

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos
(Organizador)

Linguística, letras e artes

e o complexo pensamento humano



Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos
(Organizador)

Linguística, letras e artes

e o complexo pensamento humano



Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Camila Alves de Cremo

Daphynny Pamplona

Gabriel Motomu Teshima

Luiza Alves Batista

Natália Sandrini de Azevedo

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

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.

Open access publication by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons. Atribuição-Não-Comercial-Não-Derivativos 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

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 e o complexo pensamento humano

Diagramação: Daphynny Pamplona
Correção: Bruno Oliveira
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizador: Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L755 Linguística, letras e artes e o complexo pensamento humano
/ Organizador Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos.
- Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-5983-788-5
DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.885212012>

1. Linguística. 2. Letras. 3. Artes. I. Vasconcelos, Adaylson Wagner Sousa de (Organizador). 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
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; 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

Em LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES E O COMPLEXO PENSAMENTO HUMANO, coletânea de vinte capítulos que une pesquisadores de diversas instituições, congregamos discussões e temáticas que circundam a grande área da Linguística, Letras e Artes e dos diálogos possíveis de serem realizados com as demais áreas do saber.

Temos, no presente volume, três grandes grupos de reflexões que explicitam essas interações. Neles estão debates que circundam estudos literários; estudos sobre artes e outros temas.

Estudos literários traz análises sobre romances gráficos, representação do islã, autobiografia, leitura e (re)escrita na rede, imaginário, morte, marginalidade, letramento literário, literatura infantojuvenil, pessoa com deficiência e surdez.

São verificadas, em estudos sobre artes, contribuições que versam para conteúdos como fazer poético, ensino, música, corpo, dança, feminino, samba e metalinguagem.

No terceiro momento, outros temas, dispomos de leituras sobre racismo, violência, tradução, cuidado humanizado e saúde.

Assim sendo, convidamos todos os leitores para exercitar diálogos com os estudos aqui contemplados.

Tenham proveitosas leituras!

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1..... 1

DISCUTINDO LITERARIEDADE EM ROMANCES GRÁFICOS: UM ESTUDO DE CASO SOBRE THE HOBBIT (1990) DE DAVID WENZEL E CHARLES DIXON

Yan Victor Pinto Lopes Martins

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120121>

CAPÍTULO 2..... 20

A REPRESENTAÇÃO DO ISLÃ E DO ORIENTE MÉDIO NA LITERATURA NORTE-AMERICANA

Loiva Salete Vogt

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120122>

CAPÍTULO 3..... 32

AUTOBIOGRAFIA E ARTE EM *CAT'S EYE*, DE MARGARET ATWOOD

Natália Pacheco Silveira

Leonardo Poglia Vidal

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120123>

CAPÍTULO 4..... 45

LEITURA E (RE)ESCRITA NA REDE!: ANÁLISE LITERÁRIA E LINGUÍSTICA NA OBRA DIAS PERFEITOS, DE RAPHAEL MONTES

Tanise Corrêa dos Santos do Nascimento

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120124>

CAPÍTULO 5..... 56

LILITH GANHA ASAS NO IMAGINÁRIO DO CONTO SEM ASAS, PORÉM, DE MARINA COLASANTI

Maria Catarina Ananias de Araújo

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120125>

CAPÍTULO 6..... 78

AS NARRAÇÕES DA MORTE E DO MORRER NO CONTO “MORTE SEGUNDA”, DE CAIO FERNANDO ABREU

Priscila Bosso Topdjian

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120126>

CAPÍTULO 7..... 86

EXPERIÊNCIA E MARGINALIDADE NO ROMANCE “ELES ERAM MUITOS CAVALOS”, DE LUIZ RUFFATO

Gislei Martins de Souza Oliveira

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120127>

CAPÍTULO 8..... 97

LITERATURA E LETRAMENTO LITERÁRIO: CONTRIBUIÇÕES E IMPLICAÇÕES PARA

A FORMAÇÃO DO LEITOR

Sabrina Camargo Pinoti da Silva

André Luiz Alselmi

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120128>

CAPÍTULO 9..... 108

TERMINOLOGIAS ATRIBUÍDAS À PESSOA COM DEFICIÊNCIA NA LITERATURA INFANTOJUVENIL – MUNDO IMAGINÁRIO OU ESTIGMAS?

Bárbara Rangel Paulista

Flávio Da Silva Chaves

Shirlena Campos De Souza Amaral

Crisóstomo Lima Do Nascimento

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120129>

CAPÍTULO 10..... 121

RELAÇÕES INTERTEXTUAIS EM “CLÁSSICOS” DA LITERATURA SURDA INFANTIL

Anesio Marreiros Queiroz

Skarlette Jardannya Batista Cavalcante

Clevisvaldo Pinheiro Lima

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201210>

CAPÍTULO 11 139

E.E. CUMMINGS E JOSÉ LEONILSON: O FAZER POÉTICO ENTRE O PAPEL E A TELA

Laura Moreira Teixeira

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201211>

CAPÍTULO 12..... 151

REFLEXÕES SOBRE EXPERIÊNCIAS NO ENSINO DAS ARTES VISUAIS: REMINISCÊNCIAS DE ADOLESCENTES RECLUSAS

José Carlos da Rocha

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201212>

CAPÍTULO 13..... 165

SAINDO DA BOLHA” E “TÉCNICA E ESPIRITUALIDADE”: UM ESTUDO COM ACADÊMICOS DE MÚSICA COM EXPERIÊNCIAS PENTECOSTAIS

Ana Lúcia de Marques e Louro-Hettwer

Andressa Zambrano Freitas

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201213>

CAPÍTULO 14..... 173

O CORPO E A DANÇA NA FORMAÇÃO DO INDIVÍDUO: UMA PROPOSTA DE DESENVOLVIMENTO INTEGRAL

Danielle Márcia Fernandes

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201214>

CAPÍTULO 15	182
PRESENÇA FEMININA NO SAMBA DE RAIZ: TIA CIATA, UMA TESTEMUNHA DOS TERREIROS, DA CULTURA E DA LINGUAGEM	
Claudia Toldo	
Débora Facin	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201215	
CAPÍTULO 16	196
AGOSTINO DI DUCCIO, ABY WARBURG E O ORATÓRIO DE SÃO BERNARDINO: ANJOS EM SERENA VERTIGEM	
Sandra Makowiecky	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201216	
CAPÍTULO 17	213
O GESTUAL X NA RECODIFICAÇÃO TÉCNICA E METALINGUÍSTICA NAS OBRAS DE MARIA BONOMI	
Marcela Matos Nhedo	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201217	
CAPÍTULO 18	225
RACISMO E VIOLÊNCIA: A SEMIÓTICA DA DOR	
Érico Medeiros Jacobina Aires	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201218	
CAPÍTULO 19	237
INVISIBILIDAD DEL TRADUCTOR Y SU LABOR ...UN PROBLEMA DE TODA PROFESIÓN	
Claudia Andrea Durán Montenegro	
Adriana Araceli Padilla Zamudio	
Diana Guadalupe de la Luz Castillo	
Beatriz Pereyra Cadena	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201219	
CAPÍTULO 20	245
A CARÍCIA ESSENCIAL E O CUIDADO HUMANIZADO EM SAÚDE: UMA LEITURA INTERSEMIÓTICA ENTRE O VERBAL E O ICÔNICO CONCATENADA AS BASES DO PENSAMENTO COMPLEXO	
Cristiane Barelli	
Maria Lúcia Dal Magro	
Graciela René Ormezzano	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201220	
SOBRE O ORGANIZADOR	257
ÍNDICE REMISSIVO	258

CAPÍTULO 1

DISCUTINDO LITERARIEDADE EM ROMANCES GRÁFICOS: UM ESTUDO DE CASO SOBRE THE HOBBIT (1990) DE DAVID WENZEL E CHARLES DIXON

Data de aceite: 01/11/2021

Data de Submissão: 07/11/2021

Yan Victor Pinto Lopes Martins

Universidade Federal do Piauí
Teresina - Piauí

<http://lattes.cnpq.br/1379382730262939>

Artigo adaptado a partir da introdução e parte do referencial bibliográfico do trabalho de conclusão de curso *Of graphic novels: approximations and distances between comics and literature* (Lopes, em fase de elaboração) ainda a ser defendido. O presente artigo é fruto da participação do Projeto de Iniciação Científica da Universidade Federal do Piauí, feito sob orientação do Prof. Dr. Cláudio Augusto Carvalho Moura (Coordenação de Línguas Estrangeiras, UFPI).

RESUMO: A atual pesquisa investigou a relação entre o romance *The Hobbit* (1937), de autoria de J. R. R. Tolkien (1892-1973), e o romance gráfico homônimo (1990), de David Wenzel e Charles Dixon, perscrutando a possibilidade da manifestação da literariedade presente na obra original na adaptação para quadrinhos. Para isso, partimos do estudo acerca do conceito de literariedade por Roman Jakobson ([1921] 2007), que busca denotar as características que tornam determinada obra, literária. Ainda que o termo se mostre um tanto quanto vago, dentre tais características constam: uma maior preocupação estética no texto e o uso de elementos ficcionais originais. A pesquisa se deu de forma qualitativa, a partir de fontes bibliográficas com ênfase no

objeto de estudo, focando tanto na compreensão do termo literariedade, para a qual Jakobson (2007), Drout (2004) e Eagleton (2006) foram de vital importância, quanto em um maior entendimento das possibilidades narrativas do romance gráfico. Para tal, foram estudados McCloud (2004), Groensteen (2015) e Wolk (2007), que se fizeram úteis ao mostrar as principais características dos romances gráficos e algumas perspectivas sobre a possibilidade dessa mídia vir a ser considerada literatura. Após a análise das duas versões da obra, foi concluído que a adaptação de Wenzel e Dixon (1990) não foi capaz de transpor para si a literariedade presente da obra original. Isso se deu pelo fato de que ambas as mídias possuem particularidades que impedem que as características literárias sejam transpostas com sucesso, principalmente devido à redundância presente na adaptação (LINCK, 2017) e o conceito de encapsulamento dos quadrinhos (SANTOS, 2009).

PALAVRAS-CHAVE: *The Hobbit*; Romance gráfico; Literariedade; Literatura.

ON DISCUSSING LITERARINESS IN GRAPHIC NOVELS: A CASE STUDY ON DAVID WENZEL AND CHARLES DIXON'S THE HOBBIT (1990)

ABSTRACT: The present research investigated the relation between the romance *The Hobbit* (1937) by J. R. R. Tolkien (1892 - 1973), and the homonym graphic novel (1990), by David Wenzel and Charles Dixon, looking into the possibility of the manifestation of the literariness present in the original work in the comic book adaptation. For this, we start from the study about the concept

of literarity by Roman Jakobson ([1921] 2007), which seeks to denote the characteristics that make a certain work, literary. Although the term is somewhat vague, among such characteristics are: a greater aesthetic concern in the text and the use of original fictional elements. The research was carried out in a qualitative way, from bibliographical sources with an emphasis on the object of study, focusing both on the understanding of the term literarity, for which Jakobson (2007), Drout (2004) and Eagleton (2006) were of vital importance, also for a greater understanding of the narrative possibilities of the graphic novel. For such, McCloud (2004), Groensteen (2015) and Wolk (2007) were studied, which proved useful in showing the main characteristics of graphic novels and some perspectives on the possibility of this media coming to be considered literature. After analyzing the two versions of the work, it was concluded that the adaptation by Wenzel and Dixon (1990) was not able to transpose the present literarity of the original work to itself. This was due to the fact that both media have particularities that prevent the literary characteristics from being successfully transposed, mainly due to the redundancy present in the adaptation (LINCK, 2017) and the concept of encapsulation of the comics (SANTOS, 2009).

KEYWORDS: *The Hobbit*; Graphic novel; Literary; Literature.

1 | INTRODUÇÃO

A presente pesquisa analisou a adaptação do romance em prosa *The Hobbit* (1937) de J. R. R. Tolkien para o romance gráfico homônimo, realizado por David Wenzel e Charles Dixon (1990). Essa análise se deu a princípio, sob a ótica do formalismo russo, mais especificamente apoiado no estudo da literariedade, termo criado por Roman Jakobson (1921), que procura denotar as características que tornam um texto uma obra literária. Apesar de ser uma ideia um pouco abstrata, ela parte do princípio que uma obra literária possui características próprias, como uma maior elaboração linguística por parte do autor, prezando pela estética do texto e utilizando elementos ficcionais próprios. Segundo Roberto de Acízelo Souza (1986, p. 27) em sua obra *Teoria da Literatura*, a união desses elementos “causa um desvio que afasta a linguagem literária das ocorrências verbais ordinárias”, resultando assim na literariedade.

The Hobbit (1937) é um romance de alta fantasia que narra a história de Bilbo Baggins, um simples Hobbit (criaturas fantásticas de pequeno porte, muitos pêlos e pés grandes) que preza pela calma de sua vida e tem ojeriza a aventuras. Um mago, chamado Gandalf, consegue convencer Bilbo a ir em uma aventura para ajudar anões, liderados por Thorin Oakenshield, a reaverem seu ouro, que se encontra guardado por um grande e terrível dragão.

À época de seu lançamento, a obra de J. R. R. Tolkien ainda não tinha tomado o escopo que hoje em dia é perceptível, mas *The Hobbit* (1937) foi apenas a primeira parte de uma longa mitologia, que geraria ainda diversos livros, incluindo *The Lord of The Rings* (1954 - 55), *The Silmarillion* (1977), *Children of Húrin* (2007) e também uma série de 12 livros documentais editados pelo filho do autor, Christopher Tolkien, chamados *The History*

of *Middle Earth* (1983-96).

David Wenzel e Charles Dixon lançaram em 1989 um romance gráfico que buscava adaptar a clássica obra de Tolkien, dividido originalmente em 3 edições e lançado pela editora *Eclipse Comics*. A obra tem roteiro de Charles Dixon, que se consagrou por seu trabalho nas editoras Marvel e DC, e arte de David Wenzel, que também fez carreira em editoras de super-heróis, mas após algum tempo, se firmou como artista de fantasia. A adaptação se mostrou fiel à obra original, conseguindo assim, a admiração de leitores fiéis de Tolkien.

A adaptação foi analisada através da teoria da tradução intersemiótica, introduzida por Jakobson, mas embasada na semiótica de Charles Sanders Peirce (1999), e sua teoria geral dos signos, fazendo uso também das pesquisas acerca da tradução intersemiótica de Julio Plaza (2001). Além disso, a pesquisa também entrou nos meandros das possibilidades acerca da independência da mídia quadrinhos fora do escopo da literatura, apontando suas similaridades e diferenças e como essas questões podem afetar o conceito da literariedade quando abordado dentro dos quadrinhos.

Para melhor compreensão das características dos quadrinhos, foi estudado também sua evolução como mídia, partindo de suas características básicas, como balões de fala, sarjetas e recordatórios até chegar em um de seus pontos mais importantes, a introdução do termo romance gráfico (em inglês, *graphic novel*), e como esse termo afetou a compreensão sobre quadrinhos estarem inseridos ou não, dentro do escopo da literatura.

A pesquisa também pretendeu apontar as possíveis características literárias presentes na obra original e se essas são adaptadas de maneira bem sucedida para o romance gráfico, mantendo-se tal qual encontradas no romance.

2 | REVISÃO DE LITERATURA

A pesquisa foi iniciada com a leitura da obra *Linguística e Comunicação* (2007) de Roman Jakobson. Dentro da obra pode ser ressaltado o capítulo 6, *Aspectos linguísticos da tradução*, que trata das três formas de tradução: tradução intralingual, tradução interlingual e tradução intersemiótica, sendo esta última a de maior aplicabilidade ao nosso objeto de estudo, pois, como explicada por Jakobson ela “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 2007, p. 43), ou seja, quando o texto original de J.R.R Tolkien é adaptado para o romance gráfico em forma de imagens, pode-se dizer que está ocorrendo uma tradução intersemiótica.

Jakobson defende que “o objeto da ciência literária não é a literatura, mas a ‘literariedade’ (*literariness*), ou seja, o que faz de uma dada obra uma obra literária” (JAKOBSON, 1921, p.11). Partindo dessa afirmação do teórico, foi procurado compreender quais fatores levam uma obra a possuir *literariedade*. Jakobson fala que a literatura deve “transformar e intensificar a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala

cotidiana, ou seja, trata-se de um tipo de linguagem que chama a atenção sobre si mesma e exibe sua existência material” (JAKOBSON apud EAGLETON, 2006, p. 3). Com essa questão em mente, procurou-se teóricos voltados para o estilo de escrita de J. R. R. Tolkien, dentre os quais nos deparamos com Michael Drouot (2004).

Foi utilizado seu artigo *Tolkien's Prose Style and its Literary and Rhetorical Effects* (2004), onde o teórico discorre sobre a escrita do autor, apontando que ela é profunda e repleta de características que a tornam, também, importante objeto de estudo literário, como pode ser visto a seguir: “Sua escrita alcança uma consistência estilística e uma economia comunicativa que rivaliza com seus contemporâneos modernistas. Ao mesmo tempo, seu tratamento acerca de (Rei) Lear mostra seu comprometimento com ideias [...] que já figuram a muito tempo dentre os grandes temas da literatura inglesa.” (DROUT, 2004, p. 137).

Nota-se que Drouot cita *King Lear* (1606), ao discorrer sobre Tolkien ter se inspirado em passagens da peça de William Shakespeare em suas obras, tanto de maneira “temática quanto gramatical, sintática, léxica e de efeitos aurais” (DROUT, 2004, p. 137). O que denota uma preocupação do autor não só de contar a história da obra, mas de contar ornando o texto num exercício estético.

Com algum avanço nas pesquisas sobre a escrita de Tolkien, tornou-se preocupação analisar o outro lado da moeda, os romances gráficos. O primeiro passo foi uma investigação histórica, na qual se fez muito útil o livro *HQ: Uma Pequena história dos Quadrinhos Para Uso das Novas gerações* (2020) e *Imageria* (2015), ambos de autoria de Rogério de Campos. *HQ*, a primeira obra lida, foi de suma importância no quesito histórico, pois traça uma linha do tempo partindo das primeiras obras que podem vir a ser consideradas histórias em quadrinho, partindo do *Phad*, de origem indiana, um longo tecido de ornado com imagens, as quais quando apontadas na ordem correta guiavam o leitor em uma narrativa completa. O estudo atravessa diversos países, mostrando que os quadrinhos são uma arte bem antiga e que vêm evoluindo com o passar dos anos em diversas partes do mundo, afinal, como pode ser visto na obra *Desvendando os Quadrinhos* (2004) de Scott McCloud, os quadrinhos são “Imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada” (MCLOUD, 2004, p.9), nos levando a crer, por esse raciocínio, que até mesmo a Via Sacra possa ser considerada, de certa forma, uma história em quadrinhos. Campos (2020) continua a traçar essa linha do tempo passando inclusive por Will Eisner, que foi outro nome importante para nossa pesquisa.

Um acontecimento importante para tratarmos de Will Eisner e a inclusão do termo romance gráfico dentro do âmbito dos quadrinhos foi o período de censura pavimentado pelo *Comics Code Authority*. Em 1954, o Macarthismo estava no auge e os quadrinhos

1 Tradução livre, original : His writing thus achieves a stylistic consistency and communicative economy that rivals his Modernist contemporaries. At the same time his treatment of Lear shows his engagement with ideas (in this case, the problem of pride and despair among the powerful) that have long been considered among the great themes of English literature.

foram uma das mídias acusadas de causar paranóia em massa nos Estados Unidos. Durante esse tempo, quadrinhos de horror e mistério eram publicados pela *EC Comics* e quadrinhos de super-heróis eram publicados por editoras famosas como *Marvel* e *DC*; porém, ambos eram vistos como ameaças para a juventude estadunidense. A histeria em massa causada por grupos religiosos e tradicionalistas a favor da censura nos quadrinhos culminou em uma audiência no senado com a presença de Frederic Wertham, um psiquiatra que recentemente havia publicado *Seduction of the Innocent* (1954), um livro que tentava denunciar os quadrinhos como uma ameaça para os jovens, uma mídia que levaria a violência, homossexualidade e delinquência juvenil. Como resultado, as próprias editoras criaram o *Comics Code Authority*, que, segundo Nyberg (1990) era “um código de auto-regularização adotado pela maioria das editoras de quadrinhos estadunidenses em 1954, como forma de invalidar a imagem pública negativa da indústria” ²(1990, p. 1). O código era muito lucrativo para as editoras de super-heróis, já que seus personagens juvenis não precisavam necessariamente de violência para ter uma boa história; mas histórias de terror, mistério e de temáticas mais adultas sentiram o impacto e muitas editoras da época foram obrigadas a cessar sua produção de quadrinhos, inclusive a *EC Comics*, uma editora madura e importante para o mercado dos Estados Unidos, responsável por alguns dos primeiros quadrinhos adultos no país.

Desse momento em diante, quadrinhos começaram a ser relacionados somente a crianças, e o leitor adulto foi deixado de lado. Não somente o leitor adulto, mas os artistas que trabalhavam no setor adulto da mídia. Como resultado, uma grande quantidade de artistas desse âmbito deixaram os quadrinhos e foram trabalhar com publicidade. Um desses artistas foi Bernie Kringstein (1919-1990), artista *avant-garde* influenciado por Picasso e Cézanne que viu um grande potencial na mídia dos quadrinhos. Em testemunho a isso, no prefácio do livro *O Perfeito Estranho* (2018), uma compilação do trabalho de Kringstein nos quadrinhos até o período de censura, Rogério de Campos afirma que as histórias de Kringstein eram “uma janela para o futuro que nunca aconteceu” (2018, p.7).

Kringstein pode ter deixado os quadrinhos, mas alguns outros artistas grandes permaneceram e tentaram sobreviver ao período de censura. Um desses artistas foi Will Eisner. Eisner começou a trabalhar na área nos anos 1930 e era responsável por *The Spirit* (1940), quadrinho com título homônimo ao protagonista, que se tornou uma obra de sucesso, bem estabelecida na mídia. Assim como Kringstein, Eisner via muito potencial nos quadrinhos, como pode ser visto em sua biografia, *Will Eisner: Um Sonhador nos Quadrinhos* (2013). De acordo com Michael Schumacher, seu biógrafo, “O jovem Eisner [...] viu o potencial em tornar os quadrinhos uma plataforma para histórias mais sérias. Ele fazia uma conexão entre a prosa que lia em revistas *pulp* e na arte sequencial, representada pela técnica suprema de artistas como Milton Caniff e Alex Raymond” (2013, p. 38). Eisner tentou inovar não só em seus roteiros, mas também na arte de seus quadrinhos, utilizando

² Tradução livre.

uma ampla gama de ferramentas que só a mídia pode oferecer, como páginas duplas³ para denotar dramaticidade, como é possível ver em *A Contract with God* (EISNER, 1978). A publicação desse título teve caráter histórico de extrema importância para nossa pesquisa, já que é o primeiro uso do termo romance gráfico na capa de um quadrinho, mesmo que de forma totalmente comercial, como apontado por Hillary Chute (2008). Chute diz que a obra é “uma série de quatro vinhetas sérias e interligadas que contam a história das circunstâncias sórdidas e desejos assimilacionistas de imigrantes em um cortiço no Bronx nos anos 1930” (2008, p.453). A edição original foi publicada em capa dura e foi limitada a 1500 cópias, como é possível ver na imagem abaixo:

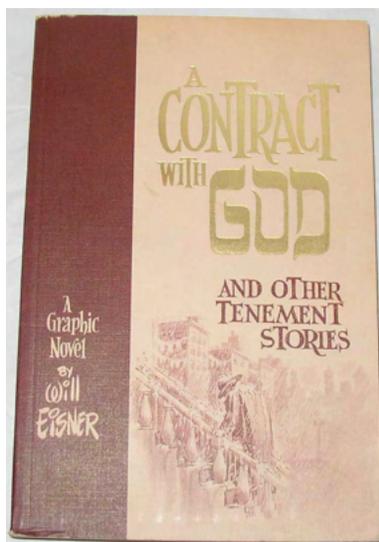


FIGURA 1 : Capa original de *A Contract with God* (1978)

Fonte: <http://chanceryhill.blogspot.com/2017/01/will-eisners-contract-with-god-1978.html>

Will Eisner, em seu livro *Quadrinhos e a Arte Sequencial* (2010), defende o estudo acadêmico das histórias em quadrinhos. Em suas palavras:

[...] A arte sequencial tem sido geralmente ignorada como forma digna de discussão acadêmica. Embora cada um dos seus elementos mais importantes, tais como design, desenho, o cartum e a criação escrita, tenham merecido consideração acadêmica isoladamente, esta combinação única tem recebido um espaço bem pequeno (se é que tem recebido algum) no currículo literário e artístico. Creio que tanto o profissional como o crítico sejam responsáveis por isso. (EISNER, 2010, p. 5)

3 Página dupla é um artifício usado para expor apenas um painel usando duas páginas, geralmente utilizado para denotar dramaticidade.

Eisner é conhecido por ser um defensor das histórias em quadrinhos como forma de literatura, sendo o principal responsável pela difusão do termo romance gráfico. Quando escreve *A Contract with God* (1978), faz uso de diversos artifícios disponíveis nos quadrinhos, como uso de páginas inteiras com funções de denotar dramaticidade. Também subverte a ideia do quadrinho mensal como método de publicação convencional dos Estados Unidos, ao qual o próprio Eisner foi adepto pela maior parte de sua carreira, ao criar uma história em quadrinhos fechada em uma única edição, como são os romances. Will Eisner não foi o primeiro a fazer isso, mas acabou por popularizar o termo ao usar na capa da primeira edição de *A Contract with God* (1978).

Will Eisner também adaptou clássicos literários para a linguagem dos quadrinhos, como *Moby Dick* (1851) de Herman Melville e *Dom Quixote* (1605) de Miguel de Cervantes, mostrando que o autor também tinha um profundo interesse literário que permeia tanto nas suas adaptações quanto nas suas obras autorais.

A nomenclatura romance gráfico pavimentou o caminho para os quadrinhos adultos no mercado norte-americano. Esse termo mirava em um público mais maduro e era utilizado para rotular os quadrinhos publicados sob esse guarda-chuva como superiores. De acordo com Alexandre Linck “Eisner queria posicionar sua HQ na estante das livrarias, para isso se utilizou de uma editora que não publicava quadrinhos e que, embora tenha falido antes de conseguir dar maior circulação a *Um contrato com Deus*, estabeleceu um formato para os quadrinhos enquanto literatura.” (LINCK apud HATFIELD, 2005; GARCÍA, 2012, p. 2014).

O que é possível compreender com a última citação é que o termo romance gráfico não era algo ligado a uma mídia nova, mas uma ramificação mais madura das histórias conhecidas como quadrinhos. A fórmula criada por Eisner se tornou um modelo para os romances gráficos que estavam por vir: a história seria destinada a audiências adultas; seria publicado de forma integral, como romances comuns; seria produzido em formato de livro e vendido em livrarias, podendo conter prefácio, introdução, posfácio, e qualquer outra qualidade comumente ligada aos romances tradicionais, deixando bem claro que aquele produto se tratava de algo superior aos quadrinhos de banca.

Fora dos Estados Unidos, os quadrinhos também buscavam renome dentro da área da literatura. A França também enveredou para este lado, apesar de não necessariamente mudar a base da mídia, como apontado por Linck :

No final de 1977, na França, saía pela editora Casterman a revista (*À Suivre*). Tratava-se da iniciativa de propiciar considerável liberdade aos autores, principalmente no que tange a 4 restrição de 48 páginas, comum no mercado franco-belga, sob a proposta de se produzir romans en bande dessinée. No editorial constava: “Com toda a sua densidade romanesca, (*À Suivre*) será a invasão bárbara da bande dessinée na literatura” (LINCK apud MILLER, 2008, p. 27; MAZUR, DANNER, 2014, p. 131). As histórias eram divididas em capítulos e buscava-se valorizar “qualidades literárias”. (2017, p.4-5)

Diferente das ideias de Eisner, a editora Casterman não achou necessário se

distanciar das ideias previamente estabelecidas nos quadrinhos para proporcionar uma qualidade literária maior para a mídia, e optou por continuar a publicar suas obras de maneira serializada em bancas. O termo utilizado no país é *bande desinéé*, o qual, certamente, evoca mais respeito do que o termo *comics*, que é o termo utilizado nos Estados Unidos, e que pode nos dar uma maior compreensão do porquê de Eisner optar por romance gráfico, como apontado por Paulo Ramos e Diego Figueira quando eles constatarem que “o autor [Will Eisner] estava procurando por um rótulo que distanciasse seu trabalho do que era visto como quadrinhos na indústria norte-americana, começando pela palavra *comics*, ‘comédia’ (RAMOS, FIGUEIRA apud ROBINSON, 2011, 2014, p.187)

Com o passar dos tempos, e com o respeito conquistado pela nomenclatura romance gráfico, algumas histórias em quadrinhos foram vistas com melhores olhos pela academia, como por exemplo *MAUS* (1980) de Art Spiegelman, que chegou a receber os prêmios *Pulitzer* e *American Book Award*. Com isso em mente, buscamos pesquisar se quadrinhos, quando analisados sob a ótica literária, podem se enquadrar no mesmo formato de literatura que *The Hobbit* (1937), ou seja, a forma clássica de literatura seguidas por clássicos universais, ou se são uma outra forma de literatura. Monika Schmitz-Evans e seu ensaio *Graphic Narrative as World Literature* (2013) foram muito úteis nessa parte da pesquisa, pois a autora evidencia a ideia de quadrinhos como Literatura Universal ou *Weltliteratur*, um termo originalmente usado por Goethe (1749 - 1832), que, nas palavras da teórica:

Transgride fronteiras culturais, adaptando elementos de culturas estrangeiras e conectando-os com a própria herança cultural, as literaturas mundiais se desenvolvem em um processo de influência mútua; surgem novos gêneros e também novas linguagens. E ainda mais: transferidos para as línguas de culturas estrangeiras, as próprias heranças culturais e literárias aparecem como renovadas e abertas a interpretações e continuações inovadoras. (SCHMITZ-EVANS, 2013, p. 402).

Outra possibilidade, apontada por Douglas Wolk em seu livro *Reading Comics* (2007), é a da paraliteratura, que segundo o dicionário de *Oxford*, é “a categoria de obras escritas relegada às margens da literatura reconhecida e muitas vezes rejeitada como sub literária, apesar das semelhanças evidentes com a literatura respeitável do cânone reconhecido” (PARALITERATURE, 2008). Apesar do entendimento dessas duas possibilidades de enquadramento da mídia quadrinhos como forma de literatura, nenhuma das duas são completamente satisfatórias, uma vez que podem até englobar uma área específica da mídia, mas definitivamente não abraçam todo o escopo das histórias em quadrinhos, devido principalmente às suas características primordiais.

Independente do país que o quadrinho é produzido, existem características próprias e intrínsecas que permeiam a mídia. Por isso, iremos agora comentar sobre algumas dessas características que tornam a discussão acerca da presença da literariedade nos quadrinhos mais elaborada. De acordo com Santos “um traço distintivo das histórias em

quadrinhos é o balão” (SANTOS apud CAGNIN, 1974, p.120), uma “convenção gráfica onde é inserida a fala ou o pensamento dos personagens” (SANTOS, 2015, p.19). Balões podem servir para diversas necessidades, desde fala e pensamento, como mencionado anteriormente, mas até mesmo denotar diferenças entre os personagens, como é possível ver na imagem abaixo :



Figura 2 : O uso de balões para evocar diferentes situações além dos diálogos.

Fonte: (DAVID; ABNETT; DERENICK; ROBERTS; BENNET. 2019, p. 1127).

Na imagem acima é possível perceber que o personagem do rei tem sua fala inserida em um balão branco comum. Quanto ao vilão, seus balões são azuis e conectados por raios, demonstrando intensidade na sua voz e o distanciando dos outros personagens.

O painel também é uma característica intrínseca aos quadrinhos, Santos diz que “cada momento [de uma história em quadrinhos], expresso por meio de uma ilustração, recebe o nome de vinheta. Na maioria dos casos, esse instante do relato é circundado por linhas, formando o requadro [ou painel]” (2015, p.27). Entre esses painéis existe a sarjeta, um espaço branco que distancia os painéis de uma página, esta função é utilizada, como apontada por McCloud, para fazer “a imaginação humana ver duas imagens separadas e transformá-las em uma única ideia. Nada é visto entre os dois painéis, mas a sua experiência te diz que tem algo ali” (1994, p. 66 - 67). A sarjeta acaba por ser uma forma de intercalar painéis, e, devido a teorias que logo serão apresentadas, como a espaçotopia, pode se tornar uma ferramenta útil para reorganizar a página de uma obra.

Apesar de existirem outras diversas características intrínsecas à mídia, as supracitadas são as mais relevantes para nossa pesquisa, já que são as que mais dialogam com os conceitos que iremos apresentar em seguida, sequencialidade e a espaçotopia. A sequencialidade é um conceito que trabalha a ideia de que todo painel continua a ideia exposta no painel anterior, “cada vinheta estabelece uma relação de continuidade com o

quadrinho que a sucede, criando a sequencialidade” (SANTOS, 2015, p. 35). Dentro da ideia de sequencialidade, existe ainda outro conceito importante para nossa compreensão, o encapsulamento. O “processo de encapsulamento envolve a seleção de certos momentos da ação principal da história imaginada, encapsulando, ou delimitando pedaços daqueles momentos em um espaço restrito” (SANTOS apud DUNCAN; SMITH, 2009, p. 131). Em conclusão, a ideia de sequencialidade limita os estudos de histórias em quadrinhos. Como uma mídia em eterna mutação, os quadrinhos proporcionam diversas possibilidades que não são contempladas nos preceitos da sequencialidade. Isto não significa que a sequencialidade está datada, significa somente que ela não abarca toda a mídia, e é neste momento que precisamos discutir a espaçotopia.

A espaçotopia é um conceito elaborado por Groesteen (2015) e diz que:

Qualquer imagem desenhada encarna-se, existe, implanta-se em um espaço. Contrariamente à imagem em movimento do cinema, que Gilles Deleuze demonstrou ser ao mesmo tempo “imagem-movimento” e “imagem-tempo”, a imagem fixa conhece apenas a primeira dimensão. Vincular os quadros dos quadrinhos consiste necessariamente em vincular os espaços, operar em um espaço compartilhado. São estes os princípios fundamentais da distribuição espacial que serão examinados pela primeira vez sob a rubrica de espaçotopia, termo criado por reunir, mesmo mantendo separados, os conceitos de espaço e de localização. Os espaços específicos às histórias em quadrinhos, tais como o balão de fala, o quadro e o requadro, a tira (faixa horizontal que é o primeiro nível de agrupamento dos quadros) e a prancha, serão convocados sucessivamente para análise de suas interações. (GROESTEEN, 2015, p. 31-32).

Em outras palavras, não é sempre que as páginas de quadrinhos estarão repletas de acontecimentos sequenciais, existe também a possibilidade de aparecer múltiplos tempos e espaços em uma mesma página. Esses dois aspectos (sequencialidade e espaçotopia) foram de profunda importância para o resultado da nossa pesquisa. As discussões acerca da sua importância para elaborar um estudo maior sobre a literariedade dentro dos quadrinhos estarão no tópico de conclusão.

Por fim, retomamos o questionamento inicial desta pesquisa : Como reconhecer a literariedade, sendo que esta é aplicada exclusivamente em textos literários (somente com linguagem escrita) em obras de outra categoria, como os quadrinhos? Foi por isso a escolha de uma adaptação de uma obra já consagrada : *The Hobbit*. Na sessão de resultados e discussão, será ampliada a ideia iniciada aqui e finalmente discutido o que pode ser encontrado, no quesito da literariedade, tanto na obra original de *Tolkien* quanto na adaptação para quadrinhos.

3 | RESULTADOS E DISCUSSÃO

Ao realizar a leitura da obra original de Tolkien ([1937] 2009), podemos constatar logo no início que não estamos lidando com uma obra comum para sua época. Apesar do

tipo de história infantil, a famosa ‘caça ao tesouro’, aqui nós temos um protagonista que não é humano, mas sim, um hobbit, que segundo o autor são

Eles são (ou eram) um povo pequeno, com cerca de metade da nossa altura, e menores que os anões barbados. Os hobbits não têm barba. Não possuem nenhum ou quase nenhum poder mágico, com exceção daquele tipo corriqueiro de mágica que os ajuda a desaparecer silenciosamente e rapidamente quando pessoas grandes e estúpidas como vocês e eu se aproximam de modo desajeitado, fazendo barulho como um bando de elefantes, que eles podem ouvir a mais de uma milha de distância. Eles têm tendência a serem gordos no abdome, vestem-se com cores vivas (principalmente verde e amarelo), não usam sapatos porque seus pés já têm uma sola natural semelhante a couro, e também pêlos espessos e castanhos parecidos com os cabelos da cabeça (que são encaracolados), têm dedos morenos, longos e ágeis, rostos amigáveis, e dão gargalhadas profundas e deliciosas (especialmente depois de jantarem, o que fazem duas vezes por dia, quando podem). Agora vocês sabem o suficiente para continuarmos. (TOLKIEN, 2009, p. 7).

