mente/o-conceito/355-os-sentimentos-e-as-emocoes> Acesso em: 21 fev. 2022.

25 Outra imagem adotada para a Mãe Natureza é o rio e suas águas, conforme analisado em Berg (2022). Na cultura hindu, por exemplo, o Rio Ganges é tratado carinhosamente como *Ma Ganga* – Mãe Ganges.

dos desenhos, ao mesmo tempo que o veado encantado torna-se o acesso, facilitando ou dificultando, conforme a perspectiva adotada, o caminho para essa espécie de clareira, refúgio ou templo interno de cada um(a), onde ocorrem *passagens* de um estado a outro, vê-se o invisível, identifica-se sentimentos, possibilita-se aprendizagens e transformações. Nas palavras de Desjardins (2006, p.30-31/38):

O ponto comum de todos esses ensinamentos é propor uma abordagem dinâmica e não estática da realidade de si mesmo, uma visão não fixa, porém em movimento, uma passagem, uma passagem consciente. Sempre há mudança. Estamos aqui para uma passagem.

A destrutividade do ser humano, caracterizada como “mal-estar intrínseco à cultura” por Freud (1930) escapa à criação de sentidos, porém o desarranjo que causa abre caminho para o novo, o diferente. Se *Tânatos* colabora com *Eros* há intensidade criativa (Tópico “Eros e Tânatos”. RODRIGUES, 2013). Pode-se pensar que a ‘brenha da floresta’ equivale na narrativa *Asurini* ao ‘rio abaixo do rio’ da narrativa *Huni Kuin*. Conforme Estés (1994, p.373) essas *encantarias* são uma metáfora para a criatividade. Aí está: a força criativa não é acionada diretamente pelo pensamento, mas toda a ação criativa decorre de um sentimento. É como se nessa observação da narrativa do ‘surgimento’ da arte gráfica *Asurini* fossemos “apresentados a um mundo além deste mundo, o qual, não obstante, é a realidade mais profunda do mundo em que vivemos em nossas experiências comuns” (MACEDO, 2013, p.127)<sup>26</sup>.

Não é deveras revelador que as ‘armas’ usadas pelo deus do amor, *Eros*, sejam as flechas e o arco, as mesmas que servem de suporte para a realização dos *trançados* de *Anhyngavui*? Mais uma vez a narrativa mostra-se fractalizada. Embora no mito indígena ambos sejam suportes nitidamente pertencentes ao universo masculino, do homem que caça, percebe-se que as ‘superfícies dos corpos’ estão correlacionadas aos talos de samambaia ou folhas de palmeiras (do buriti, por exemplo) que serão trançadas decorando o arco e a flecha ou compondo esteiras e cestaria. Ou, ainda, aos corpos humanos pintados com urucum e jenipapo, durante diferentes rituais nas comunidades de pertencimento. O fazer artístico, efetivado na confecção da trança/do trançado decorativa(o), como atividade estética, condensa para a sociedade *Asurini*, “a relação com o conhecimento que se dá através dos sentidos, sendo a forma de apreensão do objeto de conhecimento” (MÜLLER, 1993, p.266).

A *trança* ou *trançado* é um dos aspectos associados à simbologia do *labirinto*, preponderantemente nos mitos gregos, que juntamente com a *espiral* suscitam associações com a representação do Infinito. O Infinito eternamente na mutação da *espiral* e o Infinito do eterno retorno figurado pelo *trançado*. O *labirinto* expressa o caminho que conduz o Homem ao interior de si mesmo, a essa espécie de santuário interno, no qual reside o mais misterioso e santo da pessoa humana, o seu Espírito Imortal. Quanto mais difícil é a viagem

<sup>26</sup> Inspirada nos trabalhos do filósofo e pedagogo John Dewey (1859-1952).

pelo *labirinto*, quanto mais numerosos e árdus são os obstáculos, maior é a transformação no decurso desta iniciação itinerante para um novo ser (Tópico “Infinito”. ADRIÃO, 2010).