Além do protagonista ser diferente em sua aparência, também era diferente em sua mentalidade, afinal, não ansiava por aventuras, batalhas ou glória, apenas desejava uma pacata e preguiçosa vida em sua cidade, e no fim das contas, o heroísmo que ele desenvolve ainda é “mal visto” por seus conterrâneos, por serem um povo que não valorizam esse tipo de ato.

A linguagem do autor, que, diga-se de passagem, era filólogo, ao longo da obra, ainda que se tratando de uma obra infantil, é bem rebuscada, mesmo que compreensível a qualquer leitor que tenha inglês como língua materna. Além do domínio do uso do idioma, o autor ainda criou termos, como o próprio nome *hobbit*. O que pode ser visto é que Tolkien tinha uma grande preocupação com a estética do texto, então, se para os formalistas, a linguagem deve ser poética, Tolkien é bem sucedido quando usa o idioma de maneira rebuscada, descrições precisas que fazem o leitor ver e sentir o que é ostentado na exposição, e por fim, sua escrita e sua linguagem, provocam sensações e estranhamento.

Tolkien também é conhecido por ter criado totalmente o universo de suas obras, a Terra Média, tanto seu espaço quanto tempo, pois tudo aquilo que é referenciado na obra, como histórias do passado, sejam guerras ou pequenos acontecimentos, foram criadas pelo autor. Essa questão denota originalidade, uma preocupação perfeccionista que torna sua bibliografia única à sua época.

Apesar de *The Hobbit* ser ao mesmo tempo um trabalho fantástico (um gênero que não são vistas com os melhores olhos pela academia), *The Hobbit*, é literatura, mas a questão é que os debates acerca de se uma obra possui ou não literariedade são antigos e muitas vezes inconclusivos, principalmente ao tratar-se de obras modernas como as de Tolkien. Sobre o impacto que obras fantásticas podem causar no leitor, C. S. Lewis disse:

Infunde-nos também um temor respeitoso. Sentimos nela a presença de um poder divino. É como se algo de maior alcance nos tivesse sido comunicado. Os reiterados esforços da mente no sentido de captarem - ou

seja, e principalmente, conceitualizarem - esse algo refletem-se na persistente tendência da humanidade para conferir aos mitos explicações alegóricas. E depois de se terem experimentado todas as alegorias, continuamos a sentir que, em si, o mito é mais importante que elas. (LEWIS, 2003, p. 65).

Baseadas nas características especiais citadas acima, que tornam *The Hobbit* uma obra com forte caráter literário, buscamos nessa pesquisa, compreender se a sua adaptação quadrinística produzida por Charles Dixon e David Wenzel consegue transpor com sucesso os mesmos valores para uma nova mídia. Para isso, foi pesquisado mais a fundo, a história da adaptação literária para os quadrinhos.

Adaptação, usando a mesma terminologia adotada por Borges e Vergueiro (2014), é um problema frequente quando se trata a discussão sobre quadrinhos e literatura, sendo a revista *Classics Illustrated* (1941 - 1971) geralmente apontada como a primeira tentativa de adaptações literárias para quadrinhos. De acordo com Borges e Vergueiro:

[...] diferentemente dos heróis uniformizados super poderosos, *Classics Illustrated* buscava algo mais do que levar seus leitores a mergulhar num mundo de fantasia e ficção : ela possuía o claro e diferenciado objetivo de apresentar a seus jovens leitores os clássicos da literatura em formato de quadrinhos. Dessa forma, buscava aproximar das grandes narrativas universais e dos personagens míticos da literatura a linguagem das histórias em quadrinhos. (2014, p. 58-59).

Desde seu primeiro número, a revista sustentava que “a intenção da coleção é encorajar as pessoas a lerem a obra original” (BORGES; VERGUEIRO apud SAWYER, 1987, p. 59). Além disso, a revista não se apresentava como história em quadrinhos, mas sim como “a versão ilustrada, ou em imagem, de seus clássicos favoritos” (LINCK apud GARCÍA, 2012, p. 4). Como é possível ver, essas primeiras adaptações funcionavam de forma diferente dos romances gráficos. Ao invés de tentar se aproximar da literatura, elas se distanciavam dela, declarando que tais revistas não tinham a intenção de serem vistas como literatura, mas também, não eram uma forma de arte ‘inferior’ como os quadrinhos, como apontado por Linck:

A recusa de um nome enquanto mácula, fosse *comics*, negado explicitamente pela *Classics Illustrated* [...], demarca duas questões. Em primeiro, a distância entre quadrinhos e literatura que se mantém e precisa ser mantida, de modo que quanto mais os quadrinhos se aproximam da literatura, nem que seja pela obviedade de uma adaptação na redução do mundo por seus objetos culturais, menos quadrinhos eles precisam assumir que são. Em segundo, a esquivas de uma nomeação preconizaria a adoção da *graphic novel* como aposta estratégica de um novo rótulo para uma história em quadrinhos literária. (2017, p.2).

Poderíamos tomar como justificativa para esse pensamento o período da publicação, mas é bem claro que a *Classics Illustrated* era, no final, quadrinhos, com todas as características da mídia presentes na revista. Esse era o início das adaptações literárias para o formato dos quadrinhos. Na verdade, até hoje, essa é uma prática bem comum,

mesmo embora, ironicamente, seja possível usar essas adaptações para pesquisar a distância entre as duas mídias. Pois, geralmente, nessas adaptações o artista deve recorrer ao encapsulamento, o que pode desmanchar a continuidade poética vista em trabalhos literários.

Torna-se um desafio maior quando discutimos a possibilidade da existência de traços de literariedade no romance gráfico de *The Hobbit*, por isso a ideia da pesquisa foi de trabalhar sua adaptação. Seria possível transpor não só a narrativa, mas todo o caráter literário da obra para uma adaptação em outra mídia? Tomaremos como exemplo a adaptação de uma passagem icônica, a introdução do livro. Em sua totalidade, na obra original, Tolkien escreve o seguinte:

Numa toca no chão vivia um hobbit. Não uma toca desagradável, suja e úmida, cheia de restos de minhocas e com cheiro de lodo, tampouco uma toca seca, vazia e arenosa, sem nada em que sentar ou o que comer: era a toca de um hobbit, e isso quer dizer conforto. A toca tinha uma porta perfeitamente redonda como uma escotilha, pintada de verde, com uma maçaneta brilhante de latão amarelo exatamente no centro. A porta se abria para um corredor em forma de tubo, como um túnel: um túnel muito confortável, sem fumaça, com paredes revestidas e com o chão ladrilhado e atapetado, com cadeiras de madeira polida e montes e montes de cabides para chapéus e casacos — o hobbit gostava de visitas. (TOLKIEN, 2009, p.7).

Quando adaptado para o quadrinho, fazendo uso da união de imagens e textos, ficou da seguinte maneira :

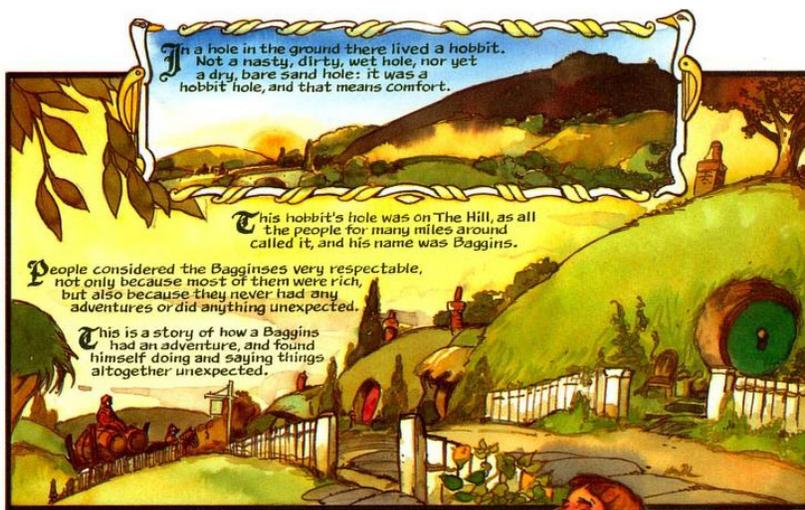


FIGURA 3 : Primeiro painel da adaptação de *The Hobbit*.

Fonte: (WENZEL, DIXON, 2009, p.1).

Podemos observar que as imagens dentro do painel servem apenas de apoio para

o texto, elas não são completamente necessárias, pois mostram exatamente aquilo que está escrito no texto. Dentro dos quadrinhos, as imagens têm autossuficiência, a mesma imagem, sem texto, teria a mesma função introdutória de mostrar a ambientação ao leitor que o texto tem. Pode-se argumentar que devido à fama da introdução, os autores resolveram mantê-la, mas o que é discutido aqui é a possibilidade de sua inexistência não interferir na compreensão do leitor. A arte não se distingue muito de um livro ilustrado, fazendo sua garantia como obra quadrinística vir do uso de painéis. Observemos a arte que o próprio autor fez para o primeiro capítulo de *The Hobbit* :



FIGURA 4 : Arte original de Tolkien para o primeiro capítulo de *The Hobbit*.

Fonte: TOLKIEN (1937, p. 2)

Olhar *Hobbiton* completa, desenhada pelo próprio autor, agrega mais ao texto que a imagem do primeiro painel da obra. Assim dizendo, o texto original foi resumido e adaptado de forma bem sucedida para sua compreensão no romance gráfico, mas ao lidar com outra mídia, como os quadrinhos, menos pode ser mais, e dizer aquilo que já está sendo mostrado com imagens pode soar redundante. Em outro exemplo, o autor opta por descrever um *Hobbit* tanto em texto quanto imagem, mais uma vez decidindo ignorar as possibilidades oferecidas pela mídia.

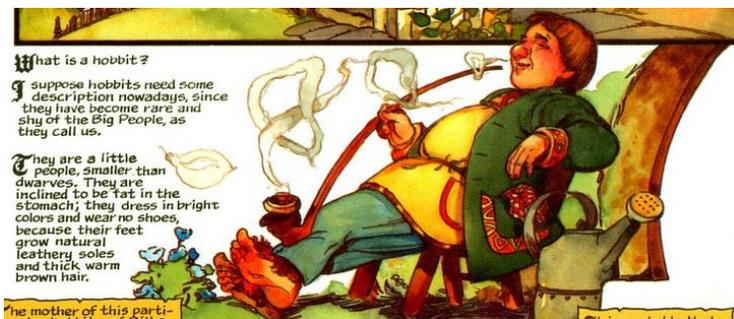


FIGURA 5: Descrição de um *Hobbit*.

FONTE: WENZEL; DIXON (2009, p.1).

É perceptível que os autores são grandes fãs de Tolkien, e que sua opção de apenas resumir o texto e o ornar com imagens deve-se ao fato de tentar se manterem o mais fiel possível à uma obra já tão consagrada. Em contraponto, pode ser citado a tradução de Tolkien para o clássico *Beowulf*, publicado postumamente, em 2014. *Beowulf*, em seu patamar de clássico, já foi adaptado de diversas maneiras, seja para filmes, séries, animações e também para a mídia dos quadrinhos, em uma romance gráfico homônimo escrito por Santiago García e desenhado por David Rubín, publicado em 2013. Apesar de todas as obras terem como base o manuscrito original, faremos uso da fiel tradução de Tolkien para comparação. No início da história, Tolkien narra a reação dos moradores à primeira invasão do monstro à vila para matar os cavaleiros :

Depois disso, à aurora, com a primeira luz do dia, a força de Grendel em combate tornou-se evidente para os homens; ergueu-se então o choro depois do banquete, um imenso grito ao amanhecer. O rei glorioso, seu príncipe há muito testado, sentou-se sem alegria: o coração robusto e valente sofreu, e sentiu pesar por seus cavaleiros quando os homens haviam esquadrihado as pegadas do inimigo, esse amaldiçoado demônio (TOLKIEN, 2015, p. 110).

Quando a cena foi adaptada para os quadrinhos, García e Rubín a colocaram da seguinte maneira:



FIGURA 6: Romance gráfico *Beowulf*.

Fonte: GARCÍA; RUBÍN (2018, p. 9-10).

Podemos ver que os autores do romance gráfico optaram por uma adaptação minimalista, com uso não só da sequencialidade, como também da espaçotopia. Mostrando tanto o personagem do rei, visto como um homem meio calvo usando uma tiara, celebrando algumas horas antes (nos painéis quadrados e menores) e mais tarde descobrindo os seus súditos assassinados (nos painéis maiores). Groesteen explica que “o encadeamento de planos de um filme, que é propriamente o trabalho da montagem, efetua-se em uma só dimensão, linear: a do tempo, enquanto que os quadros da história em quadrinhos são articulados simultaneamente no tempo e no espaço” (2015, p.109). Ou seja, os quadrinhos podem, em uma mesma página, apresentar quadros de diferentes espaços e tempos, mesmo que interpostos de uma maneira que possa parecer, à primeira vista, com sequencialidade.

O conceito de espaçotopia e encapsulamento foram fundamentais para a idéia final acerca da presença ou não da literariedade na adaptação, no próximo tópico, conclusão, essa idéia será elaborada e finalizada.

4 | CONCLUSÃO

O estudo da literariedade sempre foi focado em romances, obras literárias, que normalmente são baseadas somente em texto, sem auxílio de imagens, requadros, balões ou painéis. Obras que se sustentam basicamente em palavras para narrar suas histórias. Algo assim se apresenta como um desafio quando se trata de adaptações para outra mídia.

A ideia de adaptação em si já é conflituosa em relação ao conceito de literariedade, pois, uma das principais características deste estudo é a originalidade (JAKOBSON, 1921). Pode ser visto como empecilho criar uma obra totalmente original quando se trata de uma adaptação, mas ao adaptar uma narrativa para outra mídia é possível ser original, mas mesmo assim, o conceito de literariedade precisaria ser revisto.

A adaptação de Wenzel e Dixon tem características que de forma alguma podem ser consideradas negativas, são tão somente a forma que os autores optaram por adaptar a obra original de Tolkien. Essas características foram apontadas no tópico anterior, e uma das que mais sustentam a não literariedade da obra é sua redundância ao apresentar texto e imagem que demonstram o mesmo acontecimento. O texto é sempre muito fiel ao original, sendo muitas vezes apenas um resumo deste, e esse fato contrapõe o conceito de literariedade. Se literariedade preza por estética e originalidade, um resumo dificilmente supriria essas demandas. O que nos leva a conclusão que mesmo que analisássemos tão somente o texto do quadrinho, nem mesmo assim a literariedade estaria transposta com sucesso.

Quanto à parte imagética do quadrinho, em sua maioria, ela serve apenas de apoio ao texto, pois existem pouquíssimas páginas na obra que fogem um pouco da ideia do encapsulamento e se aventuram em um *design* mais ousado. Reiteramos, contudo, que esses fatos não são pontos negativos, que tornam a obra ruim; diversos quadrinhos são obras 100% sequenciais, e esta, nada mais é, que a forma que os autores acharam melhor para contar essa narrativa. Porém, o que esses fatos nos reforçam é a maior dificuldade de encontrar algo próximo à literariedade nessa adaptação.

Ainda, Linck reforça as duas limitações da mídia que impedem o artista de adaptar completamente a literariedade de romances para quadrinhos.

A primeira seria a fragmentação da narrativa em momentos, dos quadros propriamente ditos, que não teriam como adaptar a continuidade poética ou, em outro extremo, reproduzir a sensação fluída da não-narrativa atemporal da literatura. Por isso, refém do quadro a quadro, intercalado por uma sarjeta, restaria aos quadrinhos, por uma dupla restrição, ater-se a uma sequência de eventos simples, cronologicamente situados, mas, ao mesmo tempo, sem uma passagem que produzisse efeitos poéticos para além das mesmas situações fragmentárias. Por sua vez, a segunda limitação seria a redundância dos quadrinhos, o paralelismo tautológico que a copresença do texto e da imagem fatalmente emprestaria à qualquer adaptação da literatura, já que a imagem tenderia apenas a reiterar o que o texto previamente havia dado conta. Deste modo, a supressão do texto original no ato da adaptação em imagem se dá apenas quando é possível substituir a descrição objetiva pelo mero relato visual, cabendo a todo o resto, como é o caso de descrições em que na palavra reside a força poética, reproduzir os dois, isto é, o desenho da descrição e o texto da descrição desenhada. (LINCK, 2017, p.3)

Se pudéssemos aplicar o conceito de originalidade aos quadrinhos, tratando de suas características, e buscando estética, originalidade e inovação não no texto, mas

nas características dos quadrinhos, ainda assim a adaptação de *The Hobbit* não seria considerada detentora de literariedade. Por outro lado, os quadrinhos seriam uma rica área para pesquisas de adaptações originais e diferenciadas, cito: *Informe Sobre Ciegos* (1991) de Alberto Breccia; *Moby Dick* (2014) de Chabouté; *Nas Montanhas da Loucura* (2017) de Gou Tanabe.

Em conclusão, *The Hobbit* de Wenzel e Dixon não transpõe a literariedade de Roman Jakobson da obra original para o quadrinho, devido ao excesso de redundância e uso de textos resumidos da obra original. Criam assim, um quadrinho muito fiel à obra fonte, que com certeza entretém um leitor que já conhece a obra, mas que não transpõe a originalidade da fonte.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Haroldo De; SCHNAIDERMAN, Boris; CAMPOS, Augusto De. **Poesia Russa Moderna**. São Paulo: Editora brasiliense, 2009

CAMPOS, Rogério De. **HQ** : Uma Pequena História dos Quadrinhos Para Uso das Novas Gerações. São Paulo: Edições Sesc SP, 2020.

CAMPOS, Rogério De. **Imageria** : O Nascimento das Histórias em Quadrinhos. São Paulo: Editora Veneta, 2015.

CHUTE, Hillary. **Comics as Literature** : Reading Graphic Narrative. Cambridge : Cambridge University Press. 2008. p. 453

DAVID, Rob; ABNETT, Dan; DERENICK, Tom; Roberts, Mark; BENNETT, Deron. **He-Man and the Masters of The Universe Omnibus**. New York : DC Comics. 2019. p. 1127.

DROUT, Michael. **Tolkien's Prose Style and its Literary and Rhetorical Effects**. Tolkien Studies. 1. 137-163, 2004

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**. Tradução de Waltenisir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Sequencial**. São Paulo : Martins Fontes, 2010.

EISNER, Will. **A Contract With God**. New York: W.W. Norton & Co., 2006.

GARCÍA, Santiago; RUBÍN, David. **Beowulf**. Tradução de Alexandre Callari. São Paulo: Pipoca e Nanquim. 2018.

GROENSTEEN, Thierry. **O Sistema Dos Quadrinhos**. Tradução de Érico Assis. São Paulo: Marsupial, 2015.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2010.

KRIGSTEIN, Bernie. **O Perfeito Estranho**. São Paulo : Editora Veneta. 2019. p. 9

LINCK, Alexandre. **Os Quadrinhos e a Vida** : O Problema da Qualidade Literária ao Final dos Anos 70. Darandina Revista Eletrônica. Juiz de Fora, Vol. 10 , n. 2 (p. 1 - 10), Dezembro, 2017.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos**. São Paulo: M. Books, 2004.

NYBERG, Amy Kiste. **Seal of Approval** : The History of the Comics Code. Jackson : University Press of Mississippi. 1998. p. 1.

PARALITERATURE. *in*: **The Oxford Dictionary of Literary Terms**. 2008. Disponível em : <<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199208272.001.0001/acref-9780199208272-e-836>>. Acesso em 06/02/2021.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego. **Quadrinhos e Literatura** : Diálogos Possíveis. São Paulo : Criativo. 2014. p. 58-59 and 187-189.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Ática, 1986.

SCHUMACHER, Michael. **Will Eisner** : A Dreamer's Life in Comics. New York : Bloomsbury. 2010. p. 25.

STEIN, Daniel; THON, Jan-Noel. **From Comic Strips to Graphic Novels** : Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative. Göttingen: De Gruyter, 2015.

TOLKIEN, J. R. R. **The Hobbit**, or There and Back Again. London : Harper Collins, 1991.

TOLKIEN, J. R. R, DIXON, Chuck; WENZEL, David T. **The Hobbit**: an illustrated edition of the fantasy classic. New York: Del Rey Books, 1990.

TOLKIEN, J. R. R. **Beowulf**: Uma Tradução Comentada - Incluindo o Conto Sellic Ssell. São Paulo: Martins Fontes. 2015.

VARGUEIRO, Waldomiro, ELÍSIO DOS SANTOS, Roberto. **A Linguagem dos Quadrinhos**. São Paulo: Criativo, 2015.

WOLK, Douglas. **Reading comics**. New York: Da Capo, 2008.

CAPÍTULO 2

A REPRESENTAÇÃO DO ISLÃ E DO ORIENTE MÉDIO NA LITERATURA NORTE-AMERICANA

Data de aceite: 01/11/2021

Data de submissão: 08/11/2021

Loiva Salete Vogt

Docente do Instituto Federal de Educação,
Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul
(IFRS), Departamento de Letras, Doutorado em
Literatura Comparada (UFRGS)
Feliz- RS
<http://lattes.cnpq.br/6108092618495180>

RESUMO: A suposta virtude e necessidade de segurança nacional americana mascaram os interesses imperialistas de dominação e exploração não somente do Oriente Médio, mas de todo o planeta, inclusive da própria população nacional cuja necessidade desenfreada de consumo mantém sua própria alienação. Os motivos que levam a atitudes antiamericanistas são maquiados e povos, como o afegão e o palestino, são chamados de bárbaros sem que suas versões dos fatos sejam apresentadas, sem que fique explícita a relação entre, por exemplo, ajuda humanitária e “contrato” de subjugação. Uma das consequências, no Oriente Médio, do súbito cancelamento da ajuda humanitária é mais miséria e também a ascensão de grupos fundamentalistas, em um ciclo de alimentação da violência. Busca-se observar como essas ideias estão implicitamente representados em textos literários. O referencial teórico está em pós-coloniais como Edward Said (1978), Homi Bhabha (2013), Noam Chomsky (2017), Mahmood Mamdani (2004) e no historiador

contemporâneo brasileiro Paulo Visentini (2012), com exemplos práticos da obra *The Kite Runner* (2003) de Khaled Hosseini. Conclui-se a presente análise discursiva e literária com ênfase nas possíveis consequências catastróficas em nossa sociedade devido à disseminação no Ocidente do discurso (inclusive pelo viés da literatura) de que há um inimigo no Oriente Médio metonimicamente associado ao Islã, que precisa ser combatido, pois está se preparando para destruir o mundo livre ocidental e que sua destruição é de sumo interesse global.

PALAVRAS-CHAVE: Islã; Oriente Médio; discurso; Literatura norte-americana; pós-colonial.

THE REPRESENTATION OF ISLAM AND THE MIDDLE EAST IN NORTH AMERICAN LITERATURE

ABSTRACT: The supposed virtue and the necessity of American national security mask the imperialist interests of domination and exploitation not only of the Middle East, but of the entire planet, including the national population whose unbridled consumption maintains its own alienation. The reasons that lead to anti-American attitudes are makeup and people, such as the Afghan and the Palestinian, are called barbarians without their versions of the facts being explained, without the relation between humanitarian aid and a “contract” of subjugation being showed. One of the consequences, in the Middle East, of the sudden cancellation of humanitarian aid is more misery and also a rise of fundamentalist groups, in a feeding cycle of violence. This chapter hopes to observe how these ideas can be implicitly

represented in literary texts. The theoretical framework is based upon postcolonials such as Edward Said (1978), Homi Bhabha (2013), Noam Chomsky (2017), Mahmood Mamdani (2004), and the Brazilian contemporary historian Paulo Visentini (2012). The practical examples in literature are about *The Kite's Runner* (2003), written by Khaled Hosseini. The conclusion of this discursive and literary analysis emphasizes the society's catastrophic consequences of the dissemination (in the West) of a discourse (including through literature). The discourse is that there is an enemy in the Middle East metonymically associated with Islam, who needs to be fought, for it is preparing to destroy the free Western world and that its destruction is of the utmost global interest.

KEYWORDS: Islam; Middle East; speech; North American Literature; postcolonial.

1 | INTRODUÇÃO

Na história da formação dos Estados Unidos foram projetados mitos fundadores com o intuito de criar uma comunidade imaginada, de acordo com a concepção de Benedict Anderson (1989). Para a manutenção dessa comunidade imaginada, há a necessidade de preservação de uma memória que enaltece e unifica uma determinada versão de um passado nacional em prol da permanência de uma herança cultural ideologicamente marcada. O passado de um povo é, assim, uma construção imaginada, que depende da propagação discursiva. Por isso, o senso de fraternidade nacional é buscado a partir do estabelecimento de binarismos como “nós” versus “os outros”. Ou seja, a identidade nacional é formada a partir da fixação de uma oposição, processo que apaga as diferenças e promove uma ideia de unificação. A necessidade de representar o “outro” como inferior tem o objetivo de justificar a tomada de decisões por ele.

2 | PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Ao observar o período chamado de Pós-colonial, Homi Bhabha (2013, p. 102) destaca que grupos marginalizados passaram a “reivindicar seu direito de expressar sua diferença.” Bhabha (2013) alerta que o objetivo do discurso colonial é “apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração ou instrução (p.111).” Sendo assim, é de suma importância um estudo mais aprofundado sobre as formas de projeção desse “outro” como grupo étnico e/ou religioso, tendo em vista que a projeção de um outro “monstruoso” pode ser a não aceitação de uma parte do que nos constitui como sujeitos. Ou seja, o “outro”, com suas características de inimigo, está em nós e não o percebemos; então, projetá-lo no exterior em um “outro”, que também não conhecemos, pode ser um modo de mascarar o que está em nós. A tarefa, então, começa por uma necessidade de investigação do que o “outro” tem a dizer sobre si mesmo em contraponto ao que nossa percepção permite alcançar antes dessa interação.

Há mais de quarenta anos, Edward Said, cristão de origem palestina, cidadão

americano e professor da Universidade de Columbia, nos Estados Unidos, publicava *Orientalismo* (1978). O teórico foi um importante precursor na academia americana ao criticar as noções pejorativas presentes nas considerações subjetivas sobre as pessoas do Oriente, suas crenças e modos de vida. O termo “Orientalismo” refere-se a uma crítica a um determinado discurso a respeito do Oriente. O discurso, no sentido de Foucault, remete a imagens baseadas em afirmações que formam uma linguagem comum e que permitem representar o conhecimento a respeito de um determinado tema. “Como regimes de verdade, os discursos estão encapsulados em estruturas institucionais que excluem certas vozes, estéticas e representações.” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 44). Nesse contexto, o Orientalismo apresenta a intenção de compreender e representar o referido espaço geográfico sob o olhar ocidental, com o evidente intuito de controlar e manipular as diferenças e fixar um determinado olhar a respeito de quem provém da região chamada de Oriente Médio. De acordo com Said, o Orientalismo é um modo de tradução, tendo em vista o poder da autoridade do “tradutor” ocidental. Discursos dissidentes podem, no entanto, confrontar os valores estabelecidos e as imagens propagadas. Assim, Said denuncia as amarras projetadas em determinados povos em função da manipulação discursiva e destaca o Imperialismo e a colonização como processos de dominação cultural, marcados por apagamentos que favorecem a manutenção de uma determinada ordem em que grupos são, sucessivamente, subjugados a outros e esse processo de exploração é geralmente divulgado como sendo natural. Nesse discurso darwinista, na hierarquia “natural” dos seres, apenas os mais fortes sobrevivem.

Em contraponto ao pensamento de Said, em 1996, o cientista político Samuel Huntington publicou sua tese na obra *The Clash of Civilizations and the Remaking of the World Order*, onde destaca uma crise política mundial, em que civilizações entram em confronto direto. Aponta a civilização Islâmica como em conflito direto com a Ocidental e afirma que, devido a uma série de questões políticas, o Islã passou a ser visto como o vilão que deve ser combatido pelo Ocidente. O cientista político considera diferentes culturas como antagônicas em um processo que, segundo ele, inevitavelmente, levará a uma colisão. Huntington enfatiza a visão de que o Islã é antiquado, acentuando o paradigma americano do século XXI: o choque de civilizações que vem substituir o do século XX: a Guerra Fria. Como consequência, muçulmanos de diversas partes do mundo estão subjugados a uma única representação: a de inimigos, a de ameaça ao sistema ocidental. Esse pensamento remete a um posicionamento neoconservador, de direita e pró-israelita que toma forma nos Estados Unidos e se manifesta na obra *The Kite Runner* (2003), traduzida e publicada no Brasil no mesmo ano com o título de *O caçador de pipas* (2003).

A projeção orientalista foca nas diferenças entre culturas, civilizações e religiões como sendo estáticas e essencialistas, o que leva a um discurso maniqueísta de bem versus mal. Esse discurso nega a existência da diversidade no Oriente Médio do mesmo modo que cria uma imagem negativa do povo palestino e afegão, alimentando um imaginário

de fanatismo religioso quando a questão é política, estrutural, econômica e remete a uma traumática luta por territórios, acesso à água potável e autonomia política.

Segundo Huntington, a sobrevivência do Ocidente depende de uma reafirmação da identidade ocidental marcada por um sistema de “diferenças”. Nesse contexto, há a premissa do excepcionalismo americano. As civilizações são descritas como grupos tribais em conflito em escala mundial (HUNTINGTON, 1996, p. 207). No capítulo “*The Future of Civilizations*”, o cientista destaca que a cultura ocidental está sendo desafiada por grupos dentro do próprio Ocidente (HUNTINGTON, 1996, p. 304), ou seja, o multiculturalismo é considerado uma ameaça, bem como a presença de imigrantes. Por outro lado, reconhece que a “universalização” do Ocidente representa o Neoimperialismo para o resto do mundo (HUNTINGTON, 1996, p. 184). Huntington se posiciona a favor da necessidade de preservar a cultura ocidental e construir uma nova ordem mundial: “Multiculturalismo em casa desafia os Estados Unidos e o Ocidente, Universalismo externo desafia o resto do mundo.” (HUNTINGTON, 1996, p. 318, tradução nossa). Conclui a sua tese destacando a necessidade de evitar um conflito de civilizações como modo de garantir a paz mundial. Nesse contexto, segundo Judith Butler (2017), a paz e a liberdade pregadas pelo sistema neoliberal capitalista estão baseadas em um modelo darwinista em que povos com culturas consideradas patriarcais, antidemocráticas e tribalistas necessitam ser civilizados. Assim, a retórica tem sido usada para invadir países como o Afeganistão, o Iraque, o Irã, a Síria, a Palestina (Israel) e tantos outros. O conceito de liberdade divide as pessoas entre cidadãos que merecem pertencer e os que podem ser excluídos da nação. Nessa exclusão versus inclusão surge a dicotomia de gênero, pois no imaginário hegemônico, por exemplo, mulheres de burca merecem ser salvas e incorporadas ao modelo americano, ao universo da moda e do consumo.

A suposta virtude e necessidade de segurança nacional americana mascaram os interesses imperialistas de dominação e exploração não somente do Oriente Médio, mas de todo o planeta, inclusive da própria população nacional, cuja necessidade desenfreada de consumo mantém sua própria alienação. Os motivos que levam a atitudes antiamericanistas são maquiados e povos, como o afegão e o palestino são chamados de bárbaros sem que suas versões dos fatos sejam apresentadas, sem que fique explícita a relação entre, por exemplo, ajuda humanitária e “contrato” de subjugação. Uma das consequências, no Oriente Médio, do súbito cancelamento da ajuda humanitária é mais miséria e também a ascensão de grupos fundamentalistas, em um ciclo de alimentação da violência. Nesse aspecto, segundo Chomsky (2017, p. 126), é estratégica a ideia hegemônica americana de “promover a união nacional e a concordância com o governo para alimentar a fantasia de que há um inimigo externo pronto para tentar destruir o país e o mundo livre ocidental” e que destruí-lo é de sumo interesse da nação.

Além disso, a confusão na propagação do uso de termos como muçulmanos, árabes e fundamentalistas islâmicos como se fossem sinônimos é proposital. Trata-se de

uma fixação de uma imagem para um “outro” que ficcionalmente se encaixa no papel de antagonista. Mahmood Mamdani, em seu livro *Good Muslim, Bad Muslim* (2004), argumenta que o conflito de civilizações anteriormente mencionado por Samuel Huntington (1996) é um conflito interno, mais do que externo. Segundo Mamdani (2004), as civilizações estão em choque com suas próprias autorrepresentações. O teórico critica Huntington, para quem a civilização islâmica é uma entidade homogênea e estável. Mamdani chama a atenção para um teórico anterior a Huntington chamado Bernard Lewis, que desenvolveu a ideia de que há bons e maus muçulmanos e que ambos lutam em uma guerra interna. É imprescindível questionar de onde partiram tais ideias maniqueístas e a qual propósito servem. Quem merece o *status* de “bom” e quem são os “maus”?

O Oriente Médio, em termos geográficos, tendo como base a visão ocidental, abarca a Península Arábica (Arábia Saudita, Iêmen, Omã, Emirados Árabes, Catar, Bahrein e Kuwait), o Crescente Fértil (Egito, Israel/ Palestina, Jordânia, Síria, Iraque, Líbano) e, ao norte, a Turquia, Azerbaijão e Irã. Também o norte da África, contendo a Líbia, Tunísia, Argélia, Marrocos/Saara ocidental e os países que integram a liga árabe (Sudão, Eritreia, Djibuti, Somália) e a Ásia Central com as repúblicas muçulmanas que pertenciam a URSS: Cazaquistão, Uzbequistão, Quirguistão, Tadjiquistão e Turcomenistão, Afeganistão e o Paquistão. Esse é o chamado mundo árabe e muçulmano, de acordo com o historiador da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Paulo Fagundes Visentini (2012). As primeiras civilizações surgiram no Oriente Médio (Egito, Suméria e Babilônia). Também é a origem das religiões monoteístas (Judaísmo, Cristianismo e Islamismo).

Douglas Little (2008), em seu livro *American Orientalism: the United States and the Middle East Since 1945*, apresenta os primeiros colonizadores dos Estados Unidos como inspirados no ideal israelita. De maneira geral, os americanos, segundo o autor, são convidados a se identificarem com o povo judeu que, historicamente, apresentou divergências em relação a muçulmanos e árabes. Para Visentini (2012), o Oriente do século XV era dominado por turcos da Ásia Central e, na segunda metade do século XIX, a cobiça da Europa em fase de industrialização voltou-se para a região: franceses “protegiam” as minorias cristãs e ingleses, as minorias judaicas. Essa “proteção” envolvia a projeção e introjeção de uma identidade francesa e inglesa, respectivamente, como culturalmente superiores. A guerra da Crimeia, em que a Inglaterra e a França lutaram contra a Rússia, em 1856, foi uma tentativa de controle da passagem para o oceano Índico. Já havia a cobiça pelo petróleo que movia a Revolução Industrial.

Segundo Ella Shohat e Robert Stam (2006) em *Crítica da imagem eurocêntrica*, é preciso lembrar que, geograficamente falando, o que o Ocidente chama de Oriente Médio é, para a China, a Ásia ocidental. O Ocidente está associado à religião judaico-cristã e o Oriente ao Budismo, Islamismo e Hinduísmo, ou seja, é o suposto pertencimento político-religioso que determina as configurações geográficas. Nesse sentido, Israel é visto como ocidental e a Turquia é oriental, embora situada a oeste de Israel, bem como o Egito, Líbia

e Marrocos. Há uma série de apagamentos históricos que buscam associar o passado ocidental ao europeu; no entanto, a influência não europeia na formação do Ocidente é bastante significativa. Durante a Guerra Fria, o Afeganistão tinha relações diplomáticas amistosas com a União Soviética, acordos de cooperação econômica e militar. Um grande fluxo de armas e dinheiro proveniente dos Estados Unidos, China, Paquistão e Arábia Saudita foi repassado para quadrilhas conservadoras. Em 1979, houve um golpe militar liderado pelos russos, que é descrito na obra *The Kite Runner*, e foi vivenciado pelo seu autor que, juntamente com sua família, conseguiu refúgio nos Estados Unidos.

O Afeganistão, localizado entre o Irã e a China, ocupa uma posição estratégica para o acesso à região do Oriente Médio. Havia o desejo americano de construir um oleoduto que ligaria o petróleo do mar Cáspio ao oceano Índico, evitando a passagem pela Rússia e pelo Irã. Para tanto, era necessário um governo subserviente em Cabul, capital do Afeganistão. Com esse propósito, interesses ocidentais alimentaram o grupo Talibã da etnia *Pashtun*. O Talibã era, em princípio, um grupo de estudantes do Islamismo. Em setembro de 1996, os Talibãs dominaram Cabul, matando o ex-presidente comunista Nijibullah, promoveram leis restritivas às mulheres, queimaram livros e bibliotecas. Os homens passaram a ser obrigados a usar barba, com vestuário padronizado. Em 1998, massacraram os xiitas da etnia chamada *Hazara*, o que também está descrito no primeiro romance de Khaled Hosseini. No entanto, o grupo Talibã escapou ao controle de seus mentores: com a produção e o comércio de drogas, envolveu-se com o terrorismo internacional. Apesar disso, “continuavam recebendo apoio da Arábia Saudita e do Paquistão, movidos pela permanência de interesses ocidentais.” (VISENTINI, 2012, p. 85). O grupo Talibã é descrito como desumano na obra de Hosseini, como ratos em cavernas, expressão que também aparecia na mídia corporativa do período: “*Soon after the attacks, America bombed Afghanistan, the Northern Alliance moved in, and the Taliban scurried like rats into the caves.*” (HOSSEINI, 2003, p. 316). Nesse contexto, o historiador Visentini (2012) afirma que é preciso evitar a tentação de culpar o Islã pelo fundamentalismo dos Talibãs. De acordo com o autor: “A intolerância talibã deve ser pensada no contexto do desenraizamento provocado pelas mudanças aceleradas em curso no mundo, pela violência devastadora dos conflitos armados e pela manipulação externa.” (VISENTINI, 2012, p. 87). Para o historiador, é necessário atentar para o fato de que a era da internet é também a era do surgimento do Fundamentalismo, do extremismo religioso, de *Fake news*. É possível, nesse contexto, inferir sobre a possível influência do uso da internet na propagação de ideais fundamentalistas messiânicos.

O Onze de Setembro nos EUA trouxe visibilidade para a Al-Qaeda, liderada pelo saudita Osama Bin Laden, que se refugiou junto ao regime Talibã no Afeganistão. Na guerra contra o terrorismo, o Afeganistão, como país, foi destruído. A resposta bélica norte-americana marcou o início de uma longa intervenção dos Estados Unidos no Oriente Médio, justificada aos olhos da população americana traumatizada com a dor da destruição

das Torres Gêmeas e alimentada pelo desejo de vingança e de autopreservação, como se invadir o Afeganistão fosse um modo de proteger os Estados Unidos de outro possível “Bin Laden”.

Ainda segundo Visentini (2012, p. 96), “a motivação em relação ao atentado encontra-se no próprio Ocidente e em seus problemas internos.” A estratégia política utilizada pelo governo americano foi a de buscar justificativa para os problemas internos do país causados pelo sistema capitalista apontando para um inimigo externo e, desse modo, unir a população contra esse inimigo externo significava um desvio para não olhar para si mesma. Nesse contexto, a queda das Torres Gêmeas serve como pretexto para a destruição do Islã no mundo.

Visentini alerta que, até hoje, não foram apresentadas provas concretas da autoria dos atentados, o que sugere que a soberba de um determinado grupo pode ter assumido a autoria, encobrendo outras motivações e outros possíveis responsáveis. Para ele, é surpreendente a ideia de que, de repente, “homens primitivos das cavernas afegãs teriam a possibilidade de sozinhos, idealizarem e executarem um atentado tão complexo e eficaz.” (VISENTINI, 2021, p. 98). No entanto, esse pensamento também pode ser uma consequência do próprio Orientalismo.

No Afeganistão, as cidades que ficaram em poder dos Talibãs foram tomadas, uma a uma, durante a invasão americana e, hoje, o grupo, após a retirada das tropas americanas, voltou a assumir o controle militar do país. Para o historiador, após a derrota dos Talibãs, os prometidos investimentos em infraestrutura e reconstrução do Afeganistão não ocorreram, causando também a insatisfação do povo afegão. A retomada do grupo Talibã ao poder no Afeganistão era evidente no horizonte. Drones ainda bombardeiam a população e há vários grupos de insurgentes que incendeiam caminhões e espalham terror.

Hoje, os bons muçulmanos são descritos como ocidentalizados, modernos, seculares, pacíficos, passivos e que concordam com a interferência americana. Os maus são doutrinadores, violentos e primitivos. Essa é a projeção maniqueísta privilegiada pela mídia na atualidade. Nesse contexto, guerras civis são úteis para eliminar os “maus”.

O historiador Mahmood Mamdani (2004) afirma que não há período na história que defina melhor o conflito entre cristãos e muçulmanos do que as Cruzadas. A guerra foi considerada santa pelo Ocidente e o povo muçulmano passou a ser visto como anticristo. Nesse contexto, não poderiam ser convertidos, mas sim, deveriam ser exterminados. E a ideia persiste. Mamdani afirma que foi no período das Cruzadas que a Palestina deixou de ser a Terra Prometida do Antigo Testamento, terra que abrigaria o povo hebreu e passaria a ser a Terra Santa. Aos muçulmanos, não caberia escolha entre conversão ao cristianismo ou morte, pois eram vistos como inconvertíveis. E a Igreja Católica difundiu a ideia de que é necessário erradicar o mal, sendo assim, muçulmanos, descritos como a encarnação do mal, não poderiam simplesmente se tornar “bons”. Mamdani (2004) menciona outro historiador, Marshall Hodgson, para o qual o par Oriente/Ocidente representava,

originalmente, as terras do Oeste do Mediterrâneo. Mamdani afirma que, somente em momento posterior, o termo passou a fazer referência a terras do Oeste da Europa, o que excluiu as terras do oeste do Mediterrâneo que se tornaram muçulmanas. Posteriormente, o termo Ocidente passou a compreender todos os cristãos europeus, ou seja, a partir de uma orientação geográfica, o termo passou a ser usado como característico de pessoas, ou seja, foi racializado.

3 | O PERSONAGEM ASSEF EM *THE KITE RUNNER*

O antagonista em *The Kite Runner* (2003) é o muçulmano chamado de Assef, descrito como um sádico que prega a palavra de Deus de acordo com sua própria interpretação retrógrada e insana. Veja o exemplo:

When the prayer was done, the cleric cleared his throat. 'Brothers and sisters!' he called, speaking in Farsi, his voice booming through the stadium. 'We are here today to carry out Shari'a. We are here today to carry out justice. We are here today because the will of Allah and the word of the Prophet Muhammad, peace be upon him, are alive and well here in Afghanistan, our beloved homeland. We listen to what God says and we obey because we are nothing but humble, powerless creatures before God's greatness. And what does God say? I ask you! WHAT DOES GOD SAY? God says that every sinner must be punished in a manner befitting his sin. Those are not my words, nor the words of my brothers. Those are the words of GOD!' He pointed with his free hand to the sky... 'Every sinner must be punished in a manner befitting his sin!' the cleric repeated into the mike, lowering his voice, enunciating each word slowly, dramatically. 'And what manner of punishment, brothers and sisters, befits the adulterer? How shall we punish those who dishonor the sanctity of marriage? How shall we deal with those who spit in the face of God? How shall we answer those who throw stones at the windows of God's house? WE SHALL THROW THE STONES BACK!' He shut off the microphone. A low-pitched murmur spread through the crowd. Next to me, Farid was shaking his head. "And they call themselves Muslims" he whispered. (HOSSEINI, 2003, p. 235-36).

Na cena descrita, os personagens Farid e Amir (o protagonista da trama) assistem ao apedrejamento de um casal acusado de adultério pelo líder Talibã Assef, que profere o discurso acima alegando que Deus pede que adúlteros sejam punidos com apedrejamento, citando a lei chamada de *Shari'a*. Segundo Said (1978), o termo "Islã" é um modo de expressar a experiência do muçulmano, o que leva a entender que, supostamente, a religião governa todos os aspectos da vida do islâmico. A crença em uma fé "cega" dispensaria o muçulmano de qualquer senso crítico, pois o dogma religioso inscrito na *Shari'a* faria a tarefa de "pensar" e orientar sua vida.

Em contraponto, a sociedade ocidental apresenta-se como laica e complexa em termos de história, cultura e ciência. Segundo a crença orientalista, no Oriente tudo se resume à religião. E os seus mandamentos permanecem estáticos, fixos e imutáveis apesar

das mudanças sociais e da passagem do tempo. Além disso, a imaginação ocidental alerta que a leitura de um texto considerado sagrado como o Alcorão pode levar a atos terroristas como a imposição de sacrifícios e subjugação religiosa. Todavia, pode-se dizer que o mergulho em qualquer religião pode levar a isso pela fé cega e habilidade de manipulação dos traumas de parte de seus adeptos. A obra *The Kite Runner*, enfaticamente, apresenta cenas de violência como a descrita anteriormente, associando as atitudes tenebrosas aos muçulmanos como também nessa passagem, nas palavras de Assef:

Sometimes, we broke down their doors and went inside their homes. And [...] I'd [...] I'd sweep the barrel of my machine gun around the room and fire and fire until the smoke blinded me." He leaned toward me, like a man about to share a great secret. "You don't know the meaning of the word 'liberating' until you've done that, stood in a roomful of targets, let the bullets fly, free of guilt and remorse, knowing you are virtuous, good, and decent. Knowing you're doing God's work. It's breathtaking." He kissed the prayer beads, tilted his head. (HOSSEINI, 2003, p. 242).

A violência psicopática de Assef é apresentada como justificada pelo discurso religioso islâmico que é apresentado como um modo de “cegar” os fiéis. A religião Islâmica tem sua origem na Península Arábica, no século VII, com as visões descritas pelo profeta cujo nome foi traduzido como Maomé. O termo Islã significa: “Uma comunidade civil guiada pelas leis do Alcorão. Muçulmano é quem se submete ao Islã.” (VISENTINI, 2012, p. 16). Segundo o historiador, o Islã incorporou elementos da civilização greco-romana, também persa, hindu e chinesa. Seu apogeu foi entre os séculos VII e XV, em que presenciou intenso desenvolvimento da arte e da ciência. Enquanto a Europa da Idade Média vivia em castelos insalubres, já havia iluminação pública em Cairo e Bagdá, locais predominantemente islâmicos.

O público leitor ocidental expressa o desejo de saber o que o próprio Oriente diz de si mesmo, como se fosse efetivamente possível descrevê-lo como unificado, uma vez que é formado por grupos heterogêneos. Nesse contexto, surgem figuras que prometem ser informantes nativos, pessoas que vieram do Oriente Médio e que, supostamente, podem apresentar uma visão interna da situação. No entanto, essas vozes passam por um sistema de controle. Serão ouvidas apenas em determinadas circunstâncias e apenas se disserem o que favorece ao sistema que mantém sob controle as diferenças e o alcance da divulgação. Algumas vozes recebem destaque por estarem vinculadas a grupos organizados politicamente e, embora dissidentes do discurso hegemônico, conseguem seu espaço, ou o conseguem por algum tempo, mas suas marcas tendem a serem apagadas. Tudo depende do que estão dispostas a dizer e a quem seu discurso beneficiará, já que o próprio sistema de divulgação e publicidade está vinculado a condições ideológicas e socioeconômicas. Vozes orientais falando para a audiência ocidental sobre suas experiências no Oriente têm sido muito apreciadas pela mídia quando destacam as falhas do Islamismo, principalmente associado à opressão e à tirania de um profeta. A mídia difunde a ideia de que o discurso

registrado no livro sagrado não pode ser questionado e apaga a informação de que está atrelado a um determinado contexto e momento histórico, bem como está sujeito à interpretação de vários tradutores. Ocorre, então, uma associação entre “servos de *Allah*” e escravos. No entanto, em sua base semântica, o termo “religião” está associado à ideia de religião. No caso do Islamismo, há a ideia de religar os indivíduos a uma concepção e a uma força coletiva que se potencializa nas cinco orações diárias, em momentos sagrados de conexão com suas consciências e com a espiritualidade. No entanto, em uma interpretação que tem por base os valores capitalistas, individualistas e progressistas ocidentais, o Islamismo é geralmente descrito como anti-intelectual e irracional. Esse aspecto predomina em *The Kite Runner*: “*I’ll ask you something: What are you doing with that whore? Why aren’t you here, with your Muslim brothers, serving your country?*” (HOSSEINI, 2003, p. 243).

O Orientalismo é, assim, um modo de julgar o Islamismo que omite, inclusive, a presença de outras religiões no Oriente Médio e o próprio ateísmo. Há a ideia de que, se não for combatido como um inimigo, pode assumir o poder e impor seu “retrógrado” modo de vida sobre o “mundo livre ocidental”. O seguinte trecho da obra *The Kite Runner* marca essa percepção, quando Amir questiona: “*What mission is that? I heard myself say. ‘Stoning adulterers? Raping children? Flogging women for wearing high heels? Massacring Hazaras? All in the name of Islam?’*” (HOSSEINI, 2003, p. 248). Amir reflete sobre qual seria a missão de cada ser humano de acordo com o discurso do Talibã. O patriarcalismo ainda está fortemente presente na cultura islâmica. Condições socioeconômicas precárias também levam a uma situação de subjugação entre povos, mas é importante destacar que a religião islâmica não se resume ao grupo Talibã. É um modo de vida que merece ser respeitado. Amir, em seu discurso, leva o(a) leitor(a) a associar o ponto de vista descrito como sendo do Talibã com uma representação metonímica do Islã, o que é perigoso, pois pode levar a um ódio contra o Islã.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

O pertencimento identitário do autor Khaled Hosseini mantém uma relação muito próxima com a construção do protagonista Amir no romance. O autor nasceu em Cabul, no Afeganistão, em março de 1965. Seu pai era diplomata e sua mãe lecionava Farsi, uma das línguas locais. Em 1980, sua família conseguiu asilo político nos Estados Unidos devido à invasão soviética no Afeganistão. Em 2006, recebeu a distinção de personalidade do ano em comemoração ao Dia Internacional dos Refugiados em Washington D.C., concedido pela agência para refugiados dos Estados Unidos. Seu trabalho como médico e romancista tem sido reconhecido, tendo trabalhado também em prol da assistência humanitária no Afeganistão através da Fundação Khaled Hosseini, criada em 2007. É importante destacar que o autor emigrara do Afeganistão ainda criança e que sua obra tem caráter ficcional

fortemente influenciado pela vivência da cultura americana.

Sua primeira obra literária, *The Kite Runner* (2003), apresenta passagens violentas que marcam o destino dos meninos, Amir e Hassan. Cada um é descrito como pertencente a uma etnia específica e a diferentes classes sociais. Essas diferenças são apresentadas, mas jamais questionadas, são mostradas como naturais. Além disso, a narrativa ratifica o discurso de benefícios diferentes para classes diferentes e apresenta como natural o sacrifício do subalterno representado por Hassan. Destaca o seu isolamento, sua nobre resistência ao mal imposto pelo Talibã, a entrega de seu corpo para salvar primeiro a pipa, depois a propriedade (casa) de Amir no Afeganistão. A obra enfatiza que Hassan em tudo auxilia Amir, que ao final, consegue resgatar o filho de Hassan e levá-lo para a América, como um modo de compensação pelo seu sofrimento e dedicação ao filho do patrão, Amir.

No entanto, não se pode perder de vista o modo como *The Kite Runner* reafirma o discurso midiático americano que demanda a imposição da cultura americana e sua intervenção no Oriente Médio. A obra de Khaled Hosseini atende ao discurso de necessidade de “resgate” do Oriente para que seja assimilado e se adapte ao Ocidente. Sob o viés do pensamento pós-colonial, obras literárias oferecem um potencial de denúncia do processo de despolitização das vítimas da opressão, de apagamento identitário, bem como uma oportunidade de tornar visível a cumplicidade social frente à violência imposta. Como críticos literários, necessitamos ficar atentos ao que as obras propagam explícita e implicitamente. A ênfase no combate a um inimigo, quando apresentada em uma obra literária, deve ser analisada junto ao seu contexto histórico, o que pode revelar discursos que demandam a imposição dos valores de uma cultura sobre as demais. O perfil orientalista de *The Kite Runner* (2003) fica, portanto, evidente em uma análise de teor pós-colonial.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BUTLER, Judith. **Precarious life, vulnerability, and the ethics of cohabitation**. Berkeley: University of California Press, 2017.

CHOMSKY, Noam. **Quem manda no mundo?** Tradução de Renato Marques. São Paulo: Planeta, 2017.

HOSSEINI, Khaled. **The Kite Runner**. Nova York: Riverhead Book, 2003.

HUNTINGTON, Samuel. **The Clash of Civilizations and the Remaking of the World Order**. New York: Simon & Schuster, 1996.

LITTLE, Douglas. **American Orientalism**: The United States and the Middle East Since 1945. The University of North Carolina Press: Chapel Hill, 2008.

MAMDANI, Mahmood. **Good Muslim, Bad Muslim**: America, the Cold War, and the Roots of Terror. Westminster, MD, USA: Knopf Publishing Group, 2004.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Tomás Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1978.

SHOHAT, Ella. STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

VISENTINI, Paulo Fagundes. **A Primavera Árabe**: entre a democracia e a geopolítica do petróleo. Porto Alegre: Leitura XXI, 2012.

CAPÍTULO 3

AUTOBIOGRAFIA E ARTE EM *CAT'S EYE*, DE MARGARET ATWOOD

Data de aceite: 01/11/2021

Data de submissão: 06/09/2021

Natália Pacheco Silveira

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Porto Alegre, Rio Grande do Sul
<http://lattes.cnpq.br/2608884346963263>

Leonardo Poggia Vidal

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Porto Alegre, Rio Grande do Sul
<http://lattes.cnpq.br/2155191434398191>

RESUMO: A obra *Cat's Eye* (1988), de Margaret Atwood, traz a autobiografia ficcional de Elaine Risley, influente artista canadense. A pintora, ao voltar a sua cidade natal, Toronto, para uma exposição retrospectiva de sua obra, repensa criticamente sua vida e, em especial, o relacionamento com suas três melhores amigas de infância: Carol, Grace e Cordelia. Ao longo da narrativa, acompanhamos o desenvolvimento artístico e pessoal de Risley, a qual, através de seu relato em 1ª pessoa e de suas pinturas — colocadas ao acesso do leitor por meio de descrições epigramáticas —, expõe sua trajetória como mulher, artista e mãe nos anos 60. Em *Cat's Eye*, tanto o relato autobiográfico quanto as produções de Risley têm relevância não apenas para a apresentação dos eventos vividos pela protagonista, mas também para a assimilação e problematização dos mesmos. Este trabalho objetiva analisar a conexão entre narrativa e pintura na obra. Para tal, serão exploradas

as relações entre os capítulos e as pinturas de Risley — que os nomeiam —, bem como a apresentação e composição das obras durante a narrativa e, quando necessário, suas relações com outras pinturas e artistas referenciados. A análise culmina em uma interpretação das telas descritas no capítulo 71 do livro como uma autobiografia à parte, elemento agregador dos temas desenvolvidos. Como apoio teórico, lançamos mão de autores que trabalham a relação de *Cat's Eye* com arte/pintura, bem como a relação do gênero autobiografia com arte: Banerjee (1990), De Jong (1998), Hite (1995), Howarth (1974) e Vickroy (2005). As contribuições esperadas são a discussão a respeito das interfaces entre narrativa e pintura, assim como seus significados dentro e fora de *Cat's Eye*.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Canadense, Autobiografia, Pintura,

AUTOBIOGRAPHY AND ART IN *CAT'S EYE*, BY MARGARET ATWOOD

ABSTRACT: Margaret Atwood's *Cat's Eye* (1988) features the fictional autobiography of Elaine Risley, influential Canadian artist. The painter, upon returning to her hometown, Toronto, for a retrospective exhibition of her work, critically rethinks her life and, in particular, her relationship with her three childhood best friends: Carol, Grace and Cordelia. Throughout the narrative, we follow Risley's artistic and personal development, who, through her first-person account and her paintings — placed for the reader to access through epigrammatic descriptions — exposes

her trajectory as a woman, artist and mother in the 60s. In *Cat's Eye*, both the autobiographical account and Risley's productions are relevant not only for the presentation of the events experienced by the protagonist, but also for their assimilation and problematization. This work aims to analyze the connection between narrative and painting in the novel. To this end, the connections between the chapters and Risley's paintings — which name them — will be explored, as well as the presentation and composition of the works during the narrative and, when necessary, their relations with other paintings and referenced artists. The analysis culminates in an interpretation of the compositions described in chapter 71 of the book as a separate autobiography, an aggregating element of the themes developed. As theoretical support, we use authors who work on the relationship of *Cat's Eye* with art/painting, as well as the relationship of the autobiography genre with art: Banerjee (1990), De Jong (1998), Hite (1995), Howarth (1974) and Vickroy (2005). The expected contributions are the discussion about the interfaces between narrative and painting, as well as their meanings inside and outside *Cat's Eye*.

KEYWORDS: Canadian Literature, Autobiography, Painting.

1 | INTRODUÇÃO

Cat's Eye (1988), de Margaret Atwood, é a autobiografia ficcional de Elaine Risley, influente artista canadense. A pintora é convidada a voltar a sua cidade natal, Toronto, para uma exposição retrospectiva de sua obra. Nesta viagem, a protagonista relembra eventos importantes em sua formação, especialmente seu relacionamento com suas três melhores amigas de infância, que também foram suas perseguidoras: Carol, Grace e Cordelia. Dessa forma, Risley coloca em perspectiva sua trajetória e apresenta ao leitor suas mais relevantes pinturas.

Como um *Künstlerroman*, *Cat's Eye* retrata o desenvolvimento da jovem artista protagonista e sua relação com a cultura e a sociedade que a cercam. [...] Atwood demonstra [...] sua atração gradual por essa forma paralela e alternada de articulação, as artes visuais. A vocação da artista já está latente nas descrições verbais de objetos da jovem Elaine, que revelam uma aguda sensibilidade à luz, cor e sombra. (DVORÁK, 2001) (tradução minha).¹

Hite (1995) comenta a respeito da relação entre os fatos narrados por Risley e sua produção artística, explicitando que nem a arte, nem a experiência pessoal, podem ser separadas das dinâmicas de poder, as quais constituem a realidade. Dvorák (2001) também aponta que Atwood consistentemente enfatiza a conexão entre arte e política — enfatizando a relação entre a literatura e o contexto social, político e cultural do qual emerge. À vista disso, em *Cat's Eye*, tanto o relato autobiográfico quanto as produções de Risley têm relevância não apenas para a apresentação dos eventos vividos pela protagonista, mas também para a assimilação e problematização dos mesmos, os quais, até os dias de

¹As a *Künstlerroman*, *Cat's Eye* retraces the development of the young artist protagonist and her relationship to her surrounding culture and society. [...] Atwood relates [...] her gradual attraction to that parallel, alternate form of articulation, the visual arts. The vocation of the artist is already latent in the young Elaine's verbal descriptions of objects, that reveal an acute sensitivity to light and colour and shade."

hoje, possuem relevância.

À vista disso, objetiva-se analisar neste trabalho as interfaces entre autobiografia e pintura, por meio de três tópicos principais: as relações entre autobiografia e retrato, entre os capítulos e as pinturas da obra, e, finalmente, o papel dos artistas referenciados em *Cat's Eye*. Desse modo, e com o apoio teórico de autores como Banerjee (1990), De Jong (1998), Hite (1995), Howarth (1974) e Vickroy (2005), pretende-se evidenciar como os dois meios — narrativa e pintura — integram-se e constroem significados dentro e fora da narrativa.

2 | AUTOBIOGRAFIA E AUTORRETRATO

Primeiramente, ao analisar-se os vínculos entre autobiografia e autorretrato, também vale ressaltar a conexão entre o relato autobiográfico e a pintura como atos terapêuticos para a protagonista. A partir de ambos, Risley consegue assimilar acontecimentos traumáticos de sua infância, ressignificando-os. De acordo com O'Flynn (2011), ao analisar a obra de Edward Adamson, artista conhecido por unir arte à terapia², é possível ver as pessoas passarem por um processo de cura ao se expressarem por meio da arte, mesmo que suas memórias e símbolos estejam desconexos.

Outrossim, Hite (1995) também ressalta que a arte pode exceder a consciência. Indo além, ela até mesmo fornece uma representação mais completa e mais compassiva do que a pretendida pelo consciente. Tal processo fica evidente ao longo da narrativa de *Cat's Eye*: Risley retrata cenários, pessoas e acontecimentos de sua infância, todavia, nem sempre ela consegue unir as imagens pintadas por ela as suas memórias, em grande parte por tê-las apagado. Dessa forma, os objetos “carregam uma ansiedade” (ATWOOD, 2009) que, de primeiro momento, não parece ser da personagem. A despeito disso, nota-se que a protagonista, mesmo não relacionando diretamente as pinturas às suas memórias, ainda consegue exteriorizar tais eventos e cenários, expressando seus sentimentos e mensagens.

Em segundo lugar, é interessante analisar as interfaces e similaridades entre autobiografia e autorretrato. Howarth (1974) nos aponta uma série de afinidades entre os dois, colocando em equivalência uma autobiografia a um autorretrato. De acordo com o autor, uma autobiografia é um autorretrato feito de dentro para fora — ambos possuem “entidades duplas”, ou seja, uma série de transações que precisam ocorrer entre ilusão e realidade, espaço e tempo, pintor e modelo, cada elemento demandando seu lugar. Nesse sentido, em um autorretrato, o artista estaria “compondo uma composição” — tanto como aquele que concebe e executa obra, quanto aquele que a está ilustrando. Aqui também entra o papel de espelhos, que representam o meio pelo qual o artista se retratará: a

² Adamson é conhecido como o pai da arte terapia na Grã-Bretanha. Ele também é o criador da “*Adamson Collection*”, que reúne 2000 trabalhos de 63 pessoas de 17 países. A coleção conta com criações de pacientes que trabalham nos estúdios organizados pelo artista. (<http://www.adamsoncollectiontrust.org/>)

imagem reversa é familiar a si mesmo, mas não aos outros. Um único espelho pode reduzir seu campo de visão, ou aumentá-lo, como o caso dos espelhos convexos³. De modo similar, uma autobiografia demanda, em sua composição, a dinâmica entre autor, narrador e narratário, representados pela mesma pessoa.

Isto posto, mais uma vez fica evidente o paralelo entre pintura e narrativa em *Cat's Eye*: o próprio título do livro é igualmente nomeado a um autorretrato feito por Risley. Nele, a protagonista se enxerga por meio de um espelho convexo, colocando, em cada um dos lados do reflexo, passado e presente. Ademais, o título também remete a uma bolita — brinquedo popular na infância da protagonista — e ao próprio olho do gato, que é convexo. Outra pintura da protagonista, "*Unified Field Theory*"⁴, apresenta Risley vestida com um capuz, o qual cobre parcialmente seu rosto; flutuando acima de uma ponte, que representa a ponte próxima à casa de sua infância, a figura segura uma bolita. Abaixo da ponte há o universo.

De Jong (1998), analisando a descrição da pintura, e tendo em vista seu título, assinala como a tela aparenta ser uma tentativa de Risley de apresentar sua vida como um todo, o qual é composto por entidades opostas: o passado (bolita) e o presente (a própria figura de Risley); visão (o cenário apresentado) e visões (a visão obtida pela bolita, um espelho convexo); ciência (o universo) e arte (a composição), o universal e o particular, entre outros.

A partir de tais interfaces, os dois meios são colocados em equivalência: *Cat's Eye* é, ao mesmo tempo, a autobiografia ficcional de Risley e seu autorretrato. A narrativa apresentada pelos dois é similar, mesclando passado e presente, trazendo eventos significativos na vida de Risley, bem como sua percepção sobre os mesmos. Como apontado por Hite (1995), em *Cat's Eye*, para pintora, leia-se autora, e para autora, leia-se autora deste livro (a respeito da voz narrativa).

Por fim, vale ressaltar a relação, tanto da autobiografia quanto do autorretrato, não apenas como representações do artista, mas também de seu tempo (HOWARTH, 1974). Em *Cat's Eye*, a formação da identidade de Risley é conectada às transformações que ocorrem em Toronto (Banerjee, 1990). Além disso, a protagonista também faz uma análise dos costumes ao longo do tempo em seu relato. Tal processo a coloca tanto como um

3 Espelhos convexos são conhecidos por seu uso em pinturas da época do Renascimento. "Procurando explicar o surgimento dessa extraordinária nova forma de arte, ou ars nova, como era chamada, o celebrado artista contemporâneo David Hockney propôs uma teoria corajosa e controversa. Ele afirmou que as pinturas renascentistas causam a impressão de realidade – possuindo o que ele chama de "imagem óptica" – porque os artistas usavam lentes e espelhos para projetar imagens sobre telas ou superfícies similares, traçando contornos a partir dessas projeções. Essa teoria é apresentada de maneira mais completa no livro escrito por Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the old masters*, de 2001." (<https://sciam.com.br/optica-e-realismo-na-arte-renascentista/>) Uma das pinturas mais célebres contendo um espelho convexo, *O casamento de Arnolfini*, de Jan van Eyck, também é mencionada como uma das grandes inspirações de Risley.

4 "Em física, uma teoria do campo unificado é um tipo de teoria de campo que permite que todas as forças fundamentais entre partículas elementares sejam descritas em termos de um único campo. [...] O termo foi criado por Albert Einstein que tentou unificar a teoria da relatividade geral com o eletromagnetismo." (<https://artsandculture.google.com/entity/m03bl9w?hl=pt>)

objeto — parte das transformações ocorridas —, quanto como símbolo de um período — ao ser representativa de uma época, a sua. Esse processo pode ser interpretado tanto a partir de seu relato quanto de suas pinturas, uma vez que as mesmas também representam pessoas, cenários e objetos de sua época, além da própria figura de Risley e outros elementos imaginários e/ou simbólicos.

Por fim, Dvorák (2001) também ressalta como essa estratégia é usada como forma de crítica: as descrições de alimentos e roupas sinalizam e codificam uma realidade sociocultural. Nesse sentido, esses elementos demarcam e delimitam espaços, mostrando como essa sociedade pode ser disfuncional. Como exemplo, roupas (exterior) são frequentemente usadas como representativas dos valores (interior) — especialmente de mulheres —, e também como disfarces — quando Risley passa a se mutilar, ela usa suas roupas para cobrir os machucados.

3 | CAPÍTULOS E PINTURAS

Todos os capítulos de *Cat's Eye*, com exceção do primeiro, segundo, e do último, são nomeados igualmente a pinturas de Risley. Nestes capítulos são apresentados os eventos que inspiraram as pinturas indicadas no título, bem como uma introdução que se passa no presente da narrativa, quando Risley já é uma pessoa de meia idade. Ademais, as pinturas que nomeiam os capítulos são as presentes na exposição retrospectiva da protagonista, a qual é o motivo de sua volta à Toronto e o evento principal do “presente”.

Nesse cenário, há uma correspondência entre as pinturas e a época na qual elas são originadas e/ou pintadas, ou seja, o tempo da narrativa. Já no início do livro, Risley comenta sobre como o tempo é uma série de transparências líquidas (ATWOOD, 2009); em sua exposição, ao final da narrativa, ela comenta estar cercada pelo tempo que ela construiu (ATWOOD, 2009). Também é interessante mencionar que o irmão de Risley, coincidentemente chamado Stephen, é um renomado físico, e, quando adolescente, comenta sobre o tempo não ser uma linha, mas uma dimensão, e sobre a possibilidade de viagens no tempo; por fim, há uma citação de Stephen Hawking logo na abertura do livro, a qual questiona por que lembramos do passado, e não do futuro⁵.

Sendo assim, a nomeação dos capítulos da obra como as pinturas produzidas pela protagonista indica que o relato autobiográfico também pode ser organizado a partir das pinturas, de modo que essas representam os eventos e a vida de Risley. Assim como o relato da narradora, elas também estão em ordem cronológica, no que diz respeito ao que representam. Como colocado por Ingersoll (1991), a exposição retrospectiva de Risley é um evento que permite que ela reforce sua própria identidade e história. Dessa forma, completando a retrospectiva e “dando à luz a si mesma” (INGERSOLL, 1991),

⁵ Stephen Hawking comenta sobre a natureza do tempo, entre outros tópicos, em seus livros *O Universo em uma Casca de Noz* e *Uma Breve História do Tempo*. A temática é muito abordada em *Cat's Eye*, o que esclarece a várias referências à física e à própria figura de Hawking, por meio do irmão de Risley.

Risley consegue diferenciar-se das outras mulheres da sua vida e lidar com seus traumas, assumindo o comando de sua narrativa.

Finalmente, Dvorák (2001) comenta sobre a incorporação de um elemento visual dentro da narrativa, ou, pelo menos, sua sugestão, materializada nas descrições das pinturas, que problematizam a interação conjuntiva entre os dois meios. À vista disso, a tela ficcional funcionaria, para Atwood, como um modo de traduzir o “real” em textual (DVORÁK, 2001). Nesse sentido, em alguns momentos os leitores devem ler o texto como se vissem a pintura, o que dissolve as fronteiras entre os dois meios.

Ainda segundo Dvorák (2001), é importante ressaltar como tanto a narrativa é relevante para a “leitura” das telas, como um olhar mais detido às descrições das telas é relevante para a leitura da narrativa. Além disso, a descrição do elemento visual chama a atenção ao próprio ato artístico de representar a realidade.

[...] os elementos de exposição na prosa permitem ao observador ver por trás e por baixo da tela, e chegar a uma visão mais completa do que se vissemos apenas a tela. A escrita elabora e amplia a visão da pintura, e a pintura sintetiza a mistura de sensações criadas pela escrita. [...] Ao escrever sobre a pintura, ao unir imagem e imagem acústica, Atwood auto-reflexivamente insiste na falta de co-naturalidade do signo, no dis-semblante das palavras e das coisas que nomeiam. Suas telas trêmulas chamam a atenção para a multiplicidade de coisas a serem apreendidas pela linguagem e para a polissemia dos signos, que nunca podem bastar para apreender inteiramente a realidade, mas que liberam a imaginação e permitem ao artista, tomando emprestados os termos de Foucault, fazer tudo falar. Tanto as telas da narradora quanto o romance da autora são hinos à percepção e visão, aos poderes de transformação e controle do artista.(DVORÁK, 2001) (tradução minha).⁶

O comentário de Dvorák é inteligente e zeloso. Deve-se, porém, ressaltar um pormenor: as pinturas são diegéticas, interiores à narrativa. Assim, à risca, não há pinturas de que se tratasse, mas descrições destas. A ressalva não invalida o reforço proposto pela autora, mas é necessária.

4 | ARTISTAS MENCIONADOS

Finalmente, um último paralelo que pode ser apontado é a relação entre a narrativa e as pinturas feitas por Risley e alguns dos artistas referenciados ao início da obra. É válido mencionar que há semelhanças não apenas com as obras produzidas pelos mesmos, mas também com suas trajetórias.

Joyce Wieland⁷ é uma artista conhecida por trazer objetos domésticos e artesanato

6 “[...] the elements of exposition in the prose enable the viewer to see behind and beneath the canvas, and to arrive at a more complete view than if we saw the canvas alone. The writing elaborates on and expands on the vision of the painting, and the painting synthesizes the mixture of sensations created by the writing. [...] By writing on painting, by joining image and acoustic image, Atwood self-reflexively insists on the sign’s lack of co-naturalness, on the dis-semblance of words and the things they name. Her trembling canvasses call attention to the multiplicity of things to be grasped by language, and to the polysemy of signs, which can never suffice to entirely apprehend reality, but which liberate the imagination and allow the artist, to borrow Foucault’s terms, to make everything speak. Both the narrator’s canvasses and the author’s novel are hymns to perception and vision, to the artist’s powers of transformation and control.”

7 Joyce Wieland (1930–1998) foi uma artista plástica e cineasta canadense. Começou sua carreira como pintora, mas

em suas exposições. Ela também reúne artistas mais experientes e aprendizes, no entanto, é conhecida por assumir uma postura mais democrática do que Chicago (RABINOVITZ, 1980). Não apenas a primeira exposição da qual Risley participa também conta com artesanato, como ela também pinta uma série de objetos domésticos em sua carreira, como um bule, um moedor de carne, um sofá, entre outros.

Por fim, William Kurelek⁸ é um artista conhecido por seus livros ilustrados, como *A Prairieboy's Winter*, *A Prairieboy's Summer*, *Lumberjack* e *A Northern Nativity*. Todas estas obras são autobiográficas, e, de acordo com Sybesma-Ironside (1985) é possível perceber que o artista se conecta emocionalmente às mesmas. Risley, de modo similar, pinta, em grande parte, cenários e eventos de sua infância, tirando sua inspiração principalmente de sua própria vida.

Um ponto interessante sobre a obra de Kurelek é que, como apontado por Sybesma-Ironside (1985), há uma tendência geral entre as interpretações da obra do artista em analisar as imagens a partir de sua aparência agradável. Todavia, há uma conexão entre tais ilustrações e eventos difíceis na infância do artista, como sugerido no texto dos livros. Sendo assim, o visual atrativo dessas ilustrações frustra a percepção de tais memórias ruins encobertas. O mesmo ocorre com Risley em *Cat's Eye*: sua série de retratos da senhora Smeath, personagem chave nos eventos traumáticos da infância de pintora e detestada pela mesma, é considerada por Charna, organizadora da exposição retrospectiva de Risley, como uma representação carinhosa do corpo feminino. Todavia, é interessante mencionar, como comentado por Hite (1995), que tais interpretações “equivocadas” — pelo menos para a protagonista — podem complementar e até mesmo enriquecer as descrições já feitas das pinturas. Ao mesmo tempo, os eventos que motivaram cada pintura são elementos chave para a narrativa como um todo. À vista disso, o fato de Risley não conseguir mais dizer o que suas pinturas devem significar assegura o fato de que as obras nunca se comunicarão com os espectadores da narrativa como elas o fazem com o leitor (HITE, 1995). Dessa forma, a intenção do criador é privada.