No caminhar interpretativo do mito, em que *criação* se sinonimiza com *visão* dos grafismos, pode-se, pois, apontar na própria estrutura da narrativa a utilização dos mesmos elementos estabelecidos na descrição da ‘beleza do desenho’. Há a conversão do sentimento do belo num sentido de comunhão com o divino ou em alegria de viver, ou admira-se “o sagrado no belo”, a beleza sendo “uma forma de sentir” (LOUREIRO, 2008, p.158-159). A narrativa oral traz, desse modo, usando as imagens-símbolo, uma ‘observação auditiva’ de um fractal. Esse sentido é possível reiterar ainda com Loureiro (2008, p.130-132/183): “é pelo devaneio diante da beleza natural que a pessoa amazônica exerce sua compreensão da realidade.” Ela usa a imaginação como a pessoa cosmopolitana usa a racionalidade. E, como no mundo atual, se vive uma “identidade caleidoscópica de identificações”,<sup>27</sup> o convívio cotidiano da pessoa amazônica com os seres de seu imaginário, moradores nas *encantarias*, passa a condicionar “um sentido contemplativo de beleza na convivência dos homens entre si e deles com a natureza”.

Antes de concluir, o narrador ainda nos lembra que é *Anhynga*<sup>28</sup> o dono do desenho. Tanto *Anhyngakwasiat* quanto *Anhygavuí* são identificados com esse sobrenatural do cosmo *Asuriní* atual, habitante do céu que fica acima de nós. O fechamento do mito fica por conta de *Anhygavuí* que repassa os conhecimentos adquiridos em sua ‘aventura de ser’ aos seus conterrâneos que, observados pelos descendentes, os *Asuriní* de hoje, são “os que já morreram” (*Bava*), correspondendo à noção de antepassados.

Ao legar aos seus parentes esses conhecimentos, ele “intersubjetiva o que foi visto subjetivamente”, publica sua visão privada (FLUSSER, 2007), de uma geração a outra, de pai para filho, num período específico do crescimento do menino: há ênfase na tradição. Houve um acréscimo de suportes – a esteira (palha) e o porta-óleo (jenipapo) – para aplicação dos desenhos. (Reler Nota 21): há ênfase na invenção. Fica marcada nessa conclusão o reforço na linhagem masculina para a execução da arte do trançar e pintar os desenhos nos suportes mencionados pertencer a aprendizagens pedagógicas para viver a trajetória humana dentro desta *cultura*.<sup>29</sup>

Uma sociedade em que homens e mulheres aprofundam os conhecimentos de si mesmos por manterem “os sentidos atentos à natureza” (LOUREIRO, 2008, p.155); uma natureza que muda, dependendo do observador, do parentesco à metafísica. Eles aceitam morte e renascimento (renovação cíclica) como parte da jornada humana. Finaliza-se com

---

27 A palavra caleidoscópico é procedente etimologicamente de três palavras de origem grega: *Kalos* [belo], *Eidos* [formas] e *Skopein* [ver], ou seja, ver formas belas. Ainda deixo registrada que a imagem do caleidoscópico é utilizada também numa conceituação de língua, em que os movimentos e as combinações são fundamentais, estabelecida por Cavalcanti; César (2007).

28 Denominado *Yuxibu* na cosmologia *Huni Kuin* (AC).

29 Cultura que não se desvincula da Natureza. Na antropologia, cultura nomeia relações de aproximação com o ser humano, não sendo, por isso, possível prescindir da experiência e da invenção, envolvendo observação e aprendizados do outro e de si mesmo.



as palavras de Macedo (2013, p.08), que evocam as pluralidades inerentes da arte ao estimularem “o potencial transgressivo, de invenção e de provocação para o aprendizado da necessária imprevisibilidade do viver” que cada um/uma de nós realiza nas diversas comunidades de pertencimento que integra ou mesmo ao adentrar no desconhecido da floresta.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, C.R.C. **A Mitopoese na Amazônia. Lendas e Mitos. Encantados e Encantamentos.** *Factum in Domo*. Rio de Janeiro, 2014.

BERG, H.S. **Encanto no mito de origem do kene.** In: Anais do IX Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental: línguas e literaturas indígenas, 09 a 13 novembro 2015, Universidade Federal do Acre. Rio Branco: Nepan Editora, 2015.

BERG, H.S. *O mito de origem do kene: considerações sobre linguagem e arte.* In: SOUZA, L.; TONELLI, F. (Orgs.). **Linguística, letras e artes: ressonâncias e repercussões.** Ponta Grossa – PR: Atena, 2022.

BRANDÃO, H.N.; JESUS, L.M. *Mito e Tradição Indígena.* In: BRANDÃO, H.N. (Coord.). **Gêneros do Discurso na Escola – Mito, Conto, Cordel, Discurso Político e Divulgação.** São Paulo: Cortez, 2003.

CAVALCANTI, M.C.; CÉSAR, A.L. *Do singular para o multifacetado: o conceito de língua como caleidoscópio.* In: CAVALCANTI, M.C. & BORTONI-RICARDO, S.M. (Orgs.) **Transculturalidade, Linguagem e Educação.** Campinas, SP: Mercado de Letras, 2007.

DALAI LAMA. **A arte de lidar com a raiva. O Poder da Paciência.** A. B. Pinheiro de Lemos (Tradução). Rio de Janeiro: Ed. Campus, 2001.

DA SILVA, T.T. (Org.); HALL, S.; WOODWARD, K. **Identidade e Diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais.** 9ª. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

DESJARDINS, A. **Primeiros Passos para a Sabedoria.** Renata Cordeiro (Tradução). São Paulo: Landy Editora, 2006.

ESTÉS, C.P. **Mulheres que correm com os lobos. Mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FARIA, R.W.S.; MALTEMPI, M.V. *Padrões Fractais: Conectando Matemática e Arte.* In: **EccoS** – Revista Científica – Dossiê Temático, São Paulo, No. 27, p.33-53, jan./abr. 2012.

FLUSSER, V. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação.** Rafael Cardoso (Organização) Raquel Abi-Sâmara (Tradução). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FREUD, S. (1930). **O Mal-estar na Cultura.** Renato Zwick (Tradução). Porto Alegre: L&PM, 2010.

GOUVEA, F.R.; MURARI, C. *Fractais de bases caleidoscópicas*. In: **Encontro Nacional de Educação Matemática**, 8, Recife-PE, 2004.

LOUREIRO, J.J.P. **A arte como encantaria da linguagem**. São Paulo: Escrituras, 2008.

MÜLLER, R.P. **Os Asurini do Xingu – História e Arte**. 2ª. Edição. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

MURAD, P.C. *O Mito e as Narrativas Contemporâneas*. In: **GHREBH – Revista brasileira de ciências da comunicação e da cultura e de teoria da mídia**. Número 7 – São Paulo – Outubro de 2005.

QUINET, A. *A imagem rainha*. In: **O imaginário do ensino de Jacques Lacan**. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Psicanálise, 1995.

SANTOS, B.deS. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. 8ª. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

SEVERI, C.; LAGROU, E. (Orgs). **Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

TOLLE, E. **A new Earth. Awakening to your life's purpose**. New York: Plume, 2005.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **A Natureza em Pessoa: Sobre Outras Práticas de Conhecimento**. Artigo apresentado no Encontro “Visões do Rio Babel. Conversas sobre o futuro da bacia do Rio Negro”. Instituto Socioambiental e a Fundação Vitória Amazônica. Manaus, 22 a 25 maio de 2007.

#### Internet:

BRAGA, M.L.S. *As três categorias peircianas e os três registros lacanianos*. In: **Psicologia USP**, vol.10, n.2, São Paulo, 1999. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S01103-65641999000200006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S01103-65641999000200006) Acesso em: 21 abr. 2016.