5 | A AUTOBIOGRAFIA EM TELAS (*MISE EM ABYME*)

Esta seção do artigo cuida de uma proposta de leitura das obras descritas no capítulo 71 (14ª parte) de *Cat's Eye* como uma retrospectiva à parte. Há, no livro, uma visão madura, gradativamente posta, que possibilita a co-construção de uma interpretação: a chave do

logo depois a expandiu para outros meios e materiais, como a escultura, a costura e o cinema. Suas telas podem ser encontradas em diversos museus pelo Canadá e seus filmes experimentais podem ser encontrados no *Museum of Modern Art*, no *Royal Belgium Film Archives* e no *Austrian Film Archives*. Temas frequentemente abordados pela artista são o meio ambiente, a arte, o ser mulher e seu país de origem, Canadá. (<https://www.aci-iac.ca/art-books/joyce-wieland/>)
8 William Kurelek (1927–1977) foi um artista plástico canadense. Suas obras navegam pela realidade da vida rural da era da Depressão e investigam as fontes do debilitante sofrimento mental do artista. Quarenta anos após a morte prematura de Kurelek, suas pinturas continuam cobiçadas por colecionadores. Elas representam um registro não convencional, inquietante e controverso da ansiedade global no século XX. (<https://www.aci-iac.ca/art-books/william-kurelek/biography/>)

mistério é entregue ao leitor ao longo do texto, mas o significado só se desvela quando o leitor recua dois passos e pode perceber a maneira como os numerosos elementos da composição se relacionam uns aos outros.

Em primeiro lugar, talvez na primeira impressão do texto, está a linguagem hiperespecífica, prolífica em elementos concretos: móveis, roupas e objetos que, ao longo de uma carreira em que a representação visual ocupa uma parte significativa, têm de ser pesquisados, muitas vezes. Mas não é só: há na linguagem uma qualidade especificamente voltada para o mundo da arte: Risley é profícua em tons e cores. Às vezes refere-se a estilos, temas e escolas em sua arte (notadamente o realismo fotográfico, naturezas-mortas, arte figurativa, etc.), ou técnicas (emplastro, serigrafia, pintura de base, colagens, inserção de outros elementos, como os ovos de inseto). Com frequência específica a divisão espacial da tela, o formato e comenta a disposição dos elementos (ou ‘composição’) nas obras que descreve. Também faz menção a outros trabalhos significativos, como a *Paisagem com a Queda de Ícaro* (1560), de Bruegel, e *O Casamento Arnolfini* (1434), de Jan Van Eyck. Ao todo, a narrativa, com sua linguagem, constrói a voz convincente de uma artista experiente, até pelo olhar detalhado (e às vezes impiedoso), os comentários que traça e até o frequente desdém com que vê esforços interpretativos de sua obra.

Os elementos de sua arte, porém, têm dimensões diversas. Temas da infância ressurgem e são fixados nas telas, misturados com conteúdo simbólico, em complexos arranjos de experiência e alegoria que a própria artista pode apenas intuir. Em um âmbito que tece um comentário sobre a função mimética da arte (arte como espelho do mundo), Risley percebe também fragmentos de si em suas obras. São as migalhas que vai deitando pelo caminho, indicando a potencialidade de uma leitura pessoal e autobiográfica de sua obra. Isso fica mais explícito quando, após desenvolver fixação em pinturas de superfícies reflexivas (e passar horas analisando o espelho na pintura de Van Eyck), há o seguinte trecho:

Até agora sempre pinte coisas que estavam mesmo ali, na minha frente. Mas agora começo a pintar coisas que não estão ali. Pinto uma torradeira prateada, das antigas, com botões e portinholas. Uma das portas está parcialmente aberta, revelando a grelha vermelha e incandescente lá dentro. Eu pinto uma cafeteira italiana, com bolhas se juntando na água clara; uma gota de café escuro caiu, e está começando a se diluir. Pinto uma máquina de lavar roupas com rolo. A máquina de lavar é um cilindro baixo de esmalte branco. O rolo em si é de um perturbador rosa cor-de-carne. Sei que essas coisas devem ser memórias, mas elas não têm a qualidade de memórias. Elas não são nebulosas nas margens, mas claras e em foco. Elas chegam despidas de qualquer contexto; elas simplesmente estão lá, isoladas, como um objeto que se vê na rua está lá. Elas estão imbuídas de ansiedade, mas não é minha própria ansiedade. A ansiedade está nas próprias coisas. [...] Mal visíveis, distantes no denso emaranhado das folhas brilhantes, estão olhos de gatos. (ATWOOD, 2009, loc.5257-5265).

O que o trecho não diz, mas que o leitor intui, é que uma torradeira prateada,

uma cafeteira italiana e o esmalte branco da máquina de lavar são, também, tipos de espelhos, superfícies reflexivas que devolvem a figura do observador. Um reflexo que não é mencionado nas descrições, mas que permanece na obra, nas escolhas, nos temas, nas emoções que desencadeiam. Ao fim, o olho-de-gato, que, como olhos em geral, é um *motif* que aparece em momento crucial, junto à noção de reflexo, para servir como elemento de sincronicidade crucial na narrativa.

Propomos, então, uma leitura que coalesce os temas de biografia, arte, mimesis e memória, em uma interpretação das últimas obras realizadas por Risley, entendendo os elementos das demais peças citadas, bem como a viagem pelo túnel da memória, encetados pela narrativa, como a construção de uma poética, que favorece a leitura biográfica e o simbolismo em suas obras. É o momento culminante da narrativa, o apogeu de Risley: quando, em meio à sua retrospectiva, passando os olhos pelas obras, dispostas cronologicamente, percebe algo de si própria, encontrando, finalmente, um pouco de simpatia pela vilificada Senhora Smeath. A seguir, passando para o muro oeste (e há aqui um claro simbolismo do Oeste como o ponto onde o Sol se põe, oeste como final da trajetória, morte simbólica e fechamento de um ciclo), Risley olha para suas últimas pinturas. Entendemos que esse momento, como sugerido pelo título do capítulo (“*Unified Field Theory*”), é um ponto-chave, onde serão retomados os temas, *motifs* e elementos dispostos ao longo da narrativa, e dispostos de maneira sincrética, à luz da visão madura da artista. Trataremos esse fragmento como uma narrativa à parte, um espelho do romance, por assim dizer.

Nossa narrativa começa com *Picoseconds*, uma paisagem. O uso de uma paisagem, aqui, serve, além do efeito mnemônico de referir às constantes viagens com a família, também para indicar distância (necessária para capturar os elementos da paisagem). A técnica do emplastro dá relevo às pinturas, mas também impossibilita a mudança gradiente das cores (que é mais prática em óleos devido ao longo tempo de secagem), dando proeminência a cada pincelada. O resultado é uma qualidade inacabada às peças, mais infantil na limitação de formas. Seguindo-se à menção de Ícaro, o filho caído, estão os pais da artista, realistas e diferentemente iluminados como uma foto desbotada, cercados de ícones também datados. É uma pintura que remete à infância. Ao distante mundo infantil, em que as cores são vivas (a base roxa torna as cores da pintura superposta mais viva), e os pais uma âncora de realidade em um mundo líquido, amorfo e misterioso.

Segue-se as *Três Musas*, alusão a pessoas que foram bondosas com Risley e que, portanto, merecem uma homenagem. A Senhora Finenstein, gentil e caridosa, generosa com as laranjas e os elogios, leva uma laranja do tamanho de uma bola de praia. Com sua indumentária doméstica – um roupão florido, chinelos peludos, um chapéu de coquetel (também um tipo de festa doméstica) e os característicos brincos dourados, a figura baixa e rechonchuda representa a figura da mãe, carinhosa e compreensiva. O Senhor Banerji, assistente do seu pai (mais tarde Doutor Banerji), origem do ‘*egg of the bud worm*’ na pintura

(que ressoa com *'bugger'*, *'erbug'*): tímido, gentil, ansioso, talvez vítima de uma incipiente forma de curiosidade romântica, e também o despertar da consciência das diferenças e preconceitos. Vestido com uma colorida indumentária vermelha e dourada, herança da rica imaginação e fantasia infantis, Banerji carrega um tipo de espelho, também: o vidro roxo de um vitral, no qual estão colados os ovos (que são, essencialmente, uma praga, *'bugger, bugger'*, a mágoa pela humilhação, tanto sua quanto de seu pai (*'bugger'*, que em sua imaginação seria 'inseteiro' – de *'bug'*, inseto em Inglês – mas na realidade queria dizer 'sodomita' e que usou para o pai em vez de 'entomologista'). E a terceira 'musa', Senhorita Stuart, a professora escocesa que lhe despertou o interesse pela Arte, que olhou sem preconceito sua expressão, lhe oferece o mundo. São as teias de influência que Risley busca, aquilo que orientou seus valores: a bondade, consciência e a arte. Por isso são 'musas', inspiradoras, e não as 'graças' ou as pinturas religiosas que a composição lembra. Oferecem esses conceitos também ao leitor, que lê a descrição. Não escondem suas dádivas.

No tríptico *One Wing*, há o lamento pelo irmão, jogado de um avião por terroristas, ladeado de duas figuras (um avião e uma mariposa). A mariposa tem sido usada para representar a alma, e a imagem do avião, com sua arte de cartão colecionável de cigarro, tem tanto notas da imaginação infantil quanto de uma discreta transição para um momento mais adulto (visto que, apesar de adorarem colecionáveis, meninos em geral não são associados com cigarros). Interessante que a posição desses elementos no tríptico não seja descrita, mas pela ordem de apresentação assume-se que o avião esteja à esquerda e a mariposa à direita (ordem natural de leitura para uma artista ocidental). Entre a infância e a alma, a vida: uma trajetória com fim determinado (sem pára-quadras), em que o personagem, em sua indumentária da Força Aérea Real Canadense, ainda se atém a um elemento infantil (uma espada de madeira, talvez uma crítica ao símbolo militar como uma tendência infantil). Um comentário sobre o universo, o espírito e o imaginário masculino em geral (uma vez que é 'um homem', e não especificamente o irmão a quem a pintura é uma homenagem). Uma despedida, mas também a expressão de um desejo por esse elemento infantil, visto como tão significativo no reencontro do irmão enquanto arte.

Cat's Eye, dado o título, tem de ser entendido como relevante. E o é: um tipo de narrativa dentro de narrativa, faz o trabalho do espelho dentro da tela: mostra a figura de Risley que, sem boca com que se expressar, têm de fazê-lo através de imagens, numa sugestão para que o leitor interprete a peça (e a obra) como retrato, narrativa simbólica, autobiografia. As marcas da idade presentes na arte são exageradas, o que indica um foco que amplifica essa problematização na obra. Atrás da cabeça está um espelho (ou, a fim de apresentar conformidade com a especificidade textual, um tremó) com o reflexo da nuca, que é mais nova, e a curvatura do espelho contém, na distância, 'as três meninas de 40 anos atrás', as amigas, deixadas para trás, distorcidas e perdidas no tempo. A ordem de leitura, da esquerda para a direita, também indica um processo de afirmação da identidade

com o passar do tempo, em que Risley não apenas assume o protagonismo, mas também suplanta velhas noções de si.

A obra *Unified Field Theory*, a ‘Teoria da Unificação dos Campos’, como sugere o título, retoma os temas anteriores, mas, ao mesmo tempo, é um sinistro agouro sobre o futuro e indica novos campos de interesse para Risley. A começar pela ponte. Pontes são elementos de ligação, de balanço entre extremos. O que está nos extremos da ponte não aparece na pintura, mas sabemos que a paisagem em torno é invernal, pelos cimos das árvores e a neve. Entenda-se isso como uma referência também ao inverno da vida, quando a neve vem tocar também os cabelos das pessoas. Mas a ponte divide também um céu de depois do crepúsculo (outra referência ao fim da vida) do que há abaixo, e o que há abaixo é nada menos que o universo, mas um universo como visto por um telescópio e o pensado por um artista: cheio de cores e nebulosas, precisamente as cores primárias e o branco aspergido por cima em gotículas que são estrelas. Esse universo se encontra embaixo do chão, cercado de pedras, besouros e raízes. O simbolismo é claro: a ponte serve também como divisor entre a vida e a morte, e após a morte todo um novo universo se abre: o corpo é abandonado ao chão. A simbologia fica ainda mais evidente com o riacho na base da pintura, que ‘vem do cemitério’, alusão à noção tanto popular do tempo da vida passando como ‘água abaixo da ponte’ como à ideia budista da vida como um rio – mas, notavelmente, existe mais uma dança de significados na representação, que é o do ribeiro estar *vindo* do cemitério, como se a vida corresse ao contrário. Como está acontecendo em toda retrospectiva. Pairando sobre a ponte, não exatamente no limiar entre a vida e a morte, mas próxima de tocá-la, está a Virgem das Coisas Perdidas. Em sua obra, Risley usou a Virgem (Virgem Maria, Nossa Senhora) para representar suas noções de feminilidade e maternidade, tanto concreta como aspiracional. Ela é uma Virgem mais sinistra, toda vestida de preto e com seu rosto encoberto por sombras – mas há, na sua obscuridade, uma nota de generalização. Uma virgem indistinta representa a todas. Ela leva em suas mãos o símbolo, o elemento sincrético de união que faz coalescer os sentidos coletados ao longo da narrativa: união entre o universo infantil (o passado) e a visão da artista, também ele uma superfície reflexiva, em que o observador se vê, o objeto representado na pintura ficcional amarra todos os significados. A pintura acaba simbólica não apenas da exposição e do momento reflexivo da artista, mas também do romance, que mostra essencialmente também uma retrospectiva através de um olhar maduro num momento de transição. Entre o quê? Entre a vida e a morte, entre o seu mundo e todo um universo de novas possibilidades, entre o passado e o futuro. O *Cat’s Eye* é o olho distante, de um alienígena, uma visão mais ampla, um olhar diverso. Representa, portanto, também uma epifania, uma realização.

Existe, portanto, uma sequência deliberada no muro oeste da galeria. Começa com uma visão infantil, centrada nos pais, desenvolve-se com uma nova teia de influências, representadas tanto pelas ‘musas’ quanto pelo irmão, que ajudam a compor a artista,

presente no autorretrato. A pintura seguinte é o reflexo do romance que se lê, um agregador do que se está fazendo e uma pista do futuro, dos novos interesses, da liberação da arte – e aqui, acredita-se que liberação tem um significado mais profundo, precisamente pela ausência da Senhora Smeath, da mágoa, do ressentimento, coisas com que Risley se embateu durante toda uma vida e que finalmente deixa para trás.

6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da pesquisa realizada, foi possível perceber como intrinsecamente relacionadas estão a autobiografia ficcional e as pinturas em *Cat's Eye*, seja por meio das descrições feitas pela própria narradora, por sua relação com o relato autobiográfico e até mesmo pelas obras e artistas referenciados. Desse modo, a narrativa da obra é enriquecida por meio desses recursos, que ampliam o relato da protagonista e realçam sua importância.

A discussão feita pela obra aborda diversos tópicos, desde autoria, perspectiva, feminismo e a própria natureza do tempo. Todavia, fica evidente que as interfaces entre autobiografia e pintura criam um universo próprio, ao mesmo tempo que fornecem um comentário a respeito de nosso próprio mundo.

Quando você começa a escrever, você se apaixona pela linguagem, pelo ato da criação, por você em parte; mas conforme você avança, a escrita — se você a seguir — o levará a lugares que você nunca pretendeu ir e lhe mostrará coisas que de outra forma nunca teria visto. Comecei como uma escritora profundamente apolítica, mas depois comecei a fazer o que todos os romancistas e alguns poetas fazem: comecei a descrever o mundo ao meu redor. (ATWOOD,) (tradução minha).⁹

Tal panorama não poderia ser atingido por meio apenas da narrativa, assim como apenas pelas pinturas. Em *Cat's Eye*, autobiografia e pintura — ou autorretrato — se complementam. Como colocado por Banerjee (1990), *Cat's Eye*, assim como muitos outros trabalhos de Atwood, possui mais de uma face, e tal multiplicidade não poderia ser melhor representada do que a partir da mescla entre pinturas e narrativa, autobiografia e autorretrato.

REFERÊNCIAS

ATWOOD, Margaret. **Cat's Eye**. 1ª ed. Londres: Virago Press, 2009. 512 p.

ATWOOD, Margaret. **Second Words: Critical Essays**. Toronto: A List, 2018. 448 p.

BANERJEE, Chinmoy. Atwood's Time: Hiding Art in "Cat's Eye". **Modern Fiction Studies**, Baltimore. v. 36, n. 4, p. 513-522. 1990. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26283188>. Acesso em 29 jun. de 2021.

⁹ "When you begin to write you're in love with the language, with the act of creation, with yourself partly; but as you go on, the writing — if you follow it — will take you places you never intended to go and show you things you would never otherwise have seen. I began as a profoundly apolitical writer, but then I began to do what all novelists and some poets do: I began to describe the world around me."

DE JONG, Nicole. Mirror images in Margaret Atwood's *Cat's Eye*. **Nora: Nordic Journal of Women's Studies**, v. 6, n.2, p. 97-107. 1998. DOI 0.1080/08038749850167806. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/08038749850167806>. Acesso em 29 jun. de 2021.

DVORÁK, Marta. Margaret Atwood's *Cat's Eye*: or the trembling canvas. *Études anglaises*, v.54, n. 3, p. 299-309. 2001. DOI 10.3917/etan.543.0299. Disponível em: <https://doi.org/10.3917/etan.543.0299>. Acesso em 29 jun. 2021.

HITE, Molly. Optics and Autobiography in Margaret Atwood's *Cat's Eye*. **Twentieth Century Literature**, Hempstead, v. 41, n. 2, p. 135-159. 1995. DOI 10.2307/441644. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/441644>. Acesso em 29 jun. 2021.

HOWARTH, William L. Some Principles of Autobiography. **New Literary History**, Baltimore, v. 5, n. 2, Changing Views of Character, p. 363-381. 1974. DOI 10.2307/468400. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/468400>. Acesso em 29 jun. 2021.

INGERSOLL, Earl G. Margaret Atwood's "Cat's Eye": Re-Viewing Women in a Postmodern World. **Ariel**, v. 22, n. 4, p. 17- 27. 1991. Disponível em: <https://journalhosting.ucalgary.ca/index.php/ariel/article/view/33363>. Acesso em 29 jun. 2021.

O'FLYNN, David. Art as Healing: Edward Adamson. **JOUR**, p.47-54.2011. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/331967376_Art_as_Healing_Edward_Adamson. Acesso em 29 jun. 2021.

RABINOVITZ, Lauren. Issues of Feminist Aesthetics: Judy Chicago and Joyce Wieland. **Woman's Art Journal**, v. 1, n. 2, p. 38-41. 1980. DOI 10.2307/1358083. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1358083>. Acesso em 29 jun. 2021.

SYBESMA-IRONSIDE, Jetske. Through a Glass Darkly: William Kurelek's Picture Books. **Canadian Children's Literature**, v. 39/40, p. 8-20.1985. Disponível em: <https://ccl-lcj.ca/index.php/ccl-lcj/article/view/1877>. Acesso em 29 jun. 2021.

CAPÍTULO 4

LEITURA E (RE)ESCRITA NA REDE!: ANÁLISE LITERÁRIA E LINGUÍSTICA NA OBRA DIAS PERFEITOS, DE RAPHAEL MONTES

Data de aceite: 01/11/2021

Data de submissão: 19/11/2021

Tanise Corrêa dos Santos do Nascimento

Faculdade Santo Ângelo - FASA
Santo Ângelo-RS

<http://lattes.cnpq.br/0350934362928325>

RESUMO: O presente artigo surgiu de um desafio em sala de aula, sendo que após a leitura da obra *Dias Perfeitos*, de Raphael Montes, os alunos do Mestrado em Letras da Universidade de Passo Fundo, deveriam tecer um artigo com as postagens dos fóruns de discussão, aliando-os aos conteúdos trabalhados em sala de aula. Desse modo, convencionou-se trabalhar a intertextualidade, já que ela é garantidora do processo de encadeamento e verossimilhança de fatos, tendo como pressupostos duas vertentes teóricas: uma linguística e outra Literária, sendo que na primeira apoiamos-nos no conceito de Sant'ana (2003), sobre Paráfrase e paródia que são elementos que garantem a Intertextualidade; quanto à literatura ela percorre Todorov (1970), Medeiros e Albuquerque (1979) e Massi (2011). Já para a composição narrativa temos o amparo de Gancho (2003) e Reis (2011); e no que tange a estrutura psíquica da personagem Téo, o suporte vem de Silva (2010). Concernentemente a obra literária insere-se no conhecido romance policial. Não obstante, concretiza-se com duas personagens principais Téo e Clarice, os quais protagonizam essa obra

de 274 páginas, que instiga o leitor a permanecer focado na história, tendo como foco a importância de um bom enredo, aliado à habilidade de escrita e re(escrita). Cabe salientar que não faremos distinção entre literatura e linguística, já que as duas grandes áreas têm como base a língua.

PALAVRAS-CHAVE: Blog: Leitura e (re)escrita na rede! *Dias Perfeitos*. Intertextualidade.

READING AND (RE) WRITING ON THE WEB! LITERARY AND LINGUISTIC ANALYSIS IN THE WORK PERFECT DAYS, BY RAPHAEL MONTES

ABSTRACT: This article came up from a challenge in the classroom, and after reading the work *Perfect Days*, by Raphael Montes, the students of Masters in Languages of the University of Passo Fundo, should weave an article with the posts of the discussion forums, combining them with the contents worked in the classroom. Thus, conventionally working intertextuality, since it is the guarantor of the chaining process and likelihood of facts, with the assumptions two theoretical aspects: linguistic and other Literary, and at first we rely on the concept of Sant'ana (2003), about paraphrase and parody that are elements that guarantee Intertextuality; as far as literature goes, Todorov (1970), Medeiros and Albuquerque (1979) and Massi (2011). As for the narrative composition we have the Gancho support (2003) and Reis (2011); and regarding the psychic structure of the character Téo, support comes from Silva (2010). Concerning the literary work is inserted in the well-known police novel. Nevertheless, it materializes with two main characters Téo and Clarice, who carry out this

work of 274 pages, which instigates the reader to remain, focused in history, focusing on the importance of a good plot, combined with the ability to write and re (written). It should be noted that we will not distinguish between literature and linguistics, since the two major areas are based on the language.

KEYWORDS: Blog: Reading and (re) writing on the web! Perfect Days. Intertextuality.

1 | ROMANCE POLICIAL

O romance policial configura-se basicamente por ser uma narrativa, contendo uma investigação fictícia e ambivalência: bem X mal; morte X vida, sempre com o bem vencendo mal, em conformidade com Medeiros e Albuquerque (1979). Além de questionar o porquê do nome romance policial se na verdade quase nunca se tem a presença de polícia nesse tipo de narrativa. Segundo o teórico seria conveniente chamar-se romance de suspense.

Gancho (2003) afirma que toda narrativa se estrutura com base em cinco elementos básicos, sem os quais ela não existe: enredo, personagem, tempo, espaço, narrador. Quanto ao enredo um fator importante é a verossimilhança, em que por mais que a obra que estamos lendo seja ficção ela deve nos passar credibilidade. No decorrer da narrativa vamos desvelando estes elementos fundamentais à existência da narrativa.

É consenso que a narrativa policial apresente algum crime e alguém que esteja disposto a desvendá-lo, porém nem toda a narrativa em que esses elementos estão presentes pode ser considerada policial. Ou seja, é preciso também uma forma de articular a narrativa, de estabelecer a relação do detetive com o crime e com a narração. Aliás, Todorov (1970) afirma que das especificidades concernentes ao gênero policial, não há como se embelezar a narrativa, pois senão acaba sendo literatura e não gênero policial.

Ainda na concepção de Todorov (1970), o crítico enfatiza que o romance policial na narrativa de enigma oferece duas especificidades básicas: a do crime e a do inquérito. A primeira é concluída antes de iniciar a outra, por suposto, sendo que o inquérito contém os indícios deixados pelo criminoso, e as ações são basicamente dentro da racionalização lógica. Todorov (1970, p. 100-101) refere-se a Van Dine, o qual postulou elementos básicos que repercutem na estrutura do romance policial, enfatizando que o amor não tem espaço nessa narrativa, também não há lugar para as descrições, nem para análises psicológicas, aliás, o romance deve ter pelo menos um detetive e um culpado. Além disso, não pode haver um desfecho banal, e tudo deve ser explicado de forma racional e não fantástica.

Conforme as ponderações de Sodré (1985) há dois tipos de literatura: a culta e a de massa, mais conhecida como *literatura de massa*, a qual evidencia em primeiro plano os cont dos figurativos – destinados a mobilizar a consciência do leitor/expectador “exasperando a sua sensibilidade”, o que já a diferencia da culta que prima pela linguagem aprimorada.

  claro que a ordem pode inverter-se: a literatura culta torna-se best seller e a de massa   muito bem escrita. Porém em meio a isso h  que se convencionar que esta

tende a ser “envolvente, emocionante” juízos de valor oriundos do público leitor (SODRÉ, 1985, p. 06). Convém citar Massi (2011, p. 111) quando enfatiza os novos critérios para o romance policial contemporâneo, afirmando que “carregam um tipo de manifestação discursiva, com motivos científicos, religiosos, místicos, que movimentam a narrativa no lugar dos tradicionais assassinatos de motivos e criminosos previsíveis”. Desse modo, a obra *Dias Perfeitos* (citada como DP ao longo de nosso estudo), não se enquadra dentro do romance policial tradicional nem contemporâneo, ele é um novo hit de uma literatura de massa renovada.

2 | A INTERTEXTUALIDADE TECE ‘DIAS PERFEITOS’

A obra de 274 páginas foi lançada em 2014, sendo um sucesso de vendas já nos meses iniciais ao lançamento. A narrativa conta a história de Téo, um estudante de medicina, introspectivo que, por causalidade, conhece Clarice, uma jovem universitária que vive de maneira “louca”, pensa o que diz, sem se importar com os outros. Imediatamente o estudante sente que está apaixonado pela estudante de História da Arte – baixinha, com dentes levemente tortos, cabelos longos, e tatuagens de estrelinhas, totalmente diferente dele.

Então, começa a história de obsessão: ligar para ela e investigar seus dados básicos – fora muito esperto: conseguiu seu número discando para seu próprio celular fingindo que ligara para um táxi... – cuidando a rotina de Clarice, espionando... e por fim, raptando-a, já que ela não o queria e o desprezava, mesmo após ele ter salvo sua vida, (estava bêbada e *fora induzida a beijar uma lésbica*), ter lhe dado um presente, uma coletânea de Clarice Lispector, homônima da estudante de História da Arte, e ela mesmo confessar a sua mãe que Téo era seu namorado. Como ela o rejeitara de uma forma muito veemente, ao ser dominado pela raiva bate na estudante com a coletânea de contos de Lispector de 500 páginas em capa dura e decide que ela vai aprender a amá-lo. A partir deste momento começa a se intensificar os dramas psicológicos que vão permear a obra até seu final.

Sendo assim, é perceptível a estrutura basilar que a sociedade vive hoje: o psíquico dos seres humanos está modificado, pois vivemos em um mundo de imediatismo e em que se sofre com as liberdades conquistadas por já não saber como utilizá-las, e quanto mais à sociedade apregoa a emancipação, sublinhando a igualdade de todos perante a lei, mais ela acentua as diferenças (ROUDINESCO, 1999, p.13). Desse modo, segundo Roudinesco (1999, p. 14) a era da individualidade substituiu a da subjetividade; dando a si mesmo a ilusão de uma liberdade irrestrita e o homem de hoje transformou-se no contrário de um sujeito. Aliás, o instinto e o subconsciente nas duas principais personagens da obra é uma das características primordiais desta narrativa, mostrando o lado racional e emocional das personagens, sendo relevante citar Candido (2006, p. 34) quando nos afirma que

Os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as

peças correspondem a necessidades coletivas; e estas, agindo, permitem por sua vez que os indivíduos possam exprimir-se, encontrando repercussão no grupo.

Desde os primórdios da narrativa, percebe-se que Téo possui uma estrutura psíquica descompensada, já que não gostava de estar entre humanos – sua melhor amiga e confidente era Gertrudes, um cadáver indigente em que estudos eram realizados-, além disso, nota-se que ele sempre está premeditando suas ações, como deve pensar e agir: “como de costume, deixou café na cabeceira da cama da mãe e a acordou com um beijo na testa, *pois é assim que os filhos amorosos devem agir*” (DP, 2014, p. 13) – grifo nosso. Um exemplo claro disso, ocorre quando se refere à mãe, Patrícia, paraplégica a qual ele enfatiza viver de maneira degradante (DP, 2014, p. 13).

Não há como negar que desde os primeiros contatos com o outro somos instigados e instaurados no processo de significação. Sendo assim, somos obrigados a significar e ressignificar. Durante o transcorrer da obra, há muitos fragmentos que nos remetem a outros textos, a discursos outros, como mesmo é sabido tudo o que se fala tem como base o dialogismo, conceito base dos estudos de Bakhtin, ou melhor, a intertextualidade, termo este cunhado pela semioticista Júlia Kristeva (SAMOYAULT, 2008), ao referir-se a um texto que remete a outro. Além disso, a história é permeada por diversos gêneros que vão se entrelaçando de modo a criar a estrutura narrativa.

É pertinente recordar Bazerman (2007) quando discorre sobre o uso dos gêneros na escrita, e sobre as formas simbólicas das quais ele se forma, e que sua inserção no texto enriquece o processo de escrita e de compreensão por parte do leitor. Ademais, Candido (2006, p. 83) ressalta que “A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo”.

No transcorrer do terceiro capítulo (DP, p. 22), este recurso intertextual é usado de forma muito intensa, no qual e com o qual se constitui o processo do entrelaçar narrativo. Em consonância com o discurso religioso, a história vai tomando forma, concatenando os pensamentos obsessivos de Téo, aliados a um tom irônico que permeia toda narrativa – “havia também algo surreal: aquelas pessoas passavam a vida na esbórnica, chafurdando prazeres mundanos” [...] / *é nosso dever e nossa salvação*. (DP, p. 23). O profano e o sagrado andam alinhados neste capítulo: “Téo, você trepa? / *O vosso Espírito nos uma num corpo só!*” (DP, p. 24), explicitando a passagem bíblica em que o casal será um só corpo. “Ao fim da missa, ele tinha tudo em mente, repassado três vezes. Sem falhas. Sabia como se aproximar de Clarice. / *Graças a Deus*”.

Além disso, há a referência a outro estigma do discurso religioso: a maçã como fruto

do pecado (DP, p. 29). Embora Téo não queira admitir explicitamente, ele percebe que Clarice não está no parque simplesmente se divertindo com uma amiga, pois no decorrer da narrativa o leitor mesmo compreende que há algo a mais, o que posteriormente se confirma quando Téo as flagra se beijando, ao passo que ele deduz: foi a amiga quem a seduziu (DP, p. 31).

É visível o ódio que Téo sente pelo episódio em que a amiga “força” o beijo em Clarice. Sendo assim, é imprescindível citar Roudinesco (1999, p. 16) quando enfatiza que “[...] Se o ódio pelo outro é, inicialmente, o ódio a si mesmo, ele repousa, como todo masoquismo, na negação imaginária da alteridade.” Essa negação vai sendo descrita lentamente nas ações e na estrutura psíquica do pensamento do estudante de medicina que delinea a narrativa com o seu sadismo. Aliás, também o era masoquista, pois como Freud (1900) nos explica, estes desvios de personalidade andam atrelados um ao outro. Isso sem mencionar o prazer que sente em ver que Clarice é só sua, em mantê-la algemada, amordaçada, indefesa (DP, p. 82), em ser o dominador de uma mulher tão frágil, mas tão decidida quanto ela, mas o mesmo tempo tão dependente dele: *A paz imóvel de Clarice incitava seus nervos numa brincadeira sádica* (DP, p. 43).

Cabe destacar que o intertexto é um efeito de leitura que deve indicar ao leitor referências de mundo já adquiridas. Logo ao mencionar o hotel em que as personagens do *road movie* que Clarice está escrevendo, vão se hospedar, há um recurso intertextual presente, com o conto de fadas “Branca de Neve”, já que o nome do local, Hotel Fazenda Lago dos Anões, aliado à descrição que os proprietários eram anões, e que o chalé de Clarice é o Soneca, remetem a esse texto mundialmente conhecido, ao que nem é necessário realizar essa conexão, pois na capa do livro já há uma inferência: um anão ao estilo Branca de Neve. Não obstante, no momento que Téo seda Clarice a referência a “bela adormecida” é inferida ao conto homônimo, de modo parafraseado.

A despeito, também devemos recordar que o encarregado do hotel se chama Gulliver, alguma recordação que este nome possa trazer? Tramando histórias por dentro de outras mundialmente conhecidas, como *As viagens de Gulliver*, - recordando o episódio na ilha de Lilliput, o protagonista encontra pessoas anãs, e começa a se ver como um gigante. Por conseguinte, há um tapete que permeia toda narrativa transportando pessoas. É possível encontrarmos outra semelhança com o clássico *Aladim*, e seu meio de transporte (do bem, enquanto em Dias Perfeitos ocorre o contrário) um tapete mágico? Sem dúvida, os recursos intertextuais permitem que a trama adquira projeção ao sair do particular para o universal.

A descrição das personagens é realizada de forma lenta, enfatizando as características sociais e psicológicas. Percebe-se que elas são personagens redondas, sendo que Clarice tem o detalhamento físico, e a comparação a *Tigresa*, conhecida música de Caetano Veloso, na qual a personagem é uma mulher de rara comparação; além disso, é tida como mulher resistente e de muita sorte. Já Breno e Patrícia, são personagens secundárias, descritas respectivamente, como alto e com grandes óculos quadrados, e ela

como peso morto, aliás, Helena também é descrita como parecida com o temperamento de Clarice, ao passo que Teodoro, narrador-protagonista, só possui o relato de que não era bonito, uma demonstração que era clássico – gostava de Caetano Veloso, mas ao mesmo tempo a personalidade dele é descrita de forma muito nítida: ele é um psicopata.

Além disso, há a inserção do gênero roteiro – o mais longo gênero da história - a esta narrativa de Raphael Montes leva o leitor a um universo paralelo: estar na trama, que cada vez mais se revela instigante e ao mesmo tempo é parodiada: “dias perfeitos” para quem? Para as personagens do roteiro, ou para Téo? A inclusão da música *Sonhos de Caetano Veloso* à narrativa, perpassando-a de forma uníssona *Tudo era apenas brincadeira e foi crescendo, crescendo e de repente eu me vi assim completamente seu* (DP, p. 74), demonstra o universo ficcional que Téo estava criando: na brincadeira, no impulso inicial, o rumo das coisas foram mudando até serem um casal, como ele mesmo pensava.

Conquanto não bastasse ter aprisionado a ‘bela’ Clarice, a ‘fera’ Teodoro a violenta, após ter bebido para tomar coragem, já que ela se ‘insinuara’ para ele, numa clara tentativa de sedução e posterior fuga. Enquanto ele vai ao bar beber, pois ela sabia que ele era virgem, e isso o incomodava muito, há menção a música *Borbulha de Amor* a qual faz o leitor a vivenciar a situação *“quem me dera ser um peixe, para em teu límpido aquário mergulhar, fazer borbulhas de amor pra te encantar, passa a noite em claro...”* canção amplamente arraigada na memória coletiva, a qual faz parte do arquivo linguístico de grande parte da população brasileira, sendo que Téo deduz que realmente estava algemado a ela: ele a amava.

Não obstante a isso, a história se passa em vários espaços, sendo os mais importantes o Hotel Iago dos Anões, o Motel das Maravilhas e a Praia do Nunca, todos com forte referência intertextual a *Contos de Fada*. Desse modo, vale enfatizar que apesar de ter vários cenários na história, o tempo é linear, cronológico, mesmo sendo predominantemente um romance psicológico, com um narrador-observador.

Atrelado a isso, outro recurso intratextual usado descreve a situação quando Clarice tem um ataque de fúria e Téo a seda, ao som de “Queixa”. *Um amor assim delicado, você pega e despreza. Não devia ter despertado, ajoelha e não reza* (DP, p. 76). Posteriormente, Téo mostra-se um leitor voraz, pois após ler o roteiro de *Dias perfeitos*, dedica-se ao “clássico policial *Crimes Tropicais de Amália Castelar*” (p. 79). Além disso, no transcórre dos dias ele sempre está lendo algo, desde *Sobotta* (p.96), a contos de *Lispector* como “perdoando Deus” (p. 116). Em conformidade com as citações do blog *Leitura e (re)escrita na rede!* A literariedade deste romance manifesta-se de vários modos, mas o mais real é no que tange os intertextos. Há um trocadilho “Clarice lia *Lispector* (p. 167)” desde o nome da personagem principal – Clarice aspirante de escritora, com a renomada Clarice Lispector. Não obstante, quando se faz referência ao conto de *Lispector* tem-se uma profusão de sentimentos e acontecimentos correlatos.

Assim como no conto em que a personagem apenas vive, e não espera nada em

troca, Teodoro despretensioso, vai a um churrasco apenas porque sua mãe o exhibe como um troféu frente às suas debilidades – físicas e intelectuais (DP, p. 15), e inesperadamente encontra Clarice. *Tive um sentimento que nunca ouvi falar, relata-nos o conto. Téo percebe que a amava Clarice* (p. 30) apesar de a conhecer há dois dias... Mas essa verossimilhança vai além: *sei que se ama ao que é Deus. Com amor grave, amor solene, respeito, medo e reverência*. Sentimentos que Téo tentava despertar em Clarice através de um revólver na cintura, explicando-lhe que aquilo era o melhor para ela (DP, p. 46), mesmo que isso viesse através do medo da sedação, ou de uma pancada na cabeça, e que ela precisava de alguém que a amasse: “Ela o havia realocado no mundo. Téo continuava a desprezar a raça humana, mas ao menos agora era um desprezo desinteressado, quase piedoso. Finalmente sentia amor” (DP, p. 99).