GOUVEA, F.R. **Um estudo de fractais geométricos através de caleidoscópios e softwares de geometria dinâmica**. 2005. 259p. Dissertação (Mestrado em Educação Matemática). Inédita. Instituto de Geociências e Ciências Exatas. Universidade Estadual Paulista. São Paulo, Rio Claro. Disponível em: [http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/91080/gouvea\\_fr\\_me\\_rcla.pdf?sequence=1](http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/91080/gouvea_fr_me_rcla.pdf?sequence=1) Acesso em: 12 abr. 2016.

MACEDO, J.G. **Identidades forjadas em brancos: ensino de arte e interculturalidade**. 2013, 199p. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Federal de Minas Gerais. Inédita. Escola de Belas Artes. Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-9EHDMM> Acesso em: 03 mai. 2015.

ONDERSTIJN, M. (2016). **The Life of Death**. Disponível em: <https://vimeo.com/154739710> Acesso em: 17 mai. 2016.

ROLNIK, S. *La nueva estrategia de poder del capitalismo mundial* (Entrevista). In: **Re- visiones** No. 5, 2015. Disponível em: <https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2016/03/06/el-capitalismo-mundial-integrado-y-su-estrategia-micropolitica-de-poder-por-suely-rolnik/> Acesso em: 22 abr. 2016.

SERBENA, C.A. *Imaginário, ideologia e representação social*. In: **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, V. 4, No. 52, Florianópolis, Santa Catarina, Dez. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/1944> Acesso em: 26 abr. 2016.

SEVERI, C. *A palavra emprestada ou como falam as imagens*. In: **Revista de Antropologia**, v. 52, no. 2, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27316> Acesso em 18 mai. 2016.

SOERENSEN, C.; CORDEIRO, P.deP. “**O Anticristo**” de Lars von Trier: **Simbologias e Leituras**. II Seminário Nacional em Estudos da Linguagem: 06 a 08 de Out. 2010. Diversidade, Ensino e Linguagem. UNIOESTE – Cascavel/PR – ISSN 2178-8200. Disponível em: [http://cac-php.unioeste.br/eventos/iisnel/CD\\_IISnell/pages/simposios/simposio%2021/O%20ANTICRISTODE%20LARS%20VON%20TRIER%20SIMBOLOGIAS%20E%20LEITURAS.pdf](http://cac-php.unioeste.br/eventos/iisnel/CD_IISnell/pages/simposios/simposio%2021/O%20ANTICRISTODE%20LARS%20VON%20TRIER%20SIMBOLOGIAS%20E%20LEITURAS.pdf) Acesso em: 27 abr. 2016.

Tópicos “Cervo” - “Feminino” - “Infinito”. ADRIÃO, 2010. Disponível em: <http://lusophia.wordpress.com/2010/09/18/bretanha-magica-deuses-druidas-templarios-mitos-e-lendas-por-vitor-manuel-adriao/> Acesso em: 07 fev. 2022.

Tópico “Eros e Tântatos”. RODRIGUES, S. M. (2013). Disponível em: <http://www.rodadepsicanalise.com.br/2013/11/eros-e-tanatos-nossas-porcoes-de-vida-e.html> Acesso em: 20 abr. 2022.

Tópico “Libido”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Libido> Acesso em: 19 abr. 2022.

Tópico “Sentimentos e Emoções”. Disponível em: <http://www.docelimao.com.br/site/cerebro-a-mente/o-conceito/355-os-sentimentos-e-as-emocoes> Acesso em: 21 fev. 2022.