Embora fosse amor pelo objeto, pela posse, tem-se o momento do confronto: *E foi quando quase pisei num enorme rato morto*. Esse rato morto, ser insignificante é comparado a Breno, aliás, mesmo que não tivesse a explícita referência entre violista e o rato, é perceptível o paralelo entre os dois. Do mesmo modo que a personagem do conto *se estilhaça toda em pânico*, Téo também sofre o medo da descoberta da morte de Breno.

No desenrolar da trama de Lispector tem-se a explicitação: *Toda trêmula, consegui continuar a viver. Toda perplexa continuei a andar, com a boca infantilizada pela surpresa. Tentei cortar a conexão entre os dois fatos: o que eu sentira minutos antes e o rato. Mas era inútil*. Já em Dias Perfeitos Téo continua a sua viagem com sua noiva, pois era inútil ficar esperando que o desfecho do assassinato, e assim segue o roteiro de Clarice. *Espantava-me que um rato tivesse sido o meu contraponto. E a revolta de súbito me tomou: então não podia eu me entregar desprevenida ao amor?*

Sei que é ignóbil ter entrado na intimidade de Alguém, e depois contar os segredos, mas vou contar - não conte, só por carinho não conte, guarde para você mesma as vergonhas Dele [...] Téo também relata as suas fragilidades a Clarice, que era o seu mundo – o seu Deus. Contou para a fazer esquecer Breno, afinal ele era um rato, sem importância nenhuma e como não vinha de família nobre seria esquecido dentre pouco tempo. Assim como Lispector enfatiza que o mundo é rato, para Téo as pessoas e tudo o que o circunda é degradante e sem valor. Aliás, o apelido carinhoso dado a Clarice fora “*minha ratinha*” em confronto ao que Breno a chamava “*minha sonata*”. Então se tem a conclusão: ela não é importante, a sua imagem, a sua jovialidade, é que o são; Clarice como objeto, não como ser humano. A posse dela o inebriava, o poder de dominá-la.

Sant’ana (2003) discorre sobre o que garante a literariedade de um texto, concluindo que a paráfrase é um importante recurso já que é um discurso sem voz, pois quem está falando está falando o que o outro já disse. É um mascaramento no qual é possível a identificação com a voz que fala atrás de si. Desse modo, a narrativa vai se desenvolvendo com afinco, mostrando-se arraigada em conhecimentos de mundo depositados nos leitores que podem perceber doses sutis de ironia no decorrer da trama ou recursos estilísticos de

modo a garantir a concisão do texto. Um exemplo tangível disso é a menção a Clarice no Motel das Maravilhas, no qual o leitor é instigado a significar: Alice no país das maravilhas. Ou ainda, quando em Ilha Grande, procura uma praia deserta: a praia do Nunca, com uma velha chamada popularmente de Sininho. Não obstante há uma inferência a outro conto de fadas: o da bela e a fera (p. 190).

Outro recurso usado que garante a literariedade e o universo discursivo é a paródia no qual “a máscara denuncia a duplicidade, a ambiguidade e a contradição” (SANT’ANA, 2003, p. 29). Essa saída literária garante a textualidade e a representação do real. Quando a situação se inverte e Téo está preso, Clarice lhe faz uma pergunta contundente: “Sabe aquele filme do Woody Allen? *Tudo o que você sempre quis saber sobre sexo e tinha medo de perguntar?* Vamos fazer uma versão nossa: tudo o que você sempre quis saber sobre mim e teve medo de perguntar” (DP, p. 194). Isso desconcerta Téo, porque possuía uma grande lacuna em termos sentimentais e amorosos a ponto de autoenganar-se em relação aos sentimentos que deveria possuir/demonstrar.

Nesse ínterim é pertinente citar, Silva (2010) enfatiza que na psicopatia, o lado racional dos indivíduos é preservado, porém no que tange o emocional são deficitários, infantilizados, permanecendo no mundo imaginário, aliás, “compreendem a letra da canção, mas não a melodia” (SILVA, 2010, p. 21).

Ainda é conveniente recordar que são pessoas extremamente frias, calculistas e só agem em favor próprio, são vampiros humanos. Silva (2010) assegura que os psicopatas são vampiros na vida real. Porém Téo assevera que Breno sim, era um vampiro que ele sugava Clarice (DP, p. 28). Mais além, percebe-se que ele sente ‘aversão’ pela mãe, até desejando sua morte, mas deixando explícito que o que sentiria falta mesmo era do dinheiro que ela lhe dava e da omelete que fazia. Entretanto, há uma forte relação edipiana nesse processo: apesar da forte argumentação de que a mãe era um peso morto, era degradante sua situação, era uma inválida, mesmo que inconscientemente, ele transforma a mulher desejada tal qual Patrícia, mostrando que, como na teoria de Freud, o homem procura uma mulher tal qual sua mãe, e se a literatura é a transfiguração do real, conforme Candido (2006) a ficção não pode se isentar desse veredito.

Intensifica-se ao longo da narrativa, o lado doentio de Téo ao matar Breno, e sentir prazer em dilacerá-lo e desejar que Clarice acordasse para ver tal cena. Além disso, age friamente no momento em que sutura os machucados da noiva, na tentativa que ela faz para acabar com sua vida, devido ao fato de tomar conhecimento da morte do verdadeiro namorado. Em virtude disso, decide ajudá-la a compreender que ela precisa dele. Sendo assim, a deixa paraplégica. Além disso, Téo afirma suspeitar que Clarice possuísse um caso de bipolaridade mista – ou seja, o problema não é ele, é ela.

Porém nesse ínterim há que se destacar algo relevante: a negação e o desprezo são fortes indícios de identificação, - aliás, ele identifica-se em um dado momento com a realidade – quando Clarice o confronta dizendo que tem dó dele, e então isso o atinge. A

narrativa ocorre na maior parte em discurso indireto livre, dando assim a possibilidade do leitor observar essas ações, a estrutura psíquica das personagens, adentrando na história e fazendo conexões com outros mundos. Porém no capítulo 32 muda-se o tom da história. O discurso passa a ser indireto, acompanhando deste modo, as alterações ocorridas na trama.

No que concerne o acidente sofrido pelas personagens, fica subentendido que Clarice o provocou, mas o que mais choca o leitor – além da descrição detalhada e cruel na qual ele decide imobilizar a personagem, perfurando sua espinha dorsal-, é a frieza com que Téo continua a conviver com seu objeto de desejo. Já pensando em ser descoberto, pois apesar de Clarice estar na UTI em coma, um dia ela poderia acordar e lhe desmascarar, ele decide desligar seus aparelhos, ao passo que se trava uma árdua luta psíquica: como podia ser tão mesquinho? E em um ato heroico, volta atrás e a salva da morte, devolvendo-lhe a vida (pois aumenta a frequência do ar mecânico).

Outro ponto marcante é no instante que Clarice acorda e dá a impressão que tudo será descoberto ao passo que ela está desmemoriada. Dando a sensação de impunidade frente aos crimes cometidos por Teodoro. Esse antagonismo faz com que o leitor se choque, pois além da catarse que sente frente à situação, fica subentendido que os maus vencem os bons. À medida em que Clarice vai convalescendo, ele a situa frente as ‘verdades’ vividas por eles. Quando há novamente a referência de que o filme *Pequena Miss Sunshine* é o filme preferido de Clarice, leva o leitor a convir que, um defunto também rodeia a história cinematográfica; apesar de todas as melhoras que a jovem cadeirante faz, Téo evita coisas que possam lembrá-la do passado como prisioneira – do amor (dele).

A ironia permeia toda a história. Por ironia também Téo segue a carreira médica especializando-se em psiquiatria, deixando-nos antever que há um processo de identificação com suas psicoses, sendo por fim aceito no renomado Instituto Pinel. O desfecho da narrativa é aberto, sendo que recaem sobre o leitor a dúvida se Clarice recobra a memória ou não, já que Gertrudes, nome da velha amiga de Téo, e também da Sininho da praia do Nunca – será o da filha que irá nascer, abrindo precedentes para a imaginação de dias mais que perfeitos.

3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

O referido artigo surgiu com base no Blog Leitura e (re)escrita na rede! alimentado pelos mestrandos da Universidade de Passo Fundo – Rio Grande do Sul, com vistas a analisar a narrativa de Raphael Montes – Dias Perfeitos. Sendo assim, as postagens seriam o alicerce para o surgimento do artigo, e foi isso que ocorreu. No espaço atividades, há 04 propostas diferentes, sendo que dentre estas, detivemo-nos no conceito de Intertextualidade já que é ela quem garante a tecitura do texto, desse modo não existe literatura sem recursos intra e intertextuais, nem análises linguísticas sem esse balizador do trabalho textual. Isso

porque desde nossos primórdios somos instigados a significar e somos formados por um conjunto de textos e de diversas vozes que permeiam nosso discurso.

Essa premissa de intertextualidade tem suas bases firmadas no russo Mikail Bakhtin, quando afirma veementemente que o dialogismo/interação verbal é base para a estrutura de nosso dizer. Hoje, este conceito está com nova roupagem, no qual Julia Kristeva demonstra a importância de um mosaico de textos para a constituição de um outro texto. Quanto à trama, ela é desvelada de modo instigante e prende a atenção do leitor que vivencia intensamente cada ação efetuada pelas personagens. Há uma identificação com o perpassar da narrativa e não há como negar que a sequência de fatos aliada às fortes emoções que permeiam a história de Clarice e Téo, demanda do leitor ter amor ou ódio pelas personagens. Percebe-se que Téo apresenta um quadro de psicopatia, ainda mais que o narrador nos leva a ver a cruel ordem de acontecimentos, e Téo os vê de maneira distorcida da realidade. O narrador conta a história de maneira muito fria, porém para os que se deparam com a trama, há o momento catártico instalado fortemente. Cabe lembrar que na maioria das vezes esse processo de confronto com a dor acontecerá a favor do bem e não ao contrário, ou seja, a favor de Clarice e não de Téo.

Apesar deste romance instigar e prender a atenção do público, os desfechos da história se sucedem de forma muito rápida e às vezes percebem-se brechas no decorrer da narrativa. De todas as façanhas que Téo realiza, a menos convincente ocorre na Ilha do Nunca, quando resolve invalidá-la, tratando a paciente apenas com medicamentos que ele possuía. Nesse ínterim a ação apesar de causar impacto no leitor se mostra inverossímil. O desfecho dessa história também se mostra revoltante para o leitor que está acostumado com o bem vencendo o mal, pois essa é uma máxima estigmatizada. No momento em que se percebe a impunidade de Téo frente a todas as barbáries e atrocidades cometidas por ele, tem-se a sensação de que realmente estamos em um país de impunidade, já que se vive a política do “não dá nada”.

É notável que o romancista possui um talento inato para serpentear tramas e enredos em meio à estrutura psíquica do leitor fazendo-o participar ativamente da narrativa e provando que o mundo literário, por fazer parte do imaginário da humanidade, também está em constante transformação, acompanhando o progresso e instaurando uma literatura de suspense renovada para um público cada vez mais seletivo.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. *Crítica e Verdade*. Perspectiva: São Paulo, 1999. BAZERMAN, C. *Escrita, Gênero e Interação Social*. Org. Judith Hoffnagel; Angela Dionisio. São Paulo: Cortez Editora, 2007.

CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: http://www.fecra.edu.br/admin/arquivos/Antonio_Candido_-_Literatura_e_Sociedade.pdf acesso em: 28 Ago. 15.

FREITAS, A. Romance Policial: Origens e Experiências Contemporâneas. Disponível em: http://www.uff.br/revistacontracultura/Adriana%20Freitas_artigo_romance_policial.pdf acesso em: 02 Set. 2015.

GANCHO, C. V. Como analisar narrativas. Ática: São Paulo, 7ª ed., 2003. MASSI, F. O romance policial no século XXI: Manutenção, transgressão e inovação do gênero. Disponível em: http://www.creasp.org.br/biblioteca/wp-content/uploads/2012/10/O_romance_policial_do_seculo_XXI1.pdf acesso em: 02 Set. 2015.

PROENÇA FILHO, D. A linguagem literária. Ática: São Paulo, 1995. SANT'ANA, A. R. d. Paródia, Paráfrase & Cia. 7ª ed. 5ª impressão. São Paulo, Ática, 2003.

SAMOYAUULT, T. A Intertextualidade. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SOARES, A. Gêneros Literários. São Paulo: Ática, 1993.

SODRE, M. Best seller: A literatura de mercado. São Paulo: Ática, 1985. TAVELA, M.C.W. Literatura de massa na formação do leitor literário. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/12/16-Literatura-de-massa-na-forma%C3%A7%C3%A3o-do-leitor-liter%C3%A1rio.pdf> Acesso em: 02 Set. 2015.

REIS, Carlos. O conhecimento da Literatura: Introdução aos estudos literários. 2ª ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

ROUDINESCO, E. Por que a psicanálise? Rio de Janeiro, Zahar, 1999. TODOROV, T. A literatura em perigo. Rio de Janeiro: Difel, 2009. Tipologia do romance policial. In: As estruturas narrativas. São Paulo: Perspectiva, 1970.

URBANO, H. Oralidade na Literatura: O caso Rubem Fonseca. São Paulo: Cortez, 2000. [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=915:literariedade &task=viewlinkacessoem:30](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=915:literariedade&task=viewlinkacessoem:30) Ago. 2015).

LILITH GANHA ASAS NO IMAGINÁRIO DO CONTO SEM ASAS, PORÉM, DE MARINA COLASANTI

Data de aceite: 01/11/2021

Maria Catarina Ananias de Araújo

Graduada em Filosofia (UEPB)

Graduada em Letras (UNIFAVENI)

Mestra em Filosofia (Prof-Filo/UFCG)

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo principal demonstrar como ao longo do tempo e através da mitologia e da escrita literária a figura da mulher foi deturpada e mal interpretada, relegada a segundo plano e condenada a subserviência, condição esta que, quando refutada, lhe destina a maldição. Na história oral da tradição judaica o papel da mulher rebelde e transgressora coube a Lilith, supostamente a primeira mulher a ser criada por Jeová, que descontente com seu papel secundário ganha asas e vai embora rumo ao lugar dos demônios, pertencer agora, ao mundo deles. Para comprovar a capacidade transgressora da mulher na literatura, através da simbologia das asas, traçamos um estudo comparativo entre a personagem da mitologia hebraica e uma mulher de Aldeia Dura, personagem do conto *Sem, asas porém* da escritora brasileira contemporânea Marina Colasanti, nos dois casos, as asas empregada no caso do mito judaico-cristão no sentido literal e no caso da narrativa de Colasanti no sentido metafórico são o que permitem as mulheres a possibilidade rompimento com a ordem patriarcal vigente.

PALAVRAS-CHAVE: Lilith, Simbologia, Transgressão, Asas.

INTRODUÇÃO

A mitologia judaico-cristã possui uma variedade de histórias e personagens marcantes que encantam e divergem opiniões, Lilith é um destes expoentes, independente das várias origens atribuídas a sua existência, tomamos como referência para desenvolver esse estudo, a Lilith da tradição oral rabínica Lurker (2005) que com uma personalidade forte, ativa e contestadora ultrapassa os limites impostos por seu criador, desafia o homem e o poder divino para ganhar as asas da liberdade. Ela se torna, então, a primeira transgressora na história da tradição judaica.

A transgressão feminina tem um preço, a maldição da mulher perante a humanidade Neumann (1996) amaldiçoar a mulher foi à forma encontrada pela tradição patriarcal para legitimar o domínio do masculino e relegar o feminino a um papel marginal na cultura. Lilith, provavelmente, por sua natureza indócil não se abate com a condenação que recebe e com suas asas vai para o submundo.

As asas, então, assumem um papel central na história, pois elas possibilitam a fuga, o voo para uma nova dimensão, quebrando a ordem estática, na qual a protagonista se encontrava. Dessa forma, constatamos o simbolismo das asas, que representa a libertação, a elevação espiritual e claro da

emancipação humana Girard (2005) através delas podemos traçar um paralelo ente o mito de **Lilith** e o conto **Sem, asas, porém**, da escritora brasileira Marina Colasanti.

O conto brasileiro, assim como a narrativa da tradição rabínica, retrata a história de uma mulher que, também, transgrediu as regras impostas pela comunidade em que vivia por intermédio das asas, que simbolicamente adquiriu após comer a carne de uma ave, proibida para mulheres, pois podia subir-lhes a cabeça Colasanti (2002) a mulher por fome acaba ingerido o alimento que a liberta da vida submissa naquele lugar.

Apesar de suas naturezas distintas, as duas personagens se encontram por intermédio do símbolo da asa, para comprovar que é possível uma mulher, em qualquer tempo histórico romper com preconceitos estabelecidos e buscar um caminho independente e livre da opressão masculina, reflexo de uma herança cultural milenar.

O papel fundamental do mito e do conto são o de assimilar, historicamente, a situação do Feminino na cultura ocidental, a condição de maldito que lhe foi conferido e como podemos compreender esta relação entre a mulher e o mal para assim perceber os motivos pelos quais, o feminino tem sido tão mal interpretado e deturpado desde os primórdios até a atualidade, bem como a importância e o poder que o mito exerce sobre as nossas consciências e como podemos nos desprender dos equívocos através do conhecimento por ele fornecido.

Portanto, nossa análise do mito judaico torna-se relevante para evidenciar o papel da mulher na história da literatura, os desafios e a condição de passividade que lhe foi dada. Conhecer o mito de Lilith é fundamental para questionar a respeito da real história do feminino.

Nossa pesquisa analítica-bibliográfica foi baseada nos estudos simbólicos de Chevalier e Gheerbrant (2005) e nos estudos míticos de Campbell (2002) e Eliade (2001) e nos apontamentos psicanalíticos da teoria, tendo em vista a importante contribuição destes autores no estudo do imaginário.

1 | TENTANDO DEFINIR O MITO

O mito foi à primeira forma de conhecimento estabelecida entre os seres humanos e depois dele veio à filosofia e a ciência e, assim, a mitologia perdurou em todas as culturas e sociedades ultrapassando os limites do tempo. Estando, assim, presente em nossas vidas ainda que não tenhamos a exata consciência.

Podem-se levantar duas questões muito pertinentes sobre mitos: primeiramente, a curiosidade pela mitologia no contexto atual pode está dizendo algo no tocante a psicologia do homem moderno? A segunda o interesse pelo mito pode ser compreendido como uma alternativa ante o racionalismo moderno?

As primeiras definições sobre mito provém do filósofo grego Evêmero, nascido no século IV antes de Cristo, de acordo com seu pensamento, o mito seria uma inversão dos

acontecimentos históricos e dos personagens envolvidos, estes seres terrenos passariam então a ser vistos como criaturas divinais. (JUNG, 2001, p.113) Essa concepção de mito permaneceu até o século XIX e nesse meio termo, o mito, também, foi entendido como alegoria dos fenômenos naturais num esforço do homem para compreendê-lo, essa definição permaneceu até o início só século XX, e ainda, encontram-se defensores para ela. O que notamos até esse ponto é que de fato não a um consenso do que seja o mito e na modernidade esse problema persiste.

No contexto moderno, os mitólogos Campbell, Eliade, Bathers de maneira geral refutam as duas explicações acima citadas buscando então novas variantes para definir o mito. Através de suas investigações a mitologia revela características próprias de uma cultura que marcam a história de tal modo que permanece vivo.

Dessa forma, compreendemos que o mito está presente em todas as culturas e torna-se atemporal. Isto é, ele está intrínseco na alma do homem, independente do contexto sociocultural em que esse homem se encontra é por meio do mito que ele projeta sua vivência, e em sua experiência individuais

Neste sentido, pode-se dizer que através do mito o homem expressa sua individualidade. A mitologia não está presente, apenas nas sociedades arcaicas, ela esta presente, também, na sociedade moderna, por representar ao longo do tempo a busca constante pela afirmação da consciência, identificando o sujeito com o mundo ao qual ele esta inserido.

O homem antigo tinha o conhecimento mitológico como verdadeiro, de caráter revelador e sagrado, algo primordial para compreensão do mundo em que vivia. Essa visão passou a ser desfeita segundo o pensamento crítico de Eliade (2001, p.08) a partir do momento em que surgem as primeiras críticas a mitologia ainda na Grécia Antiga com Xenófonos e, posteriormente, como o pensamento judaico-cristão. Os gregos substituíram as narrativas míticas pelo conhecimento racional, judeus e cristãos as relegaram ao campo da ilusão, algo irreal, uma invenção sem nenhuma fundamentação nas Sagradas Escrituras. Tanto Eliade (2001) como Jung (2002) cada um, à sua maneira, rejeitam as críticas, principalmente, a judaico- cristã conforme o próprio Eliade afirma:

Não é nesse sentido- mais usual na linguagem contemporânea- que entendemos o "mito". Mais precisamente, não é o estágio mental ou o momento histórico em que o mito se tornou uma "ficção" que nos interessa. Nossa pesquisa terá por objeto, em primeiro lugar, as sociedades onde o mito é -ou foi, até recentemente- "vivo" no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência. Compreender a estrutura e a função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa na historia do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos. (ELIADE, 2005, p.8).

Seguindo esta mesma linha de pensamento, podemos perceber que a pretensão dos

mitólogos modernos é de fato expressar através de suas pesquisas a função estrutural dos mitos dentro das sociedades tradicionais, evidenciando o porquê este foi e continua sendo uma forma de conhecimento insuperável, alegando que ele padroniza o comportamento humano se cristalizando através da cultura e, assim, se dissemina com novas leituras e roupagens porém, a essência, que é o mais importante permanece. Esta capacidade de transpassar o tempo abordando e retratando a realidade humana é o que confere poder ao mito. Conforme Campbell (2002)

O mito é um relato fundante da cultura: ele vai estabelecer as relações entre as diversas partes do universo, entre os homens e o universo, entre os homens em si. Por sua construção próxima da composição musical que comporta refrões, repetições o mito uma dimensão pedagógica. É ainda função do mito individual e coletiva da identidade. (CAMPBELL, 2002, p.18-19).

Ao compreender o mito, o homem compreende como se estabelecem suas relações com a natureza, com o outro e consigo. O que Jung chama de *Self*, ou seja, (O si mesmo) uma vez que o conhecimento mitológico traz consigo um conjunto de símbolos que norteia o indivíduo nessa incessante busca. Jung afirma que: "O self não só é o centro, mas também a circunferência inteira que abraça" a consciência e o inconsciente; é o centro desta totalidade, da mesma maneira que o ego é o centro da consciência". (JUNG,1987, p. 142).

À luz do pensamento jungiano, estudar a mitologia é fundamental para conhecer a alma humana, penetrando no mais íntimo espaço da psique, onde todo homem guarda seus medos, dúvidas e expectativas em relação a sua condição no mundo. Essa atividade de busca interior dispensa, de certa forma, a racionalidade justamente porque o mito não possui um fundamento racional.

Seria difícil encontrar uma definição do mito que fosse aceita por todos os eruditos, ao mesmo tempo, acessível aos não especialistas e por outro lado, será realmente possível encontrar *uma única* definição capaz de cobrir todos os tipos e funções dos mitos, em todas as sociedades arcaicas e tradicionais? O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares. (ELIADE, 2001, p. 10).

A dificuldade de definir o mito provém então da alta complexidade do terno e das interpretações as quais ele está sujeito, Jung o analisa do ponto de vista psicológico e não mitológico. Já Eliade, por seu turno, se preocupa com a historicidade do mito e nos dá o conceito de mitologia:

A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma historia sagrada; ele retrata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio" Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de

uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos, sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso os “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, a algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que ele é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 2001, p.12).

Nesta linha argumentativa, podemos perceber o que o mito realmente significa para homem e seu papel na história. Por meio dele a humanidade criou e continua criando sua identidade e nesse contexto a questão da racionalidade fica em segundo plano, o que importa de fato para Eliade e o mito por ele mesmo, algo “vivo” revelador que religa o homem consigo próprio e com o sagrado. Assim sendo, o mito revela, de acordo com Campbell (1999, p. 41) “Uma coisa que se revela nos mitos é que, no fundo do abismo, desponta a voz da salvação. O momento crucial é aquele em que a verdadeira mensagem de transformação está prestes a surgir. No momento mais sombrio surge a luz”.

Esse fenômeno provocado pelo mito ocorre porque as pessoas se veem nas histórias narradas, os problemas que os personagens míticos diversos viveram o homem de hoje vive. Dessa forma, buscar compreender o mito com seus conflitos é, também, compreender é tentar superar seus próprios conflitos e isso é uma forma racional do agir humano. Dessa maneira, podemos entender que o mito é um relato histórico que revela a condição humana e suas vulnerabilidades ao longo dos tempos, ligando o homem antigo ao homem moderno vivenciado de forma consciente ou inconsciente sendo uma fonte inesgotável e intensa de sabedoria capaz que promover nossa emancipação.

Na visão psicológica de Jung através do sonho e da fantasia o homem pode se reencontrar o mito e sua simbologia e por meio desse reencontro estruturar sua consciência, uma vez que, a mitologia representa a herança psicológica que liga a humanidade ao longo do tempo. “Nos mitos e contos de fada, como no sonho, a alma fala de si mesma e os arquétipos se revelam em sua combinação natural como formação, transformação, eterna recriação do sentido eterno” (JUNG, 2003, p. 214).

Os mitos são para, Jung, uma narrativa tradicional dotada de simbologia que tem como papel explicar os acontecimentos da vida de acordo com uma determinada cultura ou religião. Dessa forma, a mitologia é uma forma de consciência humana na qual a identidade de um povo se revela formando o inconsciente coletivo. Conforme o próprio Jung (1996) relata:

A mitologia, como expressão de uma disposição humana geral, a qual dei o nome de inconsciente coletivo, cuja existência só é possível conhecer a partir da fenomenologia individual. Em ambos os casos, a pesquisa se desenrola em torno do indivíduo, pois sempre trata de certas formas representativas

complexas, isto é, dos chamados arquétipos, que é preciso supor como ordenadores inconscientes das representações. É impossível distinguir a força motriz que está na origem destas formas, do fator transcendente ao qual se dá o nome de instinto. Não há, portanto, nenhuma razão para se ver no arquétipo outra coisa senão a forma do instinto humano” (JUNG, 1986: p. 169).

Assim sendo, de acordo com a linha de pensamento jungiana, o mito se revela para o homem através dos arquétipos, que são imagens que se formam na mente humana através da repetição das experiências vividas pelos homens ao longo do tempo. Essas repetições se perpetuam na mente fazendo com que o homem tenha sempre uma projeção delas e nesse ponto surge o mito. Segundo Jung (1987, p. 352): [...] eles [os arquétipos] só são determinados em sua forma e assim mesmo em grau limitado. Uma imagem primordial [arquétipo] só tem conteúdo determinado a partir do momento em que se torna consciente e é, portanto, preenchida pelo material da experiência consciente.

O mito é, portanto, uma manifestação do arquétipo na mente do indivíduo que adquire forma e se exterioriza na cultura a qual se está inserido, gerando o inconsciente coletivo.

[...] parece se constituir de motivos mitológicos ou imagens primordiais, razão pela qual os mitos de todas as nações são seus reais representantes. De fato, a mitologia como um todo poderia ser tomada como uma espécie de projeção do inconsciente coletivo [...]. Portanto, podemos estudar o inconsciente coletivo de duas maneiras: ou na mitologia ou na análise pessoal (JUNG, 1986, p.325).

O mito, neste contexto, está no interior da alma humana e nela ele ganha forma e se manifesta influenciando o comportamento humano. O que Jung chama de, self ou o si mesmo onde estão às imagens, os arquétipos que se estabelecem de forma pré-consciente.

A mentalidade primitiva não inventa mitos, mas os vivencia. Os mitos são revelações originárias da alma pré-consciente, pronunciamentos involuntários acerca do acontecimento anímico inconsciente e nada menos do que alegorias de processos físicos. Tais alegorias seriam um jogo ocioso de um intelecto não científico. Os mitos, pelo contrário, têm um significado vital. Eles não só representam, mas também são a vida anímica da tribo primitiva, a qual degenera e desaparece imediatamente depois de perder sua herança mítica, tal como um homem que perdesse sua alma (JUNG, 2003, p. 156).

O self é o centro de tudo, onde tudo se inicia e ganha forma, é o interior da alma condensando todos os processos psíquicos relativos ao inconsciente. O si mesmo, representa o encontro de homem com sua própria consciência e o conhecimento mitológico faz parte desse encontro, porque por meio dele, o homem pode compreender sua condição no mundo e é exatamente por essa razão que os mitólogos como Campbell, Eliade e o próprio Jung acreditam no potencial do mito.

21 A CONDIÇÃO DO FEMININO MALDITO

O despertar da consciência humana foi sendo dado, ao longo de tempo por estágios e no decorrer desse processo de evolução o ego separou-se do contido no inconsciente, ou seja, da situação urobórica em que se encontrava, para vir a ser o centro da consciência. Conforme argumenta Neumann, (1999). No entanto, este processo de transformação que propicia a libertação do inconsciente nos demonstra que a simbologia da consciência é masculina ao passo que, a do inconsciente é feminina. O inconsciente opõe-se a autonomia do ego que é definido Jung (2000, p. 426) como: “Entendo o ‘eu’ ego como um complexo de representações que constituem para mim (indivíduo), o centro do meu campo de Consciência que me parece ter tão grande em continuidade e identidade comigo mesmo”. Essa situação gera, a oposição entre as consciências masculina e feminina, como assim, ressalta Neumann (1999):

A fase na qual o ego-inconsciência ainda é infantil em seu relacionamento com o inconsciente (isto é, relativamente deficiente em independência) é representada no mito da Grande Mãe. Denominamos a constelação dessa situação psíquica de “matriarcal”, assim como as formas nas quais ela é expressa e projetada; em contraste com isso, a tendência de ego para se libertar do inconsciente e dominar é o que designamos como “marca patriarcal” do desenvolvimento da consciência. (NEUMANN, 1999, p. 66).

Nesse contexto, tanto o conceito de patriarcado como o de matriarcado representam as fases psíquicas surgidas em diversas mutações do consciente/inconsciente. Desta forma, compreendemos que o matriarcado representa além do arquétipo da Grande Mãe, ou seja, “Uma designação da imagem geral, formada pela experiência cultural coletiva, ela revela uma plenitude arquetípica, mas também uma polaridade negativo-positivo”. Jung (2000, p. 68) como também, manifesta uma condição psíquica totalizante, o qual o inconsciente e o feminino dominam e a consciência e o masculino estão subordinados a eles.

Nesse sentido, portanto, um estágio psíquico, uma religião, ou uma neurose, mas também um estágio de desenvolvimento da consciência podem ser designados como matriarcais; e o patriarcal não significa autoridade sociológica soberana dos homens, mas antes, o domínio de uma consciência arquetipicamente masculina que perfaz a separação entre os sistemas consciente e inconsciente, e está relativamente firmemente estabelecido em contraste, e em sua independência, em relação ao inconsciente. (NEUMANN, 1999, p. 66).

Por mais que a consciência patriarcal ou falocêntrica se sobressaia, a consciência matriarcal (apesar de ocultada) exerce um poder significativo pertencendo ao mais alto nível da psique constituinte do processo cultural na história da humanidade. Neumann (1999, p. 67) afirma que “Anterior e posterior à aculturação da mulher moderna à consciência patriarcal é característica da mentalidade da mulher; mas desempenha também um papel importante na vida do homem”. Nesta linha de pensamento, Neumann (1999) discorre que mesmo quando a consciência se separa do inconsciente tornando-se patriarcal, a

consciência matriarcal continua regendo. O patriarcal e o matriarcal estão interligados, uma vez que, os compreendemos como símbolos arquétipos, isso pode ser comprovado através da simbologia da lua.

O símbolo da Lua esta presente em diversas culturas e possui também várias significações, é comum o compreendermos em correlação ao Sol, uma vez que, ela não possui luz própria e por isso esta subjugada a ele, simbolizando neste caso, a dependência do feminino, mas ela também é sinônimo de renovação, de periodicidade, transformação e crescimento, o que evidencia suas várias facetas.

A lua, também, aparece como um ser divino, não obstante, encontramos nas culturas antigas figuras lunares como grandes divindades do Bem e do Mal, responsável por realizar grandes tarefas para a humanidade. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 562) "Os povos altaicos saudavam a Lua Nova, pedindo-lhe a felicidade e a sorte (ibid). Os estonianos, os finlandeses, os iacutos celebram o casamento na Lua Nova. Para eles, também, ela é um símbolo de fecundidade". Neste caso, ela é posta de forma positiva. Em outras culturas, ela aparece de forma negativa, como entre os maias, por exemplo, onde ela era associada a preguiça e promiscuidade sexual.

O arquétipo lunar, também é colocado como Feminino e Masculino, dependendo da época e da cultura a qual esta inserida, para os índios gês que habitam o centro e nordeste brasileiro a lua é masculina, para o os chineses a lua e feminina chama-se Heng-Ugo a festa dedicada a ela conta apenas com a presença das mulheres.

Na cultura judia, particularmente, a Lua simboliza o próprio povo hebreu, que tal como a lua se modifica continuamente, o mesmo ocorre com o hebreu nômade, ambos estão sempre um busca de mudança, de novas descobertas e transformações. Ainda de acordo com a tradição judaica a lua é associada à Lilit como Lua Negra. Chevalier e Gheerbrant (2002) relatam que:

A Lua Negra, que é associada à Lilit, a primeira mulher de Adão, cujo sexo se abria no cérebro, está ligada essencialmente as noções do intangível, do inacessível, da presença desmedida da ausência (e o inverso), da hiperlucidez dolorosa, de tão intensa. Mais que o centro de repulsão oculto, a Lua Negra encarna a solidão vertiginosa, o vazio absoluto, que não é senão o Cheio por Densidade (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2002, p. 566).

É importante notar, nesta breve análise, que seja como feminino ou masculino, colocada de forma positiva ou negativa a Lua exerce uma forte influência nas culturas onde é cultuada, assumindo um papel decisivo nas crenças e concepções de mundo onde predomina seu símbolo, principalmente, nas culturas patriarcais, quando ela é percebida como masculina. Já quando ela aparece como feminina, geralmente, traz consigo uma pesada carga negativa.

O símbolo da lua é tão polivalente que de inicio, parece impossível demonstrar sua relação inequívoca com o feminino, pois ela aparece tanto como feminino quanto masculino, e também como hermafrodita. No mito, encontramos o sol

como esposa da lua; com maior frequência, é a lua que é esposa do sol. A fase da lua nova pode ser vista como a morte da lua feminina no abraço do sol, bem como a morte da lua-homem no abraço do mal-sol-mulher; é interpretada como a morte do Feminino que se segue à satisfação do dar à luz, e como a morte do Feminino após abuso sexual, mas também como reivindicação do lunar (macho), esfaimado pela mulher sol que o alimenta (NEUMANN, 1999, p. 68).

O arquétipo lunar tem várias associações como demonstra Chevalier e Gheerbrant (2002). Elas parecem ser segundo Neumann (1999) arbitrárias e por essa razão é necessário perceber se o simbolismo da lua esta atrelado a ideia do arquétipo Feminino ou do arquétipo Masculino. Na concepção tradicional, à luz da lua é compreendida como apenas como reflexo do Sol, estando numa situação de dependência dele.

O reconhecimento astronômico relativamente tardio da dependência em relação ao sol é a expressão e o símbolo da humilhação da lua no mundo patriarcal, no qual o sol e o dia, bem como a consciência humana em sua expressão arquetipicamente masculina, assumiram autoridade soberana. Aqui, a lua é fêmea e o sol é macho, mas ao mesmo tempo, o Masculino solar é criativo, doador de luz, mas o Feminino lunar é dependente, receptivo da luz solar. (NEUMANN, 1999, p. 69).

Nesta mesma corrente de pensamento, a submissão da lua enquanto representação do feminino, identificadas em muitas deidades encontradas em outras diversas culturas não-ocidentais é de fato uma reavaliação do sistema patriarcal que tem sempre o mesmo interesse, atribuir um papel secundário aos consortes e evidentemente justificar e manter a dominação do Masculino como mostra Neumann (1999,p.77) “Considerada a partir do ponto de vista masculino solar, o “mundo sublunar” é o desprezível mundo matriarcal”.

A ligação do Feminino com a lua e o caráter negativo que é atribuído a ela reflete nas tradições culturais dos povos, gerando o medo do feminino que ao ser colocado na condição de inferioridade é, também, concebido como maldito. Daí surge, o arquétipo da Grande Mãe poderosa e maldita capaz de arrebatrar qualquer espírito e promover as piores catástrofes na terra.

Nesta mesma linha argumentativa, Neumann (1999) nos revela que a condição de maldito que o Feminino recebeu, provem de uma construção histórica, desde os tempos mais remotos e que se perpetuou através da consciência humana e se formou e desenvolveu-se como masculina em todos os lugares onde o modelo patriarcal é hegemônico, ou seja, o patriarcado impõe a sua condição dominante não a faz somente por uma questão de poder e sim, também, por temor a simbologia do feminino.

O lado negativo do caráter elementar provém, antes, do da experiência interior e o medo, o horror, o temor e o perigo que o Grande Feminino significa não podem ser derivados de quaisquer qualidades reais evidentes desse feminino. Porém, como encontramos essas reações psíquicas com tanta frequência relacionadas á Mãe Terrível, devemos nos indagar qual e a base para esse medo humano primordial e como devemos interpretá-lo.

(NEUMANN, 1996, p.133).

Ao realizar uma consulta histórica, Neumann detecta a presença arquetípica da Grande Mãe Terrível em quase todas as narrativas mitológicas e crenças independente do tempo histórico, com roupagens e características distintas, porém, a essência permanece a mesma.

O lado escuro do maternal terrível assume a forma de monstros, seja no Egito ou na Índia, no México ou na Etrúria, em Bali ou, em Roma. Das mitologias e lendas de todos os povos, épocas e lugares- assim como dos pesadelos de nossas noites individuais -, as figuras de bruxas e vampiros, fantasmas e espectros nos atemorizam, todas elas igualmente sinistras. A metade escura do ovo cósmico preto e branco, que representa o Grande Feminino, engendra figuras terríveis que manifestam o lado negro e abissal da vida e da psique humanas. (NEUMANN, 1996, p.134).

Dessa forma, a experiência da Grande Mãe é vivenciada de dupla maneira, e pelo duplo caráter da mulher que gera a vida e, também, aquela que a destrói, que devora a todos implacavelmente, como uma imagem aterradora o que ocorre no mito judaico de Lilith a Grande Mãe do Mal. De acordo com essa perspectiva, ela aparece como a figura simbólica de demônio. Alias, nas escrituras hebraicas a figura do feminino parece, já que esta predestinada a condição de maldito, conforme Leal (2003):

A primeira informação que se pode extrair do mito bíblico de Adão e Eva é o fato de que a mulher não fazia parte dos planos de Deus. O surgimento da mulher foi uma decorrência das necessidades do homem. O segundo aspecto importante é a afirmação de que o homem foi tirado do barro da terra, o que estabelece uma íntima solidariedade entre o homem e a terra e que justifica a frase de Deus a Adão: "És pó e ao pó retornarás". (LEAL, 2003, p.38).

Segundo esse mito, Deus criou o mundo e todas as criaturas e a mais sublime delas foi o homem. Colocou-o em um lugar cheio de delícias nomeado como paraíso o qual Adão tinha toda liberdade, menos a de comer o fruto da árvore do conhecimento, do bem e do mal, mantendo uma condição de pureza. O mito deixa clara a intenção divina de criar um mundo masculino, o qual Adão viveria em completa harmonia com tudo a sua volta. De acordo com Leal (2003):

Até aqui as coisas ficam bastante claras: Deus criou o mundo com tudo o que ele contém e criou o homem como coroação de sua obra. Colocou sua criatura em um lugar de delícias para que, ali, em estado de pureza absoluta, gozasse de felicidade eterna. O escriba hebraico, entretanto, a esta altura do mito, ficou a braços com um problema: explicar a origem da mulher. Assim, a próxima etapa será aberta com a frase lapidar: "Não é bom que o homem esta só..." Desse modo, como já dissemos, a idéia de criar a mulher deriva da necessidade do homem se complementar e não da vontade de Deus. (LEAL, 2003, p. 39).

Então, Deus fez Adão dormir e lhe retira uma costela para então forma a mulher, sua companheira que a princípio vive em harmonia ao lado do marido no paraíso ainda que,

evidentemente possua um papel secundário. A harmonia do casal somente é quebrada com o surgimento da serpente que representa o mal, conforme Campbell (1999):

A serpente é aquele ser que trouxe o pecado ao mundo. E a mulher é quem ofereceu a maçã ao homem. Essa identificação da mulher com o pecado, da serpente com o pecado, e, portanto, da vida com o pecado, é um desvio imposto à história da criação, no mito e na Doutrina da Queda, segundo a Bíblia". (CAMPBELL, 1999, P. 49).

O mais traiçoeiro dos animais, na narrativa mitológica ela não se dirige a Adão e sim a Eva dialogando com ela sobre a árvore do conhecimento, convencendo-a a comer o fruto proibido (Leal, 2003). No mito a serpente em nenhum momento procura dialogar com Adão, uma vez que, este parece estar no espaço do divino, sendo intransponível para ela. No caso de Eva, essa intransponibilidade não se repete o que nos leva a crer que ambas estão no mesmo plano, ou seja, aparecem como espíritos de desordem e da contradição.

O fato é que Eva é seduzida pela serpente, come o fruto do conhecimento e induz Adão a fazer o mesmo, e o mundo conhece o bem e o mal. A fatal desobediência tem um preço, o castigo divino do qual tentam escapar se escondendo de Deus, que sai em busca deles no paraíso e quando os encontra Deus não se dirige a Eva. Ele fala somente com Adão o que Leal (2003) compreende da seguinte forma: A rigor, Deus não tem nenhuma relação com Eva. Equacionando esta questão teríamos: (Deus=Adão) (Eva=Serpente) (Deus? Eva). Assim, apenas a serpente e Eva são amaldiçoadas.

Adão por sua vez, não recebe nenhuma maldição, Leal, também salienta outro detalhe importante: na maldição lançada por Deus a mulher fica explícito o direto do homem sobre ela em qualquer circunstância. Nesse caso, a maldição imposta à condição feminina tornou-se um fato concreto de acordo com Leal (2003):

A leitura desse mito, portanto, nos leva a encarar a mulher como introdutora do mal no mundo, e por causa dela o paraíso e a imortalidade. Ela instaura no espaço do estático do paraíso uma dinâmica questionadora, uma instabilidade incompatível com a solenidade da ordem divina. (LEAL, 2003:41).

Eva é a mulher transgressora, recebe a terrível punição da maldição, será submissa ao homem, terá dores no parto e junto com Adão é expulsa do paraíso, mas curiosamente não aparece como um ser monstruoso, assustador como em outras culturas. A figura da mulher monstro na cultura judaica aparece no mito de Lilith, conforme já foi mencionado. (LEAL 2003) traz o seguinte relato:

Nesse contexto, a mulher se identifica como a Lilith babilônico-hebraica, a Empusa, A lâmia e o súcubo da demonologia medieval. O mais antigo, porém, dos demônios femininos é Lilith, que os magos da Suméria costumavam enviar contra os inimigos. "Na Babilônia, Lilith, o demônio da noite, costuma penetrar no quarto dos homens adormecidos para com eles manter relações sociais. (LEAL, 2003, p.42)

Em todas as descrições, essa mulher aparece tal como outras personagens

mitologias, como o monstro impiedoso capaz de seduzir, matar e tomar o poder dos homens para si e por essa última razão, em especial, é que podemos reconhecer o medo do feminino ao longo da história.

Amaldiçoar a mulher foi à forma encontrada pelos representantes do patriarcado para manter e justificar o poder do homem. A simbologia da mulher-demônio na cultura judaico-cristã (ainda que não esteja totalmente delineada) representa de forma muito clara dessa intenção.

3 | DEFINIÇÃO DE LILITH

O mito de Lilith originou-se, primeiramente, na região da antiga Babilônia, onde alguns semitas viveram por um longo tempo. Neste lugar, adotaram muitas crenças dos babilônios entre as quais essa própria narrativa ligada à história da criação do mundo. De acordo com Brunel (2005, p. 582):

Laços estreitos o unem á serpente: lembranças de um culto muito antigo que honrava uma Grande Deusa chamada também a “Grande Serpente” e “Dragão”, potência cósmica do Eterno Feminino adorada sob o nome de Astartéia, Istar ou Isthara, Mylitta, Innini ou Innana”.

Tempos depois, escritos encontrados na própria babilônia, precisamente onde se encontrava a Biblioteca de Assurbanipal ajudaram a esclarecer a origem de Lilith, que era uma cortesã sagrada da Deusa Innana, o seu papel era seduzir os homens e conduzi-los ao templo da Deusa para os rituais de fecundidade. Por essa razão, Lilith era chamada de Prostituta Sagrada. Mas tarde, outras fontes encontradas explicavam a origem do nome Lilith.

O nome Lilith tem filiação semítica e indo-européia. A palavra suméria “lil”, que reencontramos no nome do deus da atmosfera, enlil, significa, “vento”, “ar” e “tempestade”. É o vento ardente que, segundo a crença popular, punha em febre as mulheres logo depois do parto, matando-as assim com seus filhos. Lilith foi primeiramente considerada uma das grandes forças hostis da natureza, parte de um grupo de três demônios, um macho e duas fêmeas: o Lilu, a Lilithu e a Ardat Lili, esta última sendo a mulher do sedutor da luz, sedutor-fêmea da luz. (BRUNEL, 2005, p. 582).

A figura de Lilith, também, está associada às palavras sumérias “lulti” (lascívia) e “lulu” (libertinagem), a mulher que se utiliza da beleza e poder de sedução para destruir tudo a sua volta Brunel (2005). É possível, também, associá-la a palavra hebraica “lail” que significa noite, esta associação se deve, provavelmente, ao contato dos judeus com a cultura babilônica na época da escravidão.

Definir com exatidão as origens de Lilith é uma tarefa árdua e são diversos e complexos os relatos sobre ela, porém, a versão que aqui nos interessa encontra-se nos textos fundadores, onde ela aparece como a mulher-demônio que lançou o mal no mundo. Os primeiros relatos sobre a Lilith judaica aparecem, de fato, no livro dos gêneses, no

Antigo testamento, mas precisamente nos livros dos profetas, Isaias 34/14: “La também descansara Lilith, achara um pouso para si em companhia dos gatos selvagens, das hienas, dos sátiros, da víbora e dos abutres”. Assim, Como ressalta Brunel (2005):

É da aproximação dessa passagem (o exílio de Lilith) com os dois relatos da criação do homem e da mulher por Jeová (capítulos I e II do gênesis) que nasce o mito de Lilith nos tempos modernos: primeira mulher a ser criada, ela Pronunciou o “nome infável” que lhe deu as asas por meio das quais fugiu do jardim do éden, onde abandonou Adão, com quem não se entendia. (BRUNEL, 2005, p.583).

Ao rejeitar conviver com Adão, seu companheiro, e fugir do paraíso em direção a região onde, hoje, se localiza o Mar Vermelho, Lilith é seguida por três anjos, sendo eles Sinoi, Sinsinoi e Samengeloff incumbidos de levá-la de volta ao marido. Revoltada, ela se recusa a voltar com eles e a perseguição converte-se em punição Brunel (2005). A recusa de Lilith foi considerada uma blasfêmia (ofensa a divindade) contra o criador, que por intermédio de seus anjos a lançou a eterna maldição.

Desde esse dia, em resposta a ameaça proferida pelos três anjos (ela veria milhares de seus filhos mortos diariamente), e por desejo de vingança e ciúmes para com Eva, criada não mais do barro, como Adão ou como Lilith (o que é apontado como sendo a causa do desentendimento entre Lilith e Adão), mas de uma costela deste ultimo--, Lilith retorna ao mundo de Adão e Eva, para fazer-lhes mal. (BRUNEL, 2005, p.583).

Portanto, os primeiros relatos escritos relacionados a esta personagem descrevem Lilith, tal como em outras culturas de forma negativa, ligada a Forças naturais destruidoras, vingança, desobediência, irritação, maldade entre outras características que caracterizam sua demonização.

Os primeiros textos conhecidos que fazem menção a Lilith são textos que alertam contra o demônio Lilith, que oferecem conjuros e receitas para proteger-se dele, e especialmente para afastá-lo de crianças e parturientes: o *Testamento de Salomão* (Séc.III), o *Talmud* (Século V) em que aparece também uma terceira classe de demônios com forma humana e dotados de asas: os “Lilinos”, o alfabeto de Ben Sira (Século VII) em que se escreve a versão mais ingênua do mito, o Zohar (Século XIII) que da do mesmo a versão mais oculta, e a *Cabala* (por volta de 1600), onde vemos a Lilith unir-se a Sammuel. (BRUNEL, 2005, p.583).

No texto cabalista, Lilit é descrita de forma semelhante aos Escritos Sagrados foi à primeira mulher de Adão, criada do barro tal como ele, e por esse motivo, não aceitava sua posição secundária e submissa ao companheiro, não compreendida por ele, se revolta e foge do paraíso. Após pronunciar o nome de Deus é amaldiçoada e prefere virar um demônio, porém, em outra linha histórica o mito é narrado diferente em certos aspectos conforme relata Chevalier e Greerbrant (2002, p.549) “Segundo uma outra tradição, Lilit seria uma primeira Eva: Caim e Abel brigaram pela posse dessa Eva, criada independentemente de Adão e, portanto, sem parentesco com eles”. Dessa forma, Lilit tornou-se rival de Eva

tentando os homens e os conduzindo para a destruição, perturbando com os casamentos legítimos, promovendo a promiscuidade sexual entre os seres.

Como castigo, por seu comportamento desregrado e desobediente Lilit é expulsa do Jardim do éden, abandonada por seus parceiros e condenada a viver presa no mar, impedida DE emergir a terra e ter contato com os homens e deixar as mulheres em paz, ainda como castigo ela será sempre a mulher esquecida, aviltada, menosprezada por conta de outra, o que justifica sua natureza vingativa e por esse motivo, é mantida no isolamento. De acordo com Chevalier e Geerbrant (2002, p. 548):

Não pode integra-se nos quadros da existência humana, das relações interpessoais e comunitárias; foi lançada de novo ao abismo, ao fundo do oceano, onde não para de ser atormentada por uma perversão do desejo, que a impede de participar das normas.

Na literatura, o mito de Lilith é estudado na perspectiva de afirmação do direito feminino a liberdade e igualdade perante o homem e, por essa razão, essa personagem tem sido estudada ao longo do tempo, aludida em algumas obras como sinônimo de sensualidade e transgressão, descrita por vezes como bela e sedutora e em outras vezes como hedionda e sanguinária que seduz, mata e suga o sangue de homens, mulheres e crianças. Esta descrição é encontrada em vários romances.

Já outros estudos análogos sobre este mito dão conta que Lilith tenha semelhança com a Rainha de Sabá remetendo a uma aparência falsa e enganadora, nesse sentido, o homem que se deixa conduzir por seus encantos caminhará em desacordo com a vida e será amaldiçoado.

Assim sendo, a função dessa narrativa teria o papel de advertir os homens para o risco de se envolver com ela. Todavia, o sinal de alerta parece ser mais enfático para as mulheres: “Sua função principal, contudo, é alertar as mulheres: Aquela que não segue as leis de Adão será rejeitada, eternamente insatisfeita e fonte de infelicidade”. (BRUNEL, 2005, p.585).

Em relação crença popular do Judaísmo, a figura de Lilith que encontramos não difere muito da já reportada em (Isaiás 34,14) desempenha o arquétipo do Demônio feminino. Lilith (a forma plural é lilin) foi imaginada como um fantasma noturno sugador de sangue. Na tradição talmúdica, era vista como “Um ser diabólico e como primeira mulher de Adão”. (LURKER, 1993, p.122).

Como podemos reiterar, a várias narrativas sobre Lilith, o mais curioso é que independente da linha de pensamento (Babilônica, talmudiana, popular, cabalista...) a conclusão é sempre a mesma, a Lilith como representante do mal, do negativo, do devastador. Portanto, existe uma relação estreita entre o feminino e o maldito.

No entanto, a evolução desse mito ao correr dos textos, e suas ressurgências repetidas nos tempos modernos, tendem a atrair nossa atenção de maneira particular para essa figura feminina-que representa também uma visão da vida e do mundo humanos, e da hierarquia que os governa-rejeitada pela

sociedade dos homens e que deseja se fazer conhecer “as avessas” se necessário, pelo mal que lhes faz. (BRUNEL, 2005, p. 585).

Buscar o reconhecimento através do mal é a forma como Lilith pode demonstrar o seu poder para aqueles que a rejeitaram. Percebemos, que a sua figura de sempre esta associada à prostituição, a vingança a transgressão, ou seja, ao maléfico. Ao ser rejeitada, por sua marginalização, ela se impõe ao mundo pela forma pela qual ela é temida.

Isso posto, é possível defini-la como a grande mãe do mal na humanidade, aquela que é a rainha da noite, da luxúria, da obscuridade, do ocultismo, que expulsa do lugar onde foi criada, cria asas e torna-se livre para ganhar o mundo, exercendo sobre ele a sua força enquanto agente do mal.

É ainda repetitiva e reforçada, a rejeição agressiva de Lilith. Em consequência, a mulher opera na imaginação a mais cruel desforra. Combatida com a exasperada sublimação religiosa e com a desdenhosa razão do homem, a Anima enquanto ‘mulher’ e totalidade instintiva e criativa, volta a representar o conto, a protestar, a exigir resposta a sua dolorosa pergunta: ‘Por que me dizes não? Não somos iguais? Não sou eu igual a ti?’ (SICUTERI, 1998, p. 109).

Lilith, também pode ser considerada um sinônimo de transgressão feminina, de questionamento a ordem vigente com seu desejo de liberdade e igualdade. De acordo com Sicuteri (1998, p. 40) Lilith permanece na própria liberdade endemoniada, quem sabe rainha no palácio do Demônio, com o seu espírito feminino. Do momento em que declara guerra ao Pai, e o Pai a sujeita a marginalização, desencadeia sua força destrutiva e, desde aquele dia, não há mais tranquilidade para o homem.

Independentemente de sua origem, ela desperta, através de sua coragem em reputar a condição que lhe foi dada para a possibilidade de transgredir, enfrentar aquilo que não lhe faz bem mesmo que, para tanto, seja necessário desestabilizar a ordem.

4 | O SIMBOLISMO DAS ASAS NO CONTO *SEM ASAS, PORÉM DE MARINA COLASANTI*

4.1 Um pouco de Marina Colasanti

Marina Colasanti é uma escritora brasileira contemporânea, nasceu na cidade de Asmara, na Eritreia, então colônia italiana na África, viveu na Líbia retornando para a Itália aos 11 anos de idade.

Com o advento da Segunda Guerra Mundial, migrou ao lado de sua família para o Brasil onde começou seus estudos, primeiro como jornalista, posteriormente iniciou trabalhos de tradução de obras italianas para língua portuguesa, passando depois a dedicar-se a literatura, publicando vários livros.

Sua obra é marcada pela diversidade, escreveu vários contos, poesias, romance em

prosa. Costuma abordar em seus escritos temas relativos às questões sociais brasileiras, a literatura infanto-juvenil e a condição feminina, como é o caso do conto **Sem asas, porém** objeto de análise do nosso estudo. Colasanti foi vencedora do respeitado Premio Jabuti de Literatura no ano de 2010, pela obra “Passageira em Trânsito”, recebeu, também, outros prêmios ao longo de sua carreira. É uma das mais renomadas escritoras brasileiras dos séculos XX e XXI, dando uma relevante contribuição para nossa Literatura.

4.2 Quem é Lilith no conto **Sem asas, porém**

Lilith foi, segundo a tradição talmúdica a primeira mulher de Adão, que criada da terra tal como o companheiro, não aceitava o fato de ficar por baixo dele no ato sexual. Revoltada com sua condição submissa, se nega a obedecê-lo, pronuncia o nome ao qual jamais deveria pronunciar ganhando asas com as quais fugiu do paraíso. Brunel (2005, p.583). Uma vez liberta, Lilith torna-se um demônio feminino, a Grande Mãe do Mal, representando à revolta, a libertinagem a desobediência. Enfim, tudo que contraria a tradição jeovística.

O conto **Sem asas, porém** da escritora Marina Colasanti retrata um acontecimento com uma mulher na Dura Aldeia, lugar onde as mulheres estavam proibidas de comer carne de aves, pois se acreditava que tal alimento lhe subia a cabeça, lhes dariam pensamentos impróprios. Mesmo o consumo sendo proibido, o marido ao voltar da caça apenas com uma ave, a entrega a mulher, pois era a única alternativa de alimentação para eles. Colasanti (2002, p.57) “Dura Aldeia era aquela em que, apesar da proibição, voltando da caça ao final da tarde e sem nada mais ter conseguido abater, o marido entregou à mulher uma ave, para que a depenasse e a cozesse e fosse alimento de ambos”.

A mulher então, depena a ave, a coloca no fogo com água, lugar ao qual aquele animal não pertencia, seu habitat natural era o céu. Se por acaso a mulher tivesse parado um pouco durante seus afazeres domésticos, teria se dado conta do que estava fazendo com a pobre ave, ao observar no céu perceberia quantas delas voavam livres, mas infelizmente ela não olhou. Depois de cozida a ave, a mulher faminta não demorou em comer aquela carne escura, seu marido, no entanto, rejeitou-a por seu aspecto escuro, comeu apenas um pão reclamando de sua má sorte como caçador.

Após alguns dias, quando mulher já nem recordava mais daquela refeição, estava na cozinha a preparar outras carnes, começou a sentir uma estranha alteração, algo que a tomava completamente, suas pestanas vibravam, seu queixo estava suspenso, as paradas eram breves, seu corpo parecia responder um chamado sem que ela o ouvisse, não compreendia nada. Os objetos ao seu lado estavam todos suspensos, agora ela olhava para as coisas que antes não lhe chamava atenção, seu olhar pairava sobre as coisas, olhava adiante, olhava para o lado, para a linha reta, para todos os lados imóveis, as pessoas não perguntavam para onde ela estava olhando, nem o que estava olhando, questionavam o porquê dela não olhar, somente para o necessário, como sempre fora.

De nada adiantou, aquela mulher, a quem ninguém dava atenção, agora olhava para

o céu, seu pescoço pálido de tanto viver na escuridão e de cabeça baixa agora se estendia e sua cabeça olhava para cima. Olhou para o alto no exato momento em que um bando de pássaros semelhantes aquele com o qual se alimentou, rumavam para o sul e assim seguiram até desaparecer no horizonte.

A mulher observando o voo dos pássaros, ela não voo junto com eles, pudera não possuía asas, mas saiu andando, escura acompanhado seu olhar, seguindo rumo ao sul livre, sem olhar para trás. “E assim aquela mulher para a qual ninguém olhava olhou o céu. Sem que tivesse chovido ou fosse chover, sem que houvesse relâmpagos, sem que houvesse nuvens ou o tempo fosse mudar, ela olhou o céu”. (COLASANTI,2002, p. 58).

O relato retrata bem a condição de uma mulher submissa, que vive de seu trabalho doméstico em um lugar onde a vida passa aparentemente calma, nada de anormal acontece onde a ordem vigente parece estática, tudo segue seu curso natural. O marido sai para caçar e assim obter o alimento necessário para aquele dia e a esposa recebe o produto da caça para prepará-lo e então comerem, até este ponto nenhum problema. O panorama da história muda a partir do momento em que uma regra estabelecida naquela localidade é violada, aquela que determinava as mulheres não comer carne de aves, para as asas não subir-lhes a cabeça Colasanti (2002, p.57) o que podemos entender por para as asas não subir-lhes a cabeça? Provavelmente, desobedecer à regra significaria desestabilizar aquele meio, onde tudo permanecera estático, inquestionável onde a mulher limitava-se a cumprir apenas com seus deveres domésticos e as asas poderia lhe dá um poder que ela própria desconhecia e que ao poder vigente não interessava que ela soubesse.

O símbolo das asas, sempre esteve presente na história das narrativas mitológicas e na religião também, suas significações são complexas, mas de maneira geral ele está ligado a uma ideia de liberdade ou de libertação conforme Girard (1997, p.699-700).

As asas são o órgão do voo, da separação do solo, da elevação, da liberdade: só os seres providos delas (pássaros, insetos, morcegos) é que podem escapar, ao menos um pouco, á gravitação terrestre. Inspirando-se no modelo natural, a tecnologia moderna conseguiu criar imensos pássaros de plástico e de metal (os aviões). Vê-se bem que, na natureza como na indústria aeronáutica, as asas só existem em função do elemento ar.

O voo do pássaro está, portanto, associado à ideia de liberdade que o ser humano tanto almeja o atingir, o lugar se pode ir além dos limites impostos pela natureza e pela sociedade. Na mitologia clássica e nas religiões a asa, também, possui sentido semelhante, trata-se de uma evocação a elevação do espírito, a conquista da liberdade e a superação da condição humana, seja do plano antropológico ou religioso.

De acordo com Girard (2005, p.702):

Em todos esses casos, é sempre o mesmo aspecto que desencadeia a transposição simbólica: a asa observável aparece como um instrumento de locomoção vertical, ascendente (simbolismo antropológico) ou ao mesmo tempo, ascendente e descendente (simbolismo cósmico e religioso).

Ao analisarmos o símbolo da asa na Bíblia, especificamente, constatamos que apesar da enorme diversidade, ele remete a concepção de liberdade, seja individual, seja coletiva.

Nesse estudo, vamos nos ater a ideia de asas como algo inerente a liberdade feminina, assim sendo, as asas seriam um meio para a libertação do ser mulher o que para a tradição patriarcal não parece ser interessante e, o qual também percebemos o elo entre o feminino e a condição de maldito.

As asas de mulheres. A penúltima visão de Zacarias (Zc5, 5-11) Põe em cena “uma mulher sentada em cima de um alqueire” (v.7). A mulher representa a “iniquidade” (v.8), e o alqueire, análogo perfeito da caixa de Pandora entre os gregos, encerra “o pecado (cometido) em toda terra” (v.6). Depois aparecem outras duas mulheres, as quais “levantam o alqueire entre a terra e o céu” (v.9) e o transportaram para a extremidade do mundo (vv.10-11). Essas duas mulheres são munidas de asas:” Um sopro-de-vento (soprava) em suas asas; elas tinham asas como asas de cegonhas” (v.9), símbolo de sua mobilidade aérea entre dois pontos geográficos. (GIRARD, 1997, p.708-709).

Como observamos, se a mulher é vista como um ser iníquo, dar à liberdade a ela representaria um perigo para o poder estabelecido. Nesse contexto, a asa é um símbolo negativo da liberdade, segundo pensava o Siracida: Os sonhos dão asas aos insensatos (Eclo34,1). A mulher livre, é, portanto, símbolo de desagregação, de instabilidade e maldição.

O desejo feminino pela liberdade revela-se no mito da criação, relatado pela cultura popular judaica com Lilith supostamente a primeira mulher de Adão, definida como A Grande Mãe do Mal, aquela que ousou questionar a ordem hegemônica. Conforme relata Sicuteri (1998):

‘Assim perguntava a Adão: - Por que devo deitar-me embaixo de ti? Por que abrir-me sob teu corpo?’ Talvez aqui houvesse uma resposta feita de silêncio ou perplexidade por parte do companheiro. Mas Lilith insiste: ‘- Por que ser dominada por você? Contudo eu também fui feita do pó e por isto sou tua igual’. Ela pede para inverter as posições sexuais para estabelecer uma pariedade, uma harmonia que deve significar a igualdade entre os dois corpos e as duas almas. Malgrado este pedido, ainda úmido de calor súplice, Adão responde com uma recusa seca: Lilith é submetida a ele, ela deve estar simbolicamente sob ele, suportar seu corpo. Portanto: existe um imperativo, uma ordem que não é lícito transgredir. A mulher não aceita esta imposição e se rebela contra Adão. É a ruptura do equilíbrio. Qual é a ordem e a regra do equilíbrio? Está escrito: ‘o homem é obrigado à reprodução, não a mulher’. (SICUTERI, 1998, p. 35).

Diferente da mulher retratada no conto **Sem asas, porém** a personagem judaica recusa-se de imediato a aceitar sua condição submissa e questiona Adão, seu marido, porque deve estar abaixo dele, porque recebe um tratamento inferior ao dado a ele, já que ambos foram formados do pó da terra. Já no conto de Marina Colasanti, a mulher não parece preocupada com aquela condição que lhe foi imposta, obedecia ao marido, não se importava em observar as coisas além do necessário, tudo que lhe ordenara o

companheiro a mulher fazia, inclusive a preparar a carne de ave, o alimento para ela era proibido. Conforme Consalanti (2002, p. 57): “E assim a mulher fez, metendo os dedos por entre as penas ainda brilhantes, arrancando-as aos punhados, e entregando a água e ao fogo aquele corpo agora morto, que a fogo e água nunca havia pertencido, mas Sim ao ar a terra”. Lilith, desde o início de sua história, já parece ter um espírito transgressor, enfrentando aquilo que contrariava sua natureza.

Lilith não responde com a obediência, mas com a recusa: ‘Eu não quero mais ter nada a ver com meu marido’. Jeová Deus insiste: ‘Volta ao desejo, volta a desejar teu marido’. Mas a natureza de Lilith mudou no momento em que blasfemou contra Deus, e não existe mais obediência. Então Jeová Deus manda em direção ao Mar Vermelho uma formação de Anjos. Eles alcançam Lilith: acham-na nas charnecas desertas do Mar Árabe, onde a tradição popular hebraica diz que as águas chamam, atraindo como imã, todos os demônios e espíritos malvados. Lilith se transforma: não é mais a companheira de Adão. (BÍBLIA. N.T. Isaías XXXIV, 13-15)” (SICUTERI, 1990:35-39).

Ao desobedecer à ordem divina, é punida com a exclusão do paraíso, mas ela diferente do que se esperava, não fica triste, ao contrário, pronuncia o nome que jamais se deveria pronunciar e recebe asas para voar e assim parte para as regiões sombrias. Portanto, a primeira mulher passa a ser reconhecida como demônio feminino, voador e noturno. Lurker (1993). Surge, então, a primeira mulher transgressora, de acordo com a tradição oral judaica, aquela que criou asas e transformou-se num ser destrutivo.

É demoníaco manifesto, está rodeada por todas as criaturas perversas saídas das trevas. Está num lugar maldito, onde se produzem espinhos e abrolhos (Gên. III 18); mosquitos, pulgas, moscas malignas infectam os seres; urtigas e cardos ferem o pé, covis de chacais se confundem com as pedras, cães selvagens se encontram com hienas e os sátiros se chamam uns aos outros em lascivas seduções orgiásticas. (BÍBLIA. N.T. Isaías XXXIV, 13-15)” (SICUTERI, 1990, p. 35-39).

No caso da mulher de Dura Aldeia, esta também desobedece a uma ordem estabelecida, não por revolta, como no caso da personagem judaica, mas parece que por necessidade. Fica subtendido que, naquela aldeia, não havia tanta abundância, o casal dependia de um bom dia de caça para se alimentar, provavelmente, por essa razão a mulher comeu da ave. Conforme Consalanti (2002, p. 58) “Cozida a carne da ave, regalou-se, engolindo os bocados sem quase mastigar, firmou os dentes nos ossos, sugou o tutano. O marido não. Repugnou a carne tão escura. Limitou-se a molhar o pão no caldo, maldizendo sua sorte de caçador”. De toda forma, houve a transgressão do feminino em ambas as situações, transgressão esta que, proporciona as personagens ganhar asas, alçar voo rumo a um destino diferente daquele que parecia está condicionado a elas.

[...] Naturalizadas, as mulheres não foram incorporadas ou tornadas significativas na cultura humana/masculina. O confinamento do sexo feminino em uma relação limitada com alguns aspectos do meio ambiente, fruto da diferenciação sexual, traduziu-se em desigualdade de status e

poder tornando-se hierarquia que, por seu caráter invariante, passou a ser percebida como um dado do comportamento humano, inscrita no corpo e por ele ditado, e que as representações mitológicas e ideológicas só fizeram confirmar. (OLIVEIRA, 1993, p.40)

O arquétipo da Lilith judaico-cristã, contraria essa visão de mundo, ao desobedecer a ordem expressa do Criador de voltar para seu companheiro ela decretou a sua própria liberdade, voando com um adereço que a princípio não possuía. De acordo com Brunel (2005, p. 583) “Primeira mulher a ser criada, ela pronunciou o “nome inefável” que lhe deu as asas por meio das quais fugiu do jardim de Éden, onde abandonou Adão com quem não se entendia”. Fica claro, nesta passagem do mito que, o que proporcionou a então companheira de Adão a fuga do Éden foram asas, fazendo com que ela voasse para o a região dos demônios de onde ela não quis mais voltar.

As asas foram para ela, um meio para a libertação, para o fim de sua submissão ao companheiro Adão e ao próprio Jeová, criador de tudo. Destemida, ela prefere a região obscura onde gozava daquilo que mais desejava, a liberdade e igualdade perante aqueles com quem dividia sua habitação, ao continuar na ordem estática do paraíso, a asa, nesse caso específico, foi um símbolo de libertação, tal como encontramos na história.

Mitos e religiões atribuem à asa exatamente o mesmo sentido simbólico de base: ela evoca essencialmente a elevação espiritual, o acesso a liberdade, a transcendência, uma ruptura com os limites da condição humana, em suma, a abolição do peso. (GIRARD, 1997, p. 701).

O caso da mulher de Dura Aldeia, esta ao descumprir uma determinação de uma crença regional, se alimentado daquela carne de aspecto desagradável a qual não deveria em virtude dessa carne lhe dá asas, ou seja, proporcionar-lhe pensamentos, visões que a comunidade não desejava que conhecesse, ganhou asas. A mulher descumpriu a ordem por conta da fome e o resultado da infração veio dias depois quando sobrevém a ela uma sensação que outrora nunca havia sentido. Conforme Colasanti (2002, p. 58):

Mas uma inquietação nova começou a tomá-la. Interrompia seus afazeres de repente, como nunca havia feito. Paradas breves, quase nada. Um suspender do queixo, um vibrar de pestanas. Um alerta. Resposta do corpo a algum chamado que ela sequer ouvia. A agulha ficava parada no ar, a colher suspensa sobre a panela, as mãos metidas na tina. E a cabeça que agora se movia com a delicadeza que só um pescoço mais longo poderia lhe dar, espetava o ar.

Essa inquietação repentina, pode ser compreendida como o início da emancipação daquela mulher que por tanto tempo ficou presa aquela ordem, tão presa que, até parecia não se dá conta do que era a liberdade ou ao menos o sentir-se livre. Naquele momento, ela se deixa levar como se tivesse criado asas para voar, e agora observando e percebendo coisas a sua volta que antes a submissão não lhe permitia enxergar.

O vento batia os longos panos de sua saia, estalava as asas franjas do seu xale. Não, ela não voou. E como poderia? Saiu andando, apenas, Escura

como a tarde, acompanhando seu próprio olhar, saiu andando para frente, sempre para a frente, rumo ao Sul. (COLASANTI, 2002, p.59).

Tal como descrevia a velha crença, comer a carne da ave fez de fato a mulher “subir a cabeça” o que os habitantes daquela aldeia tanto temiam, pois ao comer a carne da ave, a mulher passa a enxergar além do limite para ela estabelecido e rumar para um novo caminho, pois aquela vida já não lhe fazia mais sentido.

De maneira distinta, as duas personagens quebram com a estrutura vigente que impõe a figura feminina a condição de subserviência. Da mulher de Dura Aldeia, que rumou para o sul, em liberdade, como as aves do céu, ninguém soube mais notícia. Já da Lilith judaico-cristã, imagina-se que ela habite hoje nos subterrâneos da existência, junto com todas as criaturas como ela, consideradas malévolas. Conforme Sicuteri:

Seus rostos são como o vento abrasador, e suas vozes, sibilos de serpentes; mas também lançam encantamentos nefastos a incontáveis homens e animais. E quando se diz que seu coração é uma rede, se está falando da malícia insondável que neles impera. E suas mãos são como cordas para prender, pois quando as põem sobre qualquer criatura para enfeitá-la, sempre conseguem seu propósito com a ajuda do demônio”. (BERNARDO *apud* LOI, 1988, p. 20).

O fato é que tanto no **mito de Lilith** como no conto **Sem asas, porém** o elemento decisivo para a libertação do feminino são as asas, elas aparecem como símbolos da emancipação. Obviamente, que há diferenças, para Lilith elas são empregadas no sentido literal, foi um atavio conferido para que sua fuga torna-se possível. Na mulher retratada no conto de Maria Colasanti, elas são empregadas em sentido metafórico, representou a tomada de consciência daquela criatura que passara a vida enclausurada, ela não voou, tal como as aves, mais se tornou liberta como elas.

De tal maneira, podemos afirmar com segurança que a finalidade do tanto do mito, quanto do conto é usar o simbolismo da asa para demonstrar, mapear e tipificar que é possível a transgressão feminina na história da literatura, se não rompendo, ao menos questionando a tradição cultural que, veementemente, a rechaça e amaldiçoa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mito foi à primeira forma de conhecimento na história da humanidade, presente em todas as culturas, exerceu e continua a exercer grande influência sobre a psicologia, as artes, as religiões. Através de seu potencial simbólico ele é capaz de nos fazer repensar e refletir sobre a condição humana, e o que a determina ao longo do tempo. No caso do feminino, através do estudo do mito de Lilith e o conto Sem asas, porém de Marina Colasanti buscamos evidenciar, primeiramente, o papel do feminino na tradição literária e, posteriormente, demonstrar o caráter transgressor da mulher na literatura através das asas, que possibilitam a liberdade.

Lilith e a mulher de Aldeia Dura são duas personagens distintas, cada uma vive uma realidade diferente, a primeira é por natureza revoltada, não consegue suportar a subserviência que lhe é imposta, a segunda não parece se importar muito com sua condição. O que as aproximam? O rompimento com a dominação masculina. O instrumento para esse rompimento? A asa, reiterando a sua função primordial de acordo com a escritura hebraica que é promover a ascensão vertical, a elevação espiritual, em suma: a emancipação humana, ainda que para isso se pague um alto preço, como Lilith que foi punida com a maldição.