## ÍNDICE REMISSIVO

### A

América Latina 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103

A origem dos guardiões 116, 117, 124, 126

Arte gráfica 130, 133, 142

Arte latino-americana 97, 98, 100, 101, 102

Autor 6, 12, 17, 19, 20, 21, 22, 24, 26, 27, 43, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 80, 132, 136, 137, 138

### B

BNCC 29, 32, 33, 36, 77, 78, 79, 82, 83, 84, 85, 86

### C

Competências sociais 104, 107, 109

Criança 1, 2, 3, 13, 14, 47, 59, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 127, 164

Currículo 77, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 87, 108

### D

Discurso 2, 17, 33, 43, 47, 51, 66, 81, 82, 104, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 133, 144, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156

### E

Encobrimentos 88, 89, 90, 93, 95

Ensino 21, 22, 23, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 40, 41, 43, 44, 45, 54, 55, 56, 70, 74, 75, 76, 77, 79, 81, 85, 104, 105, 139, 145, 146, 169

Ensino de gramática 29

Ensino de língua materna 29, 30, 33, 37, 41, 44

Enunciado 55, 56, 57, 59, 65, 66, 68, 71, 74, 147, 148, 151, 152, 153, 154, 155, 156

Epilinguística 54, 55, 67, 75

Escritor 17, 22, 102, 113, 117, 159

Estrutura 25, 27, 36, 42, 60, 64, 77, 80, 82, 101, 114, 124, 133, 136, 143, 147, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 160

Estudos críticos do discurso 104

### F

Floresta 111, 130, 133, 137, 140, 141, 142, 144

Fractalização 130, 139

Funcionamento 26, 34, 35, 36, 40, 41, 43, 55, 79, 136, 141, 147, 148, 149, 150, 151, 152,

153, 155, 156, 157

## H

Historiografia linguística 17, 28

## I

Identidade 13, 46, 48, 52, 53, 56, 86, 87, 94, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 109, 119, 121, 126, 132, 133, 143, 144

Ideologia 17, 80, 86, 113, 115, 136, 146, 148, 149, 150, 154, 155

Ikwasiat 130, 131, 133, 134, 138

Imagem-símbolo 130

## L

Leitura 25, 29, 31, 32, 33, 34, 40, 41, 45, 50, 74, 148, 149, 167

Linguagem 20, 28, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 42, 43, 44, 46, 54, 55, 56, 60, 61, 62, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 77, 80, 81, 104, 106, 107, 108, 109, 114, 115, 116, 119, 121, 122, 123, 140, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 159, 161

## M

Memória 21, 28, 35, 46, 49, 50, 98, 108, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 158, 161

Mimetismos 88, 90, 93, 95, 96

Morte 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 22, 108, 132, 140, 143

## N

Narração 1, 8, 10, 22

Narrativa mítica 130, 131, 132

## P

Política 48, 77, 79, 81, 82, 87, 97, 99, 100, 103, 105, 137, 147, 150, 153, 154, 155, 157

Práticas pedagógicas 30, 77, 78, 79, 82, 83, 84, 85

## S

Semântica 54, 60, 71, 75, 76, 121, 125, 131, 148, 159

Significado 6, 9, 10, 11, 16, 20, 36, 57, 58, 60, 67, 73, 116, 117, 121, 122, 126, 127, 151, 159, 160

Símbolo 8, 13, 26, 116, 117, 121, 122, 123, 126, 130, 131, 132, 133, 136, 140, 143

## T

Tempo 4, 5, 8, 9, 14, 18, 19, 20, 22, 23, 30, 41, 57, 71, 80, 89, 97, 99, 100, 112, 116, 117, 119, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 138, 140, 141, 142, 151, 157, 162, 163,

164, 165

Tradução 1, 2, 5, 16, 17, 18, 22, 23, 25, 26, 27, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 122, 123, 127, 128, 129, 136, 137, 138, 140, 144, 159, 160, 161, 162

## V

Vagueza 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 163

Vanguardas 97, 100, 103

Veado 130, 133, 138, 139, 140, 141, 142

Vulnerabilidade social 104, 106

# LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES:

Ressonâncias e repercussões 3

 [www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)  
 [contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br)  
 [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)  
 [www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br)

  
Ano 2022

# LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES:

Ressonâncias e repercussões 3

 [www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)  
 [contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br)  
 [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)  
 [www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br)

  
Ano 2022