A simbologia da asa, presente nas duas narrativas apresentadas, tem como objeto principal, demonstrar de modo geral, que é possível a mulher libertar-se das amarras impostas pelo modelo patriarcal, da angústia e da opressão por ele impostas. Esse é o poder que de fato o mito possui, fazer com que por intermédio dele, possamos compreender a nossa condição no mundo, para buscarmos um tratamento igualitário.

REFERENCIAS

BÍBLIA SAGRADA. Gênesis. Português. Edição Pastoral. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990.

BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de Mitos Literários.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito.** Editora Palas Athena: São Paulo. 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, *costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COLASANTI, Marina. **Longe como o meu querer.** 3ed. São Paulo: Ática, 2002.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

GIRARD, Marc. **Os símbolos na Bíblia: ensaios de teologia bíblica enraizada na experiência humana universal.** São Paulo: Paulus, 1997.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Petrópolis: Vozes, 2002.

LEAL, José Carlos. **A Maldição da Mulher: de Eva aos dias de hoje: um estudo sobre a origem e evolução do machismo.** São Paulo. DPL, 2003.

LURKER, Manfred. **Dicionário de deuses e demônios.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

NEUMANN, E. **A Grande Mãe.** São Paulo, Cultrix. 1996.

NEUMANN, Erich. **O medo do Feminino e outros ensaios sobre a psicologia feminina.** Paulus: São Paulo, 2000.

SICUTERI, Roberto. **Lilith: A Lua Negra.** São Paulo; Paz e Terra, 1998.

UNTERMAN, A. **Dicionário judaico de lendas e tradições.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar. 1992.

CAPÍTULO 6

AS NARRAÇÕES DA MORTE E DO MORRER NO CONTO “MORTE SEGUNDA”, DE CAIO FERNANDO ABREU

Data de aceite: 01/11/2021

Data de submissão: 08/11/2021

Priscila Bosso Topdjian

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP
Campus de São José do Rio Preto
<http://lattes.cnpq.br/6118656431740437>

RESUMO: Este artigo constitui análise e interpretação do conto “Morte Segunda”, presente na primeira edição do livro *Inventário do Irremediável*, de Caio Fernando Abreu (1970). Esse conto está narrado em primeira pessoa, no modo monológico; além do narrador, inclui duas personagens femininas. O monólogo, no limiar de um fluxo de consciência, deixa supor um diálogo com uma personagem humana, mas serve a uma narração inusitada: a de um homem que, morto pela segunda vez, tenta resgatar a história de sua primeira morte. Tentamos mostrar que o cerne da narrativa é essa busca de esclarecimento sobre o processo da morte. Na análise, deixamos claro como as personagens são descritas ou se descrevem e a função que desempenham; focalizamos também o espaço tipicamente de conto e como a ação se desenvolve num tempo sem curso, o tempo de angústia da experiência existencial da morte como processo. Nossa interpretação se valerá principalmente de Theodor Adorno (1993) e de Walter Benjamin (1987), que ajudam a explicar de que modo o conteúdo narrativo se articula

com o fundo histórico; por outro lado, recorremos a Martin Heidegger (2005) para entender a feição existencialista que a experiência da morte deixa entrever.

PALAVRAS-CHAVE: Angústia; Experiência da morte; Fundo histórico; Monólogo; “Morte Segunda”.

THE NARRATIVES OF DEATH AND DYING IN TALE “MORTE SEGUNDA”, BY CAIO FERNANDO ABREU

ABSTRACT: This paper constitutes an analysis and interpretation of the tale “Morte Segunda”, present in the first edition of the book *Inventário do Irremediável*, by Caio Fernando Abreu (1970). The tale is narrated in first person, in a monological way; besides the narrator, it includes two female characters. The monologue, on the threshold of a stream of consciousness, let us suppose a dialogue with a human character, but serves to an unusual narration: a man, who is dead for the second time, tries to rescue the story of his first death. We try to show that the narrative core is the search for clarification about the death process. In the analysis, we make clear how the characters are described or describe themselves, and the role they play; also focusing on the typical space from a tale and how the plot develops in a trackless time, the anguishing time from the existential experience of death as a process. Our interpretation is based mainly in Theodor Adorno (1993) and Walter Benjamin (1987), who help to explain how the narrative content is articulated with the historical background; on the other hand, we recur to Martin Heidegger (2005)

to understand the existentialist trait that death experience let us glimpse.

KEYWORDS: Anguish; Death experience; Historical background; Monologue; “Morte Segunda”.

Este artigo trata da narração da morte e do morrer no conto “Morte Segunda”, de Caio Fernando Abreu,¹ que se encontra na primeira edição do livro *Inventário do Irremediável*, cujas narrativas foram escritas entre 1966 e 1968, período do início da ditadura militar no Brasil. Na época, o autor contava com 18 a 20 anos.

Em 1995, a obra *Inventário do Ir-remediável*² foi relançada, e o adjetivo “irremediável” foi decomposto por meio do acréscimo do hífen que põe em relevo o prefixo; essa decomposição o distancia de suas funções normais e o aproxima de algo estranho, singular. Nesta segunda edição, foram suprimidos alguns contos, inclusive este que é objeto de nossa análise, conforme explica o escritor no prefácio da segunda edição:

Da primeira edição foram eliminados oito contos, os restantes reescritos, e até o título mudou, passando da fatalidade daquele irremediável (algo melancólico e sem saída) para ir-remediável (um trajeto que pode ser consertado?). [...] Estes contos foram escritos entre 1966, entre Santiago do Boqueirão, onde eu costumava passar as férias na casa de meus pais; Porto Alegre da época da faculdade de São Paulo dos primeiros loucos tempos de 1968.3

A retirada dos contos mais funestos da primeira edição e a decomposição do adjetivo irremediável irão modificar, conforme o próprio título do livro indicia, a percepção da obra pelo público, que em 1995 vivenciava um processo de democratização. O conto de nossa análise faz parte da primeira parte/inventário do livro, o “Inventário da Morte”.⁴

Em 1970, o Brasil estava sob o regime da ditadura militar, o que nos mostra indícios de que os tempos de repressão e morte influenciaram a criação do conto selecionado.

O envolvimento do *Inventário do Irremediável* com as mediações provocadas pela época de sua realização se faz reconhecer já no título, que o anuncia perturbador: Por que *Inventário do Irremediável*? O substantivo “inventário” está ligado a óbito, a testamento. O adjetivo “irremediável” está relacionado ao fenômeno da morte, um acontecimento do qual ninguém pode fugir.

Em “Morte Segunda” o personagem narrador encontra-se insone, acamado, num estado psíquico de profunda angústia. Ao contar a sua morte, ele o fará de forma entrecortada, instável, não linear; de modo a romper com as formas usuais de narrar, mas, principalmente, por meio de um modo insólito.

Theodor Adorno,⁵ a partir do estudo sobre os textos modernos, defende que as rupturas com as convenções da forma tradicional de construção podem ser observadas

1 ABREU, Caio Fernando Abreu. *Inventário do irremediável*. Porto Alegre: Movimento, 1970. p. 29-31.

2 ABREU, Caio Fernando Abreu. *Inventário do ir-remediável*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 1995.

3 ABREU, op. cit., p. 3.

4 ABREU, Caio Fernando Abreu. *Inventário do irremediável*. Porto Alegre: Movimento, 1970. p. 5.

5 ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.

como um movimento interno da estrutura literária que procura alcançar o estrato da realidade social.

Adorno constrói seu ponto de vista teórico e crítico segundo percepções filosóficas a respeito das experiências de barbárie no século XX, que são ponderadas em suas relações com a arte. Sob essa perspectiva, o filósofo discute a sociedade totalitária e suas formas de alienação⁶ social, opressão política e esquecimento, sem deixar de enfatizar o que uma obra de arte autêntica busca resgatar.

Caio Fernando Abreu, vivendo no Brasil de 1970, indicará em sua obra literária aspectos dos anos de chumbo. A ditadura militar e suas consequências na esfera individual são ficcionalizadas amplamente nos contos do escritor. Tais ocorrências nos levam a considerar que o autor interioriza em seus personagens e em sua forma narrativa esta experiência histórica.

Do ponto de vista adorniano, processos conflitivos da história social são, assim, agentes diretos ou indiretos para rupturas com paradigmas estruturais nas obras de arte, uma vez que a interiorização de conflitos sociais acarretaria transtorno na elaboração do fenômeno estético. “Morte Segunda” exemplifica traços das narrativas modernas que transgridem as leis formais literárias convencionadas ao longo do tempo. A estrutura do conto mostra-se estranha ao olhar de um leitor familiarizado com as narrativas lineares.

Segundo Adorno, os antagonismos sociais farão com que o princípio de logicidade das obras de arte seja organizado de acordo com a lógica da experiência: “A unidade, que as obras de arte assim obtêm, põe-nas em analogia com a lógica da experiência, tanto quanto os seus procedimentos, os seus elementos e as suas relações se afastam dos da empiria prática”.⁷ De tal forma, se a experiência social não é apreendida como algo harmônico, a forma de representação dessa experiência também não será harmônica. Mas ao dizer que a lógica da obra de arte segue a lógica da experiência, Theodor Adorno não está negando a racionalidade construtiva da obra, e sim mostrando que a lógica da arte está no próprio procedimento estético, vejamos:

A lógica das obras de arte deriva da lógica formal, mas não se identifica com ela: eis o que se revela no facto de as obras - e a arte aproxima-se assim do pensamento dialéctico - suspenderem a própria logicidade e poderem, no fim, fazer desta suspensão a sua idéia; para aí apontar o momento de disrupção em toda a arte moderna [...] A lei formal autônoma das obras exige ainda o protesto contra a logicidade, a qual define, no entanto, a forma como princípio. Se a arte não tivesse absolutamente nada a ver com a logicidade e a causalidade, passaria por alto a relação com o seu outro e *a priori* funcionaria em vão; se as tomasse à letra, dobrar-se-ia ao constrangimento; só graças ao seu duplo carácter, que suscita um conflito permanente, é que se subtrai um pouco a tal fascínio.⁸

Baseando-nos na perspectiva adorniana, é possível dizer que o conto de nossa

6 Adorno realizou uma releitura do conceito marxista de alienação.

7 ADORNO, op. cit., p. 157.

8 ADORNO, op. cit., p. 159-160.

análise segue a lógica da experiência histórica, marcada pela repressão e pela morte, que será caracterizada esteticamente em sua forma narrativa. O narrador conta o seu morrer de modo a tornar a forma a sedimentação estética desse conteúdo.

O título do conto “Morte Segunda” tem seu significado revelado em sua epígrafe, por meio da citação do Apocalipse de S. João, 2,11: “Aquele que vencer não receberá a danação da segunda morte”.⁹ Ainda na continuidade do texto do Apocalipse, é explicada para quem esta segunda morte é destinada:

Quanto aos covardes, os incrédulos, os depravados, os assassinos, os que praticam imoralidade sexual, os bruxos e ocultistas, os idólatras e todos os mentirosos, a parte que lhes cabe será no lago de fogo, que arde perpetuamente em meio ao enxofre. Esta é a segunda morte!¹⁰

No conto, conforme assinalado pela epígrafe, o protagonista recebeu a danação da segunda morte, que significa a separação entre sua alma e Deus.

A narrativa começa *a fine*, com uma frase no pretérito perfeito, que caracteriza o insólito do conto: “Hoje morri pela segunda vez”.¹¹ E então a narração começa a contar sobre a experiência da morte tentando a recuperação de como se deu a primeira morte. Este fato estético indica que o tempo não corre, é um curso no presente, mas, ao mesmo tempo, contraditoriamente regressivo; um ir da morte segunda para a morte primeira, à qual não chega.

Essa regressão ajuda a entender o porquê do narrador se deter no próprio corpo e, à medida que narra, vai como que se desprendendo dele e o espaço vai se ampliando: dos lençóis apertados para a cama, desta para o quarto, deste para espaços maiores lembrados etc.

O personagem do conto encontra-se no num estado de profunda angústia, o que será determinante para que ele possa experimentar a própria morte: “[...] o grito dos cães fere o escuro em angústia. O calor dos lençóis queimando o corpo, mãos sedentas no rosto – eu morro lento, inexplicável”.¹²

Numa perspectiva filosófica, Martin Heidegger¹³ defende que é por meio da experiência da angústia que o indivíduo atinge a existência autêntica. Segundo o filósofo, a angústia se dá por um medo indeterminado. O ser humano se angustia por sentir-se só diante do mundo, à margem de uma lógica familiar-social, como o personagem do conto narra: “Periférico, vago em torno da angústia numa órbita desconhecida”.¹⁴

A angústia levará o protagonista a estabelecer uma relação autêntica com a morte; conforme caracteriza Heidegger. Para o filósofo, a morte é um limite que perpassa o ser

9 APOCALIPSE apud ABREU, 1970, p. 29.

10 BIBLIA King James Atualizada. *Apocalipse 21:8*. Glassport: Bible Hub, [entre 2004 e 2018]. Disponível em: <https://bibliaportugues.com/revelation/21-8.htm>. Acesso em: 12 out. 2021.

11 ABREU, op. cit., p. 29.

12 ABREU, op. cit., p. 29.

13 HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo: parte II*. 13. ed. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2005.

14 ABREU, op. cit., p. 29.

humano, definindo-o e redefinindo-o constantemente. O homem ciente dela se preocupa permanentemente com ela, conscientemente ou não. O existente autêntico, caracterizado no personagem do conto, não trata a morte como pertencendo a um futuro remoto. Ele a vivencia como possibilidade real: “Acumula-se em mim uma certeza vinda não sei de que tempo vivido, não sei de que morte antes experimentada, não sei ainda de que insônia – morro. Pela vez segunda”.¹⁵

Nessa perspectiva, o personagem só se liberta da consciência culposa quando recorre à morte para ter uma existência autêntica, entrando assim em acordo com sua consciência moral. Segundo o filósofo, o ser humano possui uma potencialidade de transcendência do eu individual na consciência da comunidade humana quando a consciência do limite último de nossa existência na morte força-lhe a abdicar da existência coletiva humana, da existência inautêntica.

Quando o personagem de “Morte Segunda” se lança premeditadamente em direção à morte realizando-se em sua autenticidade, ele irá ao encontro de si mesmo e viverá o tempo autêntico: “[...] me curvo lento num dobrar interior, tentando alongar a existência que finda. Sem dor, morro”.¹⁶

A capacidade antecipatória do final de uma existência pelo protagonista do conto desvela-se como uma possibilidade de compreensão prévia desse modo de “ser-para-morte”, caracterizado por Heidegger.¹⁷ A capacidade antecipatória decorrente da possibilidade insuperável da morte como experiência convoca o personagem para si e vai situá-lo diante de sua própria angústia.

A partir da experiência da angústia, o protagonista narrará a própria morte utilizando para isso um parágrafo. O teor da angústia, nesse aspecto, propicia não apenas um estado do personagem, como também uma forma de confirmação da fragmentação estrutural e linguística do conto. A utilização da forma entrecortada, instável, temporalmente fragmentária faz com que a angústia seja realizada no plano estrutural e na postura do narrador, que irá narrar sua experiência de desumanização.

Logo no início do conto, a angústia é adensada pelas frestas de luz que serão metaforizadas em – teimosia de coisa oprimida –; ou mesmo pelo uso da prosopopeia que faz os cães gritarem em vez de latirem ou uivarem. A utilização da prosopopeia personifica a própria condição existencial do personagem: “A noite escorre insone, luzes varando fracas o hermetismo das janelas numa teimosia de coisa oprimida – o grito dos cães fere o escuro em angústia”.¹⁸

O espaço escolhido para compor a narrativa é o de um quarto: “Pesam-me os lençóis em chumbo quente sôbre a carne nua, e a proteção necessitada é o impedimento de jogá-

15 ABREU, op. cit., p. 29.

16 ABREU, op. cit., p. 29.

17 HEIDEGGER, op. cit., p. 37.

18 ABREU, op. cit., p. 29.

los longe, no meio do quarto”.¹⁹ Sobre a escolha espacial do autor, Michel Foucault²⁰ afirma que num contexto político repressivo, o espaço privado se amplia. Ampliam-se também as esferas micropolíticas de poder. Assim, os fatores de opressão mais amplos estão associados à repressão individual. Em um mundo arbitrário, onde o indivíduo é privado dos suprimentos necessários à sua condição humana, Caio Fernando Abreu escolhe um quarto para experimentar a morte narrativa de seu personagem.

As imagens familiares e cotidianas do quarto são decompostas em imagens que desconstróem o estado normativo das coisas e remetem à categoria da morte. O protagonista está narrando uma morte lenta, construída, por exemplo, pela descaracterização do lençol, que em vez de proteger e aquecer o corpo irá queimá-lo: “O calor dos lençóis queimando o corpo, mãos sedentas no rosto – eu morro lento, inexplicável, eu fano entre os lençóis na morte solitária e inevitável”.²¹

A ruptura com as leis clássicas da narrativa; em que o personagem narra a morte de forma fragmentada, inconstante e não linear, a desconstrução do estado normativo de todas as características produzirá o efeito fantástico no conto: “Viscoso, denso: medo verde, de grandes olhos desvairados e voz de cadela no cio. [...] a outra vida pulsava em ti como um câncer devorando as entranhas”.²²

A opção pela narrativa não linear também proporcionará ao narrador experimentações de pontuação e paragrafação, marcadas pela supressão de sinais gráficos comuns aos diálogos, como a retirada do travessão: “Por que você não ri mais?”.²³ E, ainda, pela ausência de parágrafos: o conto é narrado em apenas um parágrafo. Esses recursos formais parecem sugerir também a desorganização mental do personagem e o próprio ato de morrer.

É importante destacar que embora o conto não seja narrado de forma linear, a morte é narrada durante a noite: “A noite escorre insone, luzes varando fracas o hermetismo das janelas [...]. Dentro de mim o sôpro vital é uma pequena chama desprotegida ao vento da madrugada”.²⁴

O tempo da narrativa de “Morte Segunda” varia entre o presente intolerável e o passado vivido por meio da experiência amorosa com Clarice. No presente, o protagonista, insone, narra a existência que finda de forma gradativa no total fenecimento do corpo: “O entorpecimento dos membros ultrapassa a carne, meu centro vai cerrando as pálpebras”.²⁵ Ou ainda em: “Já não sinto mais os pés, meus joelhos pálidos se entrechocam, minhas mãos aprisionam movimentos – liberto do corpo, em que esfera me perderei?”.²⁶ Ao buscar

19 ABREU, op. cit., p. 29.

20 FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Graal, 1972.

21 ABREU, op. cit., p. 29.

22 ABREU, op. cit., p. 29-31.

23 ABREU, op. cit., p. 30.

24 ABREU, op. cit., p. 29.

25 ABREU, op. cit., p. 30.

26 ABREU, op. cit., p. 31.

a si mesmo: "Já não me atinjo, e meu corpo é de um outro, não meu, perdido entre os lençóis, indefeso entre o escuro e a madrugada, o pânico devassado fraco pelas trinchas de luz – e é ainda morte esse afastamento indolor"²⁷; o personagem acaba por evocar, num estado alucinatório, seu passado com Clarice, como se dialogasse com ela, dela se servindo para as recordações de vida, de antes da primeira morte.

As memórias que o narrador-personagem traz de Clarice o ajudam a elaborar a própria experiência de morte no presente: "Foi no muro, Clarice, foi no vão da escada, foi no jardim, foi no ventre de minha mãe, foi na poeira das flores de papel que eu perdi minha primeira existência?".²⁸ A personagem é evocada de forma estratégica pelo narrador. Clarice representa a ponte do personagem com a figura materna, e esse acesso permitirá que ele invente uma memória de quando ainda se encontrava no ventre de sua mãe. Para nascer, foi preciso que a mãe o gerasse. Mas a sua morte pode ser gerada por ele mesmo no espaço narrativo. Essa memória expressa na narrativa permitirá ao personagem a união das duas pontas da existência: nascimento e, no caso do personagem do conto, a escolha do dia para narrar o fim da existência.

Há ainda a simbologia vicária da cadela prenhe, que funciona como equivalente da mulher Clarice: "Teus gritos, mesmos, os de Rosita aprisionada, o desespero das fêmeas prenhes".²⁹

A narrativa não nos mostra a idade do protagonista, mas sabemos, a partir da leitura da obra de Caio Fernando Abreu, que a maioria de seus personagens é de idade juvenil.

Sem assumir uma atitude contemplativa diante da morte; de refletir sobre a morte ou de contar sobre a morte de alguém, o narrador-personagem vai narrar a sua morte. Essa forma de narrar a morte provoca no leitor um estranhamento. A estranheza estética provocada pela narrativa evidenciará uma condição do morrer. Entretanto, entre contar a morte e de fato morrer existe um limite: pode o personagem contar seu ir morrendo até de fato morrer?

A realidade própria da narrativa caracterizada pela diegese da morte, esse contar ficcional da experiência de morrer, confronta-se com a ruptura narrativa sugerida na morte. É por meio da ficção que se atravessa do possível ao impossível e vice-versa. É bem da morte, segundo Walter Benjamin³⁰, que deriva toda a autoridade de quem narra. Ou seja, a morte "autoriza" a narrativa como talvez nenhum outro acontecimento. Conforme diz Benjamin em seu clássico ensaio sobre Nikolai Leskov:

Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais

27 ABREU, op. cit., p. 29.

28 ABREU, op. cit., p. 30-31.

29 ABREU, op. cit., p. 31.

30 BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 207-208.

ele se havia encontrado sem se dar conta disso -, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade.

Posteriormente, Benjamin vai dizer que: “A morte é a sanção de tudo que o narrador pode contar”.³¹

Além da autoridade narrativa, faz-se importante assinalar, também, que neste ensaio Benjamin explanará sobre as experiências de barbáries e vivências de guerra como constituintes da substância primordial das histórias, qual seja, narrar será ainda uma forma de compartilhar essa experiência histórica com o público.

Ao apropriar-se da narrativa da própria morte, o protagonista encarna o sujeito mobilizado pela segunda morte. O que é mais determinante nesse posicionamento diante da morte, é que essa operação estruturará uma subjetivação. Ao se posicionar diante da própria morte, o narrador a transforma num acontecimento para cada um de seus leitores.

[...] o despertador irrompe rasgando o silêncio em fátuas que vão morrer na roda das carrocinhas de pão, nos pés das beatas encaminhando-se para a primeira missa. Os sinos furam renovados, recomeça o rumor das rodas dos automóveis, despedaçando a vida dos cães calados, as crianças sujas pedem pão mostrando as unhas de meia-lua negra e grossa.³²

É também por meio dessa experiência narrativa da morte, que o personagem se eternizará. “A idéia da eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica.”³³ E é somente por meio do narrar o morrer que haverá o nascimento do conto: “Morri hoje pela segunda vez. Quase como se nascesse”.³⁴

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando Abreu. **Inventário do irremediável**. Porto Alegre: Movimento, 1970.

ABREU, Caio Fernando Abreu. **Inventário do ir-remediável**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 1995.

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BÍBLIA King James Atualizada. **Apocalipse 21:8**. Glassport: Bible Hub, [entre 2004 e 2018]. Disponível em: <https://bibliaportugues.com/revelation/21-8.htm>. Acesso em: 12 out. 2021.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. São Paulo: Graal, 1972.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo: parte II**. 13. ed. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2005.

31 BENJAMIN, op. cit., p. 207.

32 ABREU, op. cit., p. 31.

33 BENJAMIN, op. cit., p. 207

34 ABREU, op. cit., p. 31.

EXPERIÊNCIA E MARGINALIDADE NO ROMANCE “ELES ERAM MUITOS CAVALOS”, DE LUIZ RUFFATO

Data de aceite: 01/11/2021

Gislei Martins de Souza Oliveira

IFMT- campus “Fronteira Oeste”

Pontes e Lacerda - MT

Orcid: 0000-0002-9297-6558

18/11/21

RESUMO: Aborda-se a tópica da marginalidade presente em *eles eram muitos cavalos* ([2001] 2005), de Luiz Ruffato, revelando as estratégias ficcionais que sugerem a perda da experiência na contemporaneidade, bem como o silenciamento dos sujeitos cujas vozes apenas são audíveis na/pela escrita literária. As personagens ruffatianas refletem as contradições e as inadequações histórico-sociais do mundo hodierno, o que produz a exclusão/alheamento não apenas social, mas principalmente de um entendimento acerca dos problemas existenciais cotidianos. Dessa forma, o trabalho concentra-se na suposição de que o homem tem se afastado cada vez mais daquilo que o torna humano e, assim, perde a capacidade de verter suas experiências em linguagem. A assertiva tem ressonância no estudo de Schøllhammer (2011) segundo o qual existe uma demanda de realismo na literatura brasileira contemporânea que, por sua vez, explica-se pelo fato de que a literatura vive o desafio de encontrar uma estratégia de expressar a realidade que não seja àquela criada pelos meios de comunicação para expor o indivíduo aos acontecimentos cotidianos. Outras pesquisas (DE MARCHIS, 2016; OLIVEIRA, 2007) são trazidas à baila com

a pretensão de mostrar como essa pluralidade de vozes silenciadas na grande metrópole, São Paulo, simboliza a decadência da modernização que foi imposta pelas elites que dominam o país. Sem ao menos impetrar uma busca pelo conhecimento, Ruffato parece sugerir que as suas personagens encenam o parasitismo da população brasileira frente à miséria e à corrupção da nossa sociedade, tendo em vista a perda de experiências e da própria condição humana a que foram submetidas.

PALAVRAS-CHAVE: *eles eram muitos cavalos*. Marginalidade. Experiência. Silenciamento.

EXPERIENCE AND MARGINALITY IN NOVEL “ELES ERAM MUITOS CAVALOS”, BY LUIZ RUFFATO

ABSTRACT: The marginality presents in *eles eram muitos cavalos* ([2001] 2005), by Luiz Ruffato, brings out fictional strategies that suggest the loss of experience in contemporaneity, as well as the silencing of subjects whose voices are only audible in/through literary writing. Luiz Ruffato’s characters reflect the historical-social contradictions of contemporaneity, which produces not only social exclusion, but mainly an understanding of everyday problems. Thus, the work focuses on the hypothesis that man has moved away from what makes him human and, thus, loses the ability to transform his experiences into language. According to Schøllhammer (2011), there is a demand for realism in contemporary Brazilian literature that shows how literature faces the challenge of finding a strategy to express reality that is not the one created by the media. Other researches (DE MARCHIS,

2016; OLIVEIRA, 2007) show how this plurality of silenced voices in the metropolis, São Paulo, symbolizes the decadence of modernization that was imposed by the ruling elites in the country. Ruffato believes that his characters show the parasitism of the Brazilian population in the face of poverty and social corruption, as well as the loss of experiences and the human condition.

KEYWORDS: *eles eram muitos cavalos*. Marginality. Experience. Silencing.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em “Instinto de nacionalidade” (1873) Machado de Assis levanta a seguinte conjectura: “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.” A assertiva indica a necessidade de uma literatura comprometida com as questões suscitadas em âmbito nacional, ou seja, situada dentro do espaço cultural em que é produzida. Ponto nevrálgico da literatura brasileira no XVIII, pois era mister afirmar o caráter tipicamente nacional da literatura, o que, nas palavras de Machado de Assis, consistiu, para muitos românticos, em reconhecer a nacionalidade apenas nas obras que trataram do elemento indiano e da cor local como patrimônio único do Brasil.

O debate proposto por Machado de Assis pode ser relacionado com o que estamos vivendo no momento atual: qual o destino da literatura em meio aos circuitos de massificação burguesa? Ou mesmo, como definir o papel do escritor na atualidade? Responder a essas questões nos leva a pensar que, conforme Karl Erik Schøllhammer (2011), existe uma demanda de realismo na literatura brasileira contemporânea. Esta, por sua vez, explica-se pelo fato de que a literatura vive o desafio de encontrar uma estratégia de expressar a realidade que não seja àquela criada pelos meios de comunicação para expor o ser humano aos acontecimentos cotidianos. Schøllhammer denomina de “indústria do realismo midiático” a exigência de noticiar a todo custo os acontecimentos sejam eles globais, políticos e/ou da intimidade de celebridades e anônimos.

O que muitos escritores têm feito é recriar a realidade não na tentativa de retomar um realismo tradicional e esvaziado de sentido, como afirma Schøllhammer. A literatura contemporânea tem em vista refletir sobre as contradições e as inadequações histórico-sociais presentes no mundo hodierno:

Visto desse ponto, o desafio contemporâneo consiste em dar respostas a um anacronismo ainda tributário de esperanças que lhe chegam tanto do passado perdido quanto do futuro utópico. O passado apenas se presentifica enquanto perdido, oferecendo como testemunho seus índices desconexos, matéria-prima de uma pulsão arquivista de recolhê-lo e reconstruí-lo literariamente. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 12-13).

Nessa chave de leitura, inscrevemos o romance *eles eram muitos cavalos* (2005), de Luiz Ruffato, que projeta um mosaico de percepções sobre a realidade vivida nas grandes metrópoles brasileiras. Como veremos mais adiante, a obra de Ruffato compõe-se

de pedaços e/ou restos resgatados nas ruas e becos da cidade de São Paulo que projetam imagens estilhaçadas dos que vivem às margens da sociedade, como também dos grandes empresários e políticos do nosso país.

1 | ROMANCE-MATRIX

Muito se tem escrito sobre o romance *eles eram muitos cavalos* (2005), de Luiz Ruffato, principalmente no que diz respeito à projeção da *urbe* paulista com seus arranha-céus que enrijecem o homem, tornando-o quase que insensível à percepção do caos instaurado ao seu redor. Ruínas contemporâneas seria a definição dada por muitos estudiosos (Schöllhammer; Cury; Hossne, 2007) para caracterizar as agruras da urbanização de São Paulo pela perspectiva ruffatiana. Talvez tenha sido com um ponto de vista similar a este que Adauto Novaes (2009) discorre sobre a coexistência de dois mundos na sociedade contemporânea: o primeiro diria respeito ao mundo criado pela ciência com formato e definição, já o outro seria o mundo da vida humana circunscrito pela experiência histórico-cultural. Contudo, essa experiência vem se deteriorando com as exigências de velocidade e rapidez que regem a civilização tecnocrática e, como diria Novaes, estão fora de qualquer proporção humana.

Esses apontamentos permitem-nos refletir não apenas sobre a condição humana configurada em *eles eram muitos cavalos*, como também sobre o modo pelo qual o romance se estrutura a fim de encenar a marginalidade a que os sujeitos são legados no mundo atual. Na obra ruffatiana, notamos que a economia de meios é levada ao extremo na medida em que o romance compõe-se por diversas histórias que estão entrelaçadas entre si em vez de apresentar um enredo tradicional. A obra possui 69 narrativas que aparecem interligadas entre si e se mostram em seus mais diversos formatos. Temos ainda a mescla de enredos curtos e longos que abarcam o literário propriamente dito, como também horóscopos, lista de emprego, descrições, simpatias, diploma, cardápio, panfletos de Santo, lista de livros, dentre outros. Sem contar, a projeção estética dada a recados gravados por secretária eletrônica, cartas, conversas realizadas em chat e outras. Ao lado disso, percebemos a glosa de gêneros textuais os mais distintos, mas que possuem um fio condutor que os plugam a uma matriz comum, e porque não dizer *Matrix*, já que, tal como no filme homônimo, as personagens do romance de Ruffato vivem certo estado de apatia em relação ao mundo circundante.

Para além de uma estética conformista, *eles eram muitos cavalos* termina por mostrar como a literatura consegue se reinventar na contemporaneidade e refletir a si mesma como em um jogo de espelhos. Por esse motivo, muitos críticos consideram que o romance de Ruffato ora recorre à tradição realista e/ou à estética modernista, porém com uma linguagem atualizada, para construir uma literatura que tenha compromisso com o real. A nosso ver, a linguagem de Ruffato alça o processo de reflexão sobre o ato mesmo

de criação estética tendo como base o que já foi produzido no âmbito do sistema literário brasileiro. Seria, portanto, o romance do escritor mineiro uma espécie de *hardware* que atualiza o acontecimento literário fazendo-o ingressar no processo de devir que leva o leitor ao conhecimento da Alteridade.

2 | EXPERIÊNCIA E MARGINALIDADE

A literatura representa um objeto histórico-social que promove uma reflexão sobre as experiências humanas no decorrer do processo diacrônico. De acordo com Novaes (2009), somente a inserção do homem em experiências significativas consegue dar sentido à vida. Dessa forma, a constituição da própria subjetividade se inscreve no desenvolvimento efetivo de experiências. Entretanto, como podemos discorrer sobre a condição humana quando assistimos, cada vez mais, há uma perda do significado de viver e compartilhar experiências? Ou melhor, como entendermos o lugar do humano no percurso de construção de artefatos culturais, iniciado pela humanidade, que resulta no silenciamento dos sujeitos que fazem a história? Para ampliarmos o debate a respeito das relações interpessoais produzidas no seio das grandes cidades em *eles eram muitos cavalos*, trazemos o fragmento extraído da narrativa “9. Ratos”:

Uma vez levou a meninada no circo, palhaços, cachorro ensinado roupinha-de-balé, macaco de velocípede, domador chicoteando leão desdentado em-dentro da jaula, cavalos destros, trapezista, equilibrista, pipoca, engolidor de espadas, maçã-do-amor, moças de maiô, algodão-doce, serrador de gente, pirulito, sorvete-de-palito. Aí começou a abusar da mais velha, agora de-maior, mas na época treze anos. Enfezada, despejou álcool nas partes, riscou cabeça-de-fósforo, o fogo ardeu a vizinhança, salvou os filhos, mas o tal, aquele, em sonhos de crack torrou, carvão indigente. (RUFFATO, 2005, p. 21).

A narrativa tem início com a descrição de um bebê que compartilha seu local de dormir com alguns intrusos peçonhentos, ratos. Estes, por sua vez, parecem devorar a criança que não se aflige quando tem sua fralda rompida para que suas fezes sirvam de alimento aos visitantes indesejados. O elemento escatológico passa a integrar a cena transformando-a na narrativa da vida anônima de uma mulher que mora com seus filhos nas ruas. Interessa-nos perceber em que medida a listagem das experiências vividas no circo não atinge nenhuma profundidade. O que se tornaria algo marcante na vida de pessoas que estão na miséria acaba por ser rebaixado ao nível de uma enumeração qualquer. Esse procedimento aponta para o vazio de experiências vivido pelas personagens de *eles eram muitos cavalos*. Nem mesmo uma linha de fuga se abre para fazer com que os indivíduos consigam escapar do cotidiano massacrante e repetitivo.

Na narrativa em estudo, todas as cenas são lançadas como um *flash* de luz que se esvai rapidamente e se sobrepõe diante de outros tantos acontecimentos. Vemos, por exemplo, o corte abrupto realizado entre a descrição da cena no circo e a que é feita no barraco em que a família vive e onde morre o suposto pai, estuprador de crianças. Em

seguida, outras imagens vêm à tona como em um caleidoscópio no qual o sujeito que as projeta fica mesmo exterior aos fatos delineados. Um sujeito que nem ao menos se comove com os ratos devorando a criança no leito, porque tudo isso faz parte de uma paisagem que se tornou trivial. Sem conseguir alçar experiências significativas os sujeitos se veem diante de cenas que atingem a esfera pública, como no caso do homicídio e do incêndio no barraco. Este incêndio espalhou-se a tal ponto que a expressão “ardeu na vizinhança” sugere os comentários levantados após o assassinato, como também a proximidade entre o domicílio em chamas e as demais casas circunvizinhas. Tanto em um como em outro caso, notamos que as personagens não conseguem separar a vida privada da pública.

Quanto a isso, recorremos a Newton Bignotto (2009) que disserta sobre as críticas arendtianas no que se refere à destruição do espaço público. Concordando com Hannah Arendt, Bignotto argumenta que a vida na cidade se constitui pelas diversas realidades vividas por cada indivíduo em sua intimidade. Diante disso, o autor considera que o espaço público vem sendo invadido “[...] por fatos e discursos que nada mais fazem do que repetir a vacuidade dos discursos privados diante da tarefa imensa de construir uma esfera pública na qual a cidade busca sua identidade.” (2009, p. 229). Os *reality shows* exemplificam essa importância dada ao privado frente ao público, já que fazem com que até mesmo seres anônimos tenham suas vidas mantidas sob vigilância:

A existência humana é sempre algo que se desenrola entre homens, que exige a constituição de um espaço comum, para que cada um possa ser visto em seu aparecer. Sem sermos vistos e ouvidos não somos nada para os outros e, por consequência, nada para nós mesmos. (BIGNOTTO, 2009, p. 230).

Com base nessas considerações, acrescentamos que as personagens de *eles eram muitos cavalos* vivem o paradoxo entre o público e o privado visto serem desprovidas de experiências que as elevem ao plano público. Os fatos descritos nas narrativas passam a integrar a esfera do público na medida em que se tornaram banais diante da realidade vivida nas grandes metrópoles. Nem mesmo com essa inserção do privado no plano público, as personagens do romance alcançam visibilidade sobre si mesmas. Isso pode ser explicado pela ausência de compartilhamento de experiências que sejam representativas para outrem, como veremos na narrativa “30. O velho contínuo”:

[...] vou pendurar o paletó na cadeira... enfio a gravata no bolso... largo aí... que mal faz? não vai sumir... amanhã torno a vestir... não custa nada agradecer à patroa... ela está velha, coitada... e a gente... Então o velho contínuo percebeu o desperdício de água, enxaguou as mãos, fechou constringido a torneira, enxugou-se com a toalha de papel, saiu do banheiro, olhos no chão, o rio, morto, os carros indiferentes, os prédios futuristas, a cortina escura do horizonte, *a velha, coitada* (RUFFATO, 2005, p. 64).

Aqui temos a história de um velho contínuo que entra no banheiro para fazer suas necessidades fisiológicas e tenta narrar uma situação de tiroteio ocorrida na rua da casa

onde mora, o qual assombra sua esposa. Em vão a personagem descreve toda a situação aos colegas de toalete e chega mesmo a se lastimar pelo desalento da companheira. Nenhum ser vivente sequer dá atenção ao que o velho procura descrever. Contudo, não há constrangimento algum por parte do contínuo quanto à desatenção e apatia das pessoas à sua volta em relação ao seu discurso. A personagem parece estar consciente de que sua fala vai cair no vazio ora pelo fato de que os indivíduos estão acostumados com esse tipo de situação, ora porque perderam o sentido mesmo de ouvir as experiências narradas e construir teias de entendimento.

A ausência de vínculo do homem em relação ao mundo comum, no ponto de vista de Bignotto, diz respeito ao aparecimento dos regimes totalitários que impossibilitou a construção de uma identidade com a qual o sujeito possa se reconhecer em sua humanidade e não apenas sob a insígnia da nacionalidade almejada. O autor ainda alude que “[...] devorados pelo barulho de uma civilização cada vez mais povoada por máquinas, os homens, mergulham no mundo, sofrem suas consequências, mas são incapazes de atribuir-lhe sentido e, por conseguinte, se desancoram da experiência da convivência com os outros.” (2009, p. 231). As personagens de *eles eram muitos cavalos* perdem o sentido da comunicação, o que revela ainda mais a catástrofe vivida na contemporaneidade que emudece os sujeitos. Desse modo, vemos o casal de “10. O que quer uma mulher” sem conseguir estabelecer um diálogo com o marido:

Mas o problema o problema é que cheguei à conclusão uma conclusão terrível você no fundo no fundo é um inconformista conformado no fundo você quer continuar dando suas aulinhas porque dentro da sala-de-aula ninguém te enche o saco ninguém te questiona.

Mas essa nossa pobreza é uma bela desculpa pra sua falta de empenho de ousadia de coragem você esconde sua covardia a sua falta de vigor atrás do seu inconformismo intelectual como se o mundo estivesse morrendo de medo da sua indignação (RUFFATO, 2005, p. 26).

A moldura oral acentua o teor da briga que mais uma vez cai no vazio quando o homem ignora as provocações da esposa e sai de casa. A falta de dinheiro entra em contraste com a vida visionária do marido que, conforme o argumento da companheira, não consegue ser ouvido/reconhecido nem mesmo pelos seus pares de trabalho. As personagens se encontram em um ambiente mecanizado que realça mais ainda o distanciamento da experiência amorosa. A cena configura um corpo social em ruínas na medida em que o sentido das relações interpessoais se perdeu no vácuo de atos de fala cujo interlocutor opta pelo silêncio. Com a impossibilidade de autorreconhecimento, o sujeito não consegue firmar raízes para viver experiências com as quais possa construir sua subjetividade. Assim, o término da narrativa encaminha-nos à percepção de que o marido vai sendo destituído de identidade em virtude de situações cotidianas que silenciam as verdadeiras experiências. Ele acaba sendo devorado por atividades diárias que sufocam o reconhecimento de si como ser que, em virtude da sua humanidade, estabelece uma

diferença em relação aos objetos culturais fabricados por ele mesmo.

Tais apontamentos faz-nos retomar o pensamento de Benjamin segundo o qual “[...] as ações de experiências estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo.” (1994a, p. 198). Para o autor, a guerra mundial fez com que o sentido da viagem fosse extinto, já que os soldados voltavam mudos por conta do horror vivido ao invés de retornarem com experiências para serem transmitidas. Benjamin define a narrativa oral como aquela capaz de fazer ressoar a tradição e, para tanto, define dois tipos de narradores: o viajante, que vivenciou experiências, e o camponês sedentário, que escuta as narrativas e as transmite com novas percepções. O autor (1994b) ainda aponta que a evolução das forças produtivas fez com que o homem se tornasse um mero objeto ineficaz diante dos jogos de poder, o que resultou na perda da sua aura/autenticidade e no declínio da arte de intercambiar experiências pela falta mesmo de vivê-las. A avalanche de informações a que o indivíduo está submetido pelos mecanismos de informação reforça o individualismo que culmina em prejuízo para o desenvolvimento de experiências.

Vazio de experiências, o homem se perde em meio às forças produtivas, como o professor da narrativa mencionada anteriormente de *eles eram muitos cavalos*. Somente a um cachorro Ruffato dá a possibilidade de narrar o sentimento de falta em relação ao seu dono:

Concentrado, buscava reconhecer os rostos, dois dos três eram garotos ainda, quando sentiu a pontada na altura do pulmão [...]. Assustado, arregalou os olhos, [...] tinha que achar seu dono, que gostava de conversar com ele, acariciar seu corpo despelado, beijar seu focinho, brincar de cócegas, faz-lo de travesseiro, que dividia os restos de comida com ele. Dia desses, refestelou-se na grama do canteiro central de uma avenida, à tarde, nunca mais o viu. Lá ficou apenas o saco de estopa abarrotado de latas de alumínio macetadas. (RUFFATO, 2005, p. 29).

A cena leva-nos a interpretar que o animal consegue expressar a humanidade mais do que o próprio humano que já não consegue se distinguir dos objetos fabricados em série. Lembra-nos, o referido episódio, da personagem Baleia, a cachorra que faz um dos papéis principais na obra *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos. Baleia também possui sentimentos pela família com a qual convive e consegue externá-los na cena de sua morte, assim como o cachorro que procura seu dono em meio aos corpos da chacinha. Enxotado e violentado pelos humanos, o animal não desiste da sua procura e rememora momentos significativos na companhia do dono em um lugar qualquer da metrópole paulistana.

A violência, segundo Benjamin (1994c), configura-se como um gesto que demonstra o retrocesso do indivíduo ao estágio da barbárie. Em *eles eram muitos cavalos* a violência aparta o homem do convívio social e o trancafiava cada vez mais dentro de casas, muros, cercas elétricas. O contato com o outro tem a possibilidade de ser realizado apenas em suposições feitas depois da morte como na narrativa “20. Nós poderíamos ter sido grandes amigos”, em que o narrador-personagem realça o fatalismo da existência e o distanciamento

dos sujeitos com os seus semelhantes: “Mas não nos conhecíamos. Nos vimos algumas vezes no elevador de serviço, a caminho da garagem do prédio, uma ou outra vez na piscina, ele lendo a Veja, eu nadando com a Joana e o Afonsinho.” (RUFFATO, 2005, p. 46).

Assim, o sujeito vai se afastando cada vez mais daquilo que o torna humano e perde a capacidade de verter suas experiências em linguagem. Embasada na leitura do poema épico de Homenro, *Odisseia*, Jeanne Marie Gagnebin (2006) define a cultura como sendo a habilidade humana de entrar em comunicação com o Outro e de proceder a uma troca simbólica. Contudo, as personagens de *eles eram muitos cavalos* parecem estar apáticas ao mundo que as rodeia e mergulham cada vez mais no vazio cotidiano. Fran, personagem da narrativa homônima, vive em um universo de espera que consiste na única atividade que está disposta a fazer:

Um ano já nesse apartamentinho, Jardim Jussara, quando pedem o endereço diz Morumbi, o que não é toda uma mentira, à janela a Avenida Francisco Morato, crianças filam trocados no farol da esquina, atira-se novamente no sofá, beberica uma terceira dose e uísque-caubói, verifica a campainha do telefone, *Está alta sim, no máximo*, tira o fone do gancho, *Está ligado sim*. Ah Augusto, velho Augusto, bom Augusto, no celular sempre a secretária eletrônica. Deixe seu recado após, no escritório a Miriam, Deixa comigo, meu bem, assim que puder ele retorna sua ligação, ele já sabe do que se trata, pode deixar (RUFFATO, 2005, p. 36).

Fran vive um verdadeiro parasitismo que se estende aos seus pensamentos, os quais são cortados por descrições do ambiente e, até mesmo, pelo narrador que assimila a voz desta personagem. À espera do telefone tocar, Fran não consegue alçar sequer uma reflexão sobre a vida que levou até então, pois a todo o momento cai no senso-comum de falar sobre horóscopos, numerologia, vidas passadas e outros assuntos sem relevância. O torpor vivido por Fran também constitui o sentido da existência de outras personagens das seguintes narrativas de *eles eram muitos cavalos*: “17. A espera”, “19. Brabeza”, “29. O Paraíso”. Fica claro que o romance de Ruffato encena a condição do homem contemporâneo que não consegue se encontrar em meio à desordem e aos conflitos que dominam o mundo. A velocidade e rapidez com que as informações precisam ser processadas fazem com que as personagens não consigam a liberdade suficiente para concretizar uma interferência na cultura e na história, configurando-as como seres silenciados e jogados à margem do processo social. O universo das experiências fica sujeito ao culto às mercadorias culturais e, principalmente, às forças de produção, que impedem a apreensão do desconhecido, a saber, a aventura humana em busca do conhecimento.

As contradições na experiência citadina das personagens ruffatianas integra a perspectiva adotada por Vera Lúcia de Oliveira (2007) que também faz uma relação com o Modernismo quanto ao modo de configurar a megalópole paulista. De acordo com a autora, a produção do escritor mineiro dialoga com livros como *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Pau-Brasil* (1925), de Oswald de Andrade, *Brás*, *Bexiga e Barra Funda*

(1927), de Alcântara Machado, e até mesmo *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade. Oliveira também consegue ver algumas dessemelhanças como a que Ruffato instaura em relação a Oswald de Andrade:

Ao contrário de Oswald, no entanto, que privilegia, em sua leitura crítica do mundo paulistano, o humor, a sátira e a paródia, no caso de Ruffato, às inovações formais o autor associa um agudo e concreto sentimento de participação social, de *pietas* por todos esses seres infelizes, que compõe o retrato talvez mais pungente e doloroso, jamais elaborado, da capital paulista. (2007, p. 148).

Enquanto alguns críticos ilustram a relação da obra ruffatiana com a tradição literária brasileira, outros consideram contraproducente o escritor mineiro empregar uma linguagem fragmentária e caótica para tratar da realidade urbana da cidade de São Paulo. O caso de Ricardo Lísias é emblemático deste tipo de crítica que deixa de reconhecer os deslocamentos que a literatura de Luiz Ruffato tem feito quanto aos escritores do seu tempo. Por outro lado, Giorgio de Marchis (2016) rebate a perspectiva de Lísias quando elucida que *eles eram muitos cavalos* possui uma linguagem adequada à projeção da cidade paulistana e, acima de tudo, das experiências do homem em um cenário de democracia disjuntiva. Ao contrário da argumentação levantada pelo crítico brasileiro, o estudioso italiano se empenha em mostrar que o sentido da linguagem na obra ruffatiana está relacionado à ficcionalização da impossibilidade de significar o quão plural são as vozes que ressoam de uma metrópole, grande e contraditória, como São Paulo.

Interessa-nos, desse modo, as estratégias narrativas empregadas por Ruffato para sugerir em que medida o romance *eles eram muitos cavalos* explora os limites da condição humana. Ao evidenciar que o homem se aliena em seu percurso histórico-social e torna-se passivo diante de uma sociedade cada vez mais massificada, o escritor mineiro aponta para a degradação da experiência como uma forma de silenciamento empregada pelos regimes totalitários para inibir o exercício de uma atitude política da população frente aos problemas cotidianos. Resta apenas o vazio da espera ou mesmo de uma tarde de domingo sem nada para ser feito. Com recurso às descrições que são concatenadas como uma série de flashes, o autor configura a inércia das personagens no romance estudado, mostrando que o sujeito perdeu sua autenticidade e se transformou em um ser desprovido de sentido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante nosso percurso de estudo sobre a obra de Ruffato, *eles eram muitos cavalos*, chamou-nos a atenção o modo como o escritor retoma a tradição literária brasileira na tentativa de fazê-la expressar os paradigmas do universo contemporâneo. Os recursos estéticos deste romance, portanto, dialogam com o sistema literário brasileiro, mas instauram uma diferença quanto à forma de configurar a subjetividade em sua natureza fragmentária. De acordo com Theodor Adorno (2008, p. 58),

O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. [...] Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo.

O estranhamento com o qual Adorno caracteriza o romance consiste na estratégia de Ruffato em trabalhar o retorno das formas estéticas produzidas na tradição instaurando uma linguagem polissêmica que exprime as transformações ocorridas no contexto histórico-social. Estas, por sua vez, interferem no modo como a subjetividade vem sendo construída na contemporaneidade. Assim, consideramos que as personagens de *eles eram muitos cavalos* planam em torno de um movimento de passividade frente às contradições do mundo tecnocrático, já que em momento algum conseguem um desvelamento de si mesmas. Sem ao menos impetrar uma busca pelo conhecimento, Ruffato parece nos sugerir que as suas personagens encenam o parasitismo da população brasileira frente à miséria e à corrupção da nossa sociedade.

O desdobramento da linguagem sobre si mesma percorre as narrativas de *eles eram muitos cavalos* mostrando que o desejo ininterrupto pelo novo (originalidade) na literatura nem sempre constitui sinônimo de uma produção intelectual amadurecida. Roberto Schwarz (1978) alude sobre essa questão ao fazer o estudo do mal-estar em torno do caráter imitativo da vida cultural brasileira, que buscou, a todo custo, copiar modelos vindos de além-mar na tentativa de adaptá-los à realidade local. O autor destaca a necessidade de reconhecer que esta perspectiva de subtração não pode mais servir de parâmetro indicador da nacionalidade, pois faz apenas inibir a compreensão mais ampla da nossa cultura. A lógica da subtração apenas “[...] concentra a crítica na relação entre elite e modelo, quando o ponto decisivo está na segregação dos pobres, excluídos do universo da cultura contemporânea.” (SCHWARZ, 1978, p. 47).

Encenar as contradições da vida contemporânea significa lançar uma luz sobre aqueles que estão à margem da sociedade, e não nos referimos apenas à classe pobre que constitui a maioria em nosso país, mas sim a todos os que, de alguma forma, se perdem no anonimato nosso de cada dia. Ruffato além de configurar a perda da experiência na contemporaneidade em *eles eram muitos cavalos*, ainda revela o silenciamento dos sujeitos cujas vozes apenas são audíveis na/pela escrita literária. As personagens ruffatianas refletem as contradições e as inadequações histórico-sociais do mundo hodierno, o que produz a exclusão/alheamento não apenas social, mas principalmente de um entendimento acerca dos problemas existências cotidianos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura**. Trad: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.
- ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade – 1873. In: _____. **Machado de Assis**: crítica, notícia da atual literatura brasileira. São Paulo: Agir, 1959.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad: Sérgio P. Rouanet; Prefácio: Jeanne M. Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a.
- _____. Experiência e pobreza. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad: Sérgio P. Rouanet; Prefácio: Jeanne M. Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b.
- _____. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad: Sérgio P. Rouanet; Prefácio: Jeanne M. Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994c.
- BIGNOTTO, Newton. A contingência do novo. NOVAES, Adauto (org.). **A condição humana – as aventuras do homem em tempos de mudanças**. Rio de Janeiro: Agir; São Paulo: Edições SESC SP, 2009.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Ética e simpatia: o olhar do narrador em contos de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). **Uma cidade em camadas – ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- HOSSNE, Andrea Saad. Degradação e acumulação: considerações sobre algumas obras de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). **Uma cidade em camadas – ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007.
- MARCHIS, Giorgio de. Narrar uma Cidade Obscena. **Afluente**, UFMA/Campus III, v.1, n.2, jul./set. 2016. Disponível em: <http://www.periodicos eletronicos.ufma.br/index.php/afluente/article/view/5828>. Acesso em: jan. 2017.
- NOVAES, Adauto. Entre dois mundos. In: _____. (org.). **A condição humana – as aventuras do homem em tempos de mudanças**. Rio de Janeiro: Agir; São Paulo: Edições SESC SP, 2009.
- OLIVEIRA, Vera Lúcia de. Eles eram tantos corações, corpos, consciências. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). **Uma cidade em camadas – ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2007.
- RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- RUFFATO, Luiz. **eles eram muitos cavalos**. São Paulo: Boi-tempo, 2005.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: _____. **Que horas são?** Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1978.

CAPÍTULO 8

LITERATURA E LETRAMENTO LITERÁRIO: CONTRIBUIÇÕES E IMPLICAÇÕES PARA A FORMAÇÃO DO LEITOR

Data de aceite: 01/11/2021

Data de submissão: 07/11/2021

Sabrina Camargo Pinoti da Silva

Letras Licenciatura Português/Inglês
<http://lattes.cnpq.br/5045719783049912>

André Luiz Alselmi

Centro Universitário Barão de Mauá – Ribeirão
Preto
<http://lattes.cnpq.br/0956793032365727>

RESUMO: A pesquisa tem como objetivo analisar a importância e o papel da literatura e do letramento literário na formação do aluno leitor, uma vez que por meio de avaliações de desempenho dos alunos de ensino médio, como o Saeb, é perceptível uma defasagem na habilidade leitora desses estudantes. Portanto, o trabalho busca investigar as causas dessa defasagem, com a intenção de que sejam apresentadas propostas de intervenção para reverter esse quadro.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Letramento Literário. Leitura.

LITERATURE AND LITERARY LITERACY: CONTRIBUTIONS AND IMPLICATIONS IN THE PROCESS OF THE READER'S DEVELOPEMENT

ABSTRACT: This research aim to analyse the importance and main role of the literature and of the literary literacy in the process of the

student's formation since national exams, which measure the high school students' development, like Saeb, shows a gap in the student's reading skills. Therefore, this work investigates these gap's causes with the objective to be presented interventions proposals to change this scenario.

KEYWORDS: Literature. Literary Literacy. Reading.

INTRODUÇÃO

A leitura sempre é um dos principais pilares dentro da formação escolar de todos os indivíduos que compõem qualquer sociedade. O ato do letramento é fundamental para o processo da aprendizagem da leitura e da escrita. Essa capacidade é a responsável pela comunicação, expressão e decodificação do mundo (COSSON, 2020).

Além do mais, o exercício da leitura é o que leva os cidadãos a desempenharem seus papéis, “[...] a ganhar consciência de si e do mundo” (COSSON, 2020, p. 34). Assim, a leitura é vista por Cosson (2020) como um grande agente de inclusão social, pois “aquele que não sabe ler [...] vive [...] à margem de nossa sociedade e tudo aquilo que ela oferece por meio da escrita” (2020, p. 33).

Por isSo, o Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (Inep) desenvolveu um Sistema de Avaliação da Educação Básica (Saeb), que propõe analisar os níveis de aprendizagem entre os anos iniciais do Ensino

Fundamental até o último ano do Ensino Médio. Um dos enfoques é a Língua Portuguesa, que consiste não somente em aprender regras gramaticais, mas também saber em interpretar adequadamente um texto e reconhecer e relacionar elementos fundamentais dentro de diversos gêneros textuais.

A última análise estatística feita pelo Saeb aconteceu em 2017. A pesquisa aponta que, “Após 12 anos de escolaridade, cerca de 70% dos estudantes terminam a Educação Básica sem conseguir ler e entender um texto simples [...]” (2017, p. 13). O Inep estabelece as Escalas de Proficiência, que são as habilidades que os alunos devem desenvolver ao longo sua vida escolar. Deve-se levar em consideração que o Ministério da Educação propõe que o mínimo básico a ser atingido é o nível 4 para as três categorias. Por exemplo, no estado de São Paulo, mais especificamente nas escolas públicas da cidade de Ribeirão Preto, o 5º ano recebe nível 4, e o 9º ano o nível 3, sendo que o 3º ano do Ensino Médio encontra-se sem dados por falta de cumprimento de requisitos.

Mas fica o questionamento sobre o motivo desses resultados: qual a razão desses jovens terem um baixo desempenho na área de linguagens? Uma pesquisa feita em 2015, *Retratos da Leitura no Brasil*, teve como propósito analisar os comportamentos juvenis diante da leitura, como motivos, limitações, condições de acesso aos livros, intensidade, dentre outros. Determinou-se que leitor era aquele que tinha lido um livro inteiro ou partes nos últimos 3 meses, e não leitor aquele que não tinha lido nada. O estudo realizado pelo Instituto Pró-Livro revelou que 44% dos entrevistados não poderiam ser considerados leitores. As razões de maior porcentagem foram: falta de tempo, não gostar de ler, não saber ler, não ter paciência, preferir outras atividades e, por fim, ter dificuldades para ler. O mais preocupante é a ausência do gosto pela leitura, que ocupa o segundo lugar da pesquisa, com 28%.

Um dos principais responsáveis pela formação do leitor na sociedade é a escola. E, se essa instituição é a encarregada dessa construção, quais são os fatores que estão levando a performance dos estudantes ao fracasso?

Também é necessário observar a construção dos materiais didáticos, que, como forma de facilitar a compreensão dos alunos, não sugerem a leitura dos livros clássicos de literatura na íntegra, mas oferecem e instigam os alunos a procurarem fragmentos, resumos e resenhas dos textos literários.

Portanto, esta pesquisa tem como valor fundamental analisar o porquê de muitos jovens apresentarem as dificuldades de leitura, de onde esses entraves surgem, e por qual motivo se perpetuam.

OBJETIVOS

A pesquisa propõe, a partir da leitura e do fichamento de referenciais teóricos que fundamentam a noção de letramento literário, identificar as razões da defasagem no

âmbito de leitura dentro das escolas públicas para, em uma fase posterior, investigar de que maneira os professores estão conduzindo as experiências de leitura em sala de aula.

MATERIAIS E MÉTODOS

A pesquisa foi desenvolvida, inicialmente, por meio da leitura e do fichamento dos referenciais teóricos. Posteriormente, o material coletado foi analisado para encontrar as causas do fracasso escolar no âmbito do letramento literário, tais como leituras dos resultados do desempenho dos estudantes em provas que avaliam seu desempenho como leitores. E, por fim, foi redigido um relatório apresentando a análise crítica desses dados, com base no referencial teórico.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Para entender os atuais problemas com a leitura e o letramento literário, é necessário voltar algumas décadas. O livro *Letramentos múltiplos, escola e inclusão social*, da autora Roxane Rojo (2009), traz essa contextualização. Na segunda metade do século XX, ocorreu a democratização escolar, quando as camadas populares passaram a ter acesso à escola. Segundo Rojo (2009), visto que essa instituição era exclusiva da elite, os professores tiveram problemas em se adequar a esse novo cenário. A ideia principal que se tinha naquela época era que ler se resumia à decodificação de palavras dentro de um determinado texto. Esse ato de decodificar englobava diferenciar a escrita de outras formas gráficas, reconhecer o alfabeto e as palavras, entre outros.

Porém, depois de algumas pesquisas, surgiram resultados apontando outros fatores influentes na questão da leitura, como conhecimentos armazenados na memória que se aplicam durante essa leitura, facilitando sua compreensão. O destaque desse segundo momento, de acordo com Rojo (2009) é a compreensão de textos. Há uma transição da decodificação para a cognição. Por fim, é entendido que ocorre uma interação entre o leitor e o texto, que o indivíduo utiliza de estratégias para compreender o texto de uma forma em que ele consiga captar sentidos e intenções do autor, resultando em novos significados.

Com essa mudança, Rojo (2009) cita Clare, a qual comenta que, uma vez que uma quebra de cenários aconteceu, o foco passou a ser o estudo dos diversos gêneros jornalísticos, publicitários e midiáticos, deixando de lado os literários, “como se mero conhecimento de estrutura e tipos textuais, regras e normas pudesse fazer circular o diálogo e os sentidos do texto” (p. 88-89). De acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), Rojo (2009) concorda com Geraldí, no sentido de que é necessário o estudo das mais diferentes esferas textuais, sem que os textos sejam pretextos ou apenas suporte, mas também prática. Essas indagações foram a chave para a mudança nas áreas de leitura e da escrita.

A partir dessa breve contextualização, Rojo (2009) aponta que a leitura desenvolvida nas escolas atuais parece ter parado na metade do século passado, pois é possível fazer essa comprovação com a simples pergunta: “o que é ler?”, e os alunos responderão que é o ato de resolver um questionário com as informações localizadas e copiadas do texto (p.7-9). A autora destaca a posição de Lahire, de que existe uma linha tênue entre o alfabetismo e o letramento.

A Constituição de 1988 determinou que a educação básica era um direito de todos, uma vez que 80% da população ao final do século XIX e início do século XX eram analfabetas (ROJO, 2009). Mesmo com as taxas decrescendo ao longo dos anos, grande parte da população ainda é afetada. Rojo (2009) ainda ressalva que as estatísticas mostram que a quantidade de reprovações acontece no sistema de educação do ensino fundamental público está diretamente relacionada à evasão e à exclusão escolar.

A autora aponta que essas reprovações condizem diretamente com os resultados de aprendizagem e, conseqüentemente, com o “[...] insucesso das propostas de letramento escolar, principalmente em termos de letramento e de capacidade de leitura, visíveis nos últimos anos por meio dos exames e avaliações nacionais e internacionais” (p. 29). Essas avaliações são conhecidas como ENEM, SAEB e PISA, e têm o objetivo, além de avaliar os conhecimentos específicos das mais diversas matérias escolares, de “[...] medir os resultados da educação básica em termos de construção de capacidades e competências pelos alunos.” (p. 31), e uma de suas principais competências é a capacidade leitora.

Logo, torna-se explícito que as práticas de letramento nas escolas públicas são, metaforicamente, a ponta do iceberg desses resultados negativos. A grande questão é: quais são essas práticas? Como já citado anteriormente, a respeito da questão da decodificação da leitura, Rojo aponta que “[...] parece estar ensinando mais regras, normas e obediência a padrões linguísticos que o uso flexível e relacional de conceitos, a interpretação crítica e posicionada sobre fatos e opiniões, a capacidade de defender posições e de protagonizar soluções [...]” (p. 33).

Os alunos das camadas populares, em si, comprovam mais do que os próprios resultados estatísticos as falhas decorrentes dessas práticas. É possível perceber a falta de interesse, de ânimo e da resistência deles diante de propostas de ensino e letramentos. Então, Rojo (2009) cita Soares, que comenta o conceito de alfabetismo, que, além de ser as capacidades de leitura e escrita que a pessoa desenvolve com o processo de alfabetização, também pauta a maneira como essas capacidades são obtidas de formas múltiplas e variadas, ou seja, o aluno não está somente inserido em um único ambiente (a escola) que fornece o trabalho com a escrita e a leitura, mas sim em uma sociedade que trabalha com esses dois fatores cotidianamente de diversas formas.

Então, para Rojo (2009), não basta conhecer o alfabeto e decodificar letras em sons da fala. É preciso também compreender o que se lê, isto é, acionar o conhecimento de mundo para relacioná-lo com os temas do texto, inclusive o conhecimento de outros textos/

discursos (intertextualizar), prever, hipotetizar, inferir, comparar informações, generalizar. É preciso também interpretar, criticar, dialogar com o texto, contrapor a ele seu próprio ponto de vista, detectando o ponto de vista e a ideologia do autor, situando o texto em seu contexto. Reciprocamente, para escrever, não basta codificar e observar as normas da escrita do português padrão do Brasil, é também preciso textualizar: estabelecer relações e progressão de temas e ideias, providenciar coerência e coesão, articular o texto a partir de um ponto de vista levando em conta a situação e o leitor.

Outro aspecto importante a ser ressaltado no âmbito de letramento é que ele está diretamente ligado à leitura. Segundo Rojo (2009), 67% da população, no geral, leem para se distrair. Conseqüentemente, existe uma relação entre a escolarização e o gosto pela leitura. Sabe-se que 98% da população tem materiais impressos em casa. Cada classe social dispõe de diferentes materiais, porém, o mais relevante é saber o que essas pessoas leem.

É importante pautar que essa leitura também varia de acordo com a classe social. As camadas mais elitizadas focam-se em literatura de romance, aventura, policial, ficção. Já as menos favorecidas, em livros sagrados e religiosos. Devido à globalização, o volume de informações é maior a cada dia (ROJO, 2009). Uma vez que está acontecendo uma democratização do acesso aos impressos no Brasil, a escola deve se atentar aos outros meios de cultura que fazem parte do cotidiano dos alunos e que facilitam a obtenção desses impressos. De acordo com Rojo (2009), essas demais culturas englobam cinema, vídeo, televisão paga, mídias digitais, teatro, museus, entre outros.

Mas de que modo o gosto pela leitura, o que os alunos leem e as diferentes esferas de cultura se relacionam com o trabalho da leitura e escrita? Por meio do letramento, tido como um “[...] conjunto de práticas sociais ligadas à leitura e à escrita em que os indivíduos se envolvem em seu contexto social” (SOARES apud ROJO, 2009, p. 96). Para Rojo (2009), essas práticas não se dão somente nas escolas, como já foi mencionado anteriormente. O dever dessas instituições é preocupar-se com o acesso de cada um, uma vez que as práticas sociais variam de acordo com o contexto do aluno.

Tendo essas informações como base, Rojo (2009), em seu sexto capítulo, cita Hamilton, para quem o conceito de letramento deve ser plural, devendo-se falar em letramentoS, pois podem ser de duas ordens: os dominantes e os vernaculares. O primeiro tipo está relacionado com organizações formais, já o segunda “tem sua origem na vida cotidiana, nas culturas locais” (ROJO, 2009, p. 102-103) que são frequentemente desvalorizadas.

Em decorrência da globalização, o acesso às informações e às demais culturas se expandiu, mas a escola não conseguiu acompanhar essas rápidas mudanças. O acesso à educação básica não proporcionou permanência e nem qualidade de ensino. Uma vez que os antigos métodos consistiam apenas em ensinar a elite a decodificar os textos. O aparecimento do chamado letramento vernacular faz com que os professores saiam

da sua zona de conforto, criando um conflito com as práticas de letramento valorizadas, dominantes, e as não valorizadas, vernaculares. Para Hamilton, mesmo os letramentos que são valorizados e influentes “não contam como letramento ‘verdadeiro’”.

Desse modo, a partir da leitura de Roxane Rojo, é possível destacar alguns pontos. O primeiro deles é o direito à educação básica. O segundo é que as escolas e os professores não conseguiram acompanhar essa primeira mudança, que seria a inclusão das camadas populares, deixando, assim, impactos visíveis. O terceiro se refere ao fato de os alunos viverem e crescerem em contextos diferentes e possuírem características próprias, podendo, no entanto, apresentar pontos de convergência em relação ao outro. O quarto diz respeito a essas diferenças, principalmente as que são relacionadas com as camadas populares, vistas como letramentos vernaculares, que são desvalorizados pelas instituições, por não serem considerados oficiais. O quinto refere-se à globalização e, com ela, o surgimento de outros meios de letramento. O sexto diz respeito à necessidade de a escola ter de se atentar ao acesso desses alunos a esses outros meios de letramentos. E por fim, o sétimo: “Um dos objetivos da escola é justamente possibilitar que seus alunos possam participar das várias práticas sociais que se utilizem da leitura e da escrita (letramentos) na vida da cidade de maneira ética, crítica e democrática” (ROJO, 2009, p. 107)

Como Rojo (2009) afirma em seu livro, o letramento desenvolvido nas escolas tem uma ligação direta com o desenvolvimento pelo gosto da leitura. A respeito disso, Abreu (2006) acrescenta: “A escola ensina a ler e gostar de literatura. Alguns aprendem e tornam-se leitores literários. Entretanto, o que quase todos aprendem é o que devem dizer sobre determinados livros e autores, independentemente de seu verdadeiro gosto pessoal” (p. 16).

A autora começa a discorrer sobre o assunto partindo das famosas listas literárias, obras renomadas da “Grande Literatura” que devem ser lidas por todos aqueles que pretendem se tornar leitores ávidos. Mas o seu questionamento é: quem monta essas listas? Essa pergunta é a chave para o funcionamento de seu pensamento. As pessoas que redigem essas listas possuem um grande histórico acadêmico, e, portanto, entendem de literatura; é o que ela chama de prestígio social (ABREU, 2006).

Logo, a autora infere que “as listas refletem, portanto, a média dos gostos particulares de algumas pessoas e não de um padrão estético universalmente aceito”, ou seja, “[...] a qualidade estética não está no texto, mas nos olhos de quem lê” (p. 16). Portanto, os textos são selecionados de acordo com a literariedade, e o que torna o texto como tal são os espaços destinados a ele pela crítica (ABREU, 2006). Como considera a autora, “A apreciação estética não é universal: ela depende da inserção cultural dos sujeitos. Uma mesma obra é lida, avaliada e investida de significações variadas por diferentes grupos culturais” (ABREU, 2006, p. 80).

No entanto, “a imagem que se tem do lugar do autor do texto na cultura é um dos elementos que afetam fortemente a maneira pela qual se leem seus textos e se avaliam

suas obras” (ABREU, 2006, p. 50). Ao comentar sobre o contexto de produção das obras, pode-se estabelecer uma relação com a obra de Rojo (2009) quando ela discorre sobre a inclusão das camadas populares na escola e a falta de preparo dos professores com essa nova cultura dentro da sala.

Abreu (2006) afirma que “nós temos que discutir o que é literatura, pois ela é um fenômeno cultural e histórico e, portanto, passível de receber diferentes definições em diferentes épocas e por diferentes grupos sociais” (p. 41). Contando com o fato de que as pessoas que determinam o que é literatura ou não são pessoas altamente instruídas (âmbito acadêmico), quando surgem outras formas de literatura, como as populares (cordel, folheto), que retratam o cotidiano de classes sociais desfavorecidas economicamente, que são mais simples e espontâneas (ABREU, 2006), a comunidade já enxerga com outros olhos.

Entretanto, a própria Abreu (2006) comenta que esse tipo de linguagem simples e espontânea é utilizada por autores eruditos aclamados. Com isso, deixa bem claro que o verdadeiro valor de uma obra depende de quem a lê e de seu contexto. Abreu acredita que as obras qualificadas como parte da Grande Literatura são utilizadas para manter a reflexão sobre a sociedade na qual se vive, isso para quem vê a literatura como uma válvula de escape para as frustrações do dia a dia. Assim, Abreu (2006) acredita que somente dessa maneira é possível analisar a sociedade de uma forma crítica e ética.

Em sua obra, é importante ressaltar os principais aspectos de conflito na leitura da literatura. Em primeiro lugar, pode-se começar pela crença ingênua de que apenas críticos e intelectuais, devido as suas instruções, são os únicos capazes de definir a literariedade de um texto a partir de suas características formais e de elaboração. Depois tem-se a questão de a escola adotar somente essa visão intelectual e deixar de lado o gosto individual comum.

Essa falta de incentivo pelo gosto pessoal, segundo a autora, pretende formar leitores literários baseados no currículo escolar, e não no seu “currículo” individual, pessoal. Consequentemente, se existe alguma rejeição por parte dos alunos aos livros escolhidos pela escolha, os próprios estudantes são rotulados de imaturos, por não terem capacidade de ler essas obras, ou de alienados por ficarem só nos best-sellers. Por fim, a autora afirma: “Não estou propondo que se abandone o texto literário canônico, e sim que se garanta espaço para a diversidade de textos e de leituras; que se garanta o espaço do outro” (p. 111).

Ainda sobre essa visão de que a escola impõe apenas a visão intelectual, e deixa de investir no gosto pessoal dos alunos, Rildo Cosson (2020) aponta, em seu livro *Paradigmas do Ensino da Literatura*, que, nesse novo paradigma que está sendo desenvolvido para o ensino da literatura, é importante que os professores escolham textos a serem trabalhados de uma forma delicada, a fim de que os alunos se sintam próximos da temática, uma vez que os alunos preferem gêneros como fantasia e aventura a cânones e clássicos da

literatura. Contudo, há algumas divergências na hora de estabelecer esse método.

Para o autor, a primeira divergência trata-se de ler cultura em massa. É comum encontrar professores que falem com certeza de que os alunos têm que ler aquilo de que eles, estudantes, gostam, pois pelo menos dessa forma eles praticam a leitura. Então, não importa o gênero, contanto que exerçam os seus respectivos papéis de leitores. E a escola, por outro lado, impõe, sem nenhum critério, um número mínimo de leituras a serem realizadas. Essa prática de quantidade, de acordo com a escola, automaticamente, levaria os próprios alunos a procurar outras leituras, finalizando nos cânones, em outras palavras, qualidade.

Seguindo esse raciocínio, Cosson (2020) aponta que a leitura de textos de cultura de massa também poderia ser utilizada como uma etapa de desenvolvimento da habilidade leitora até chegar no estágio final, que é a leitura de cânones. Porém, essa prática pode levar à superficialidade do trabalho com a literatura, pois perde-se tempo, que já é escasso para as aulas da disciplina, podendo levar à negação da experiência da literatura tradicional, pois as obras de cultura de massa são postas como sem qualidade para serem trabalhadas em sala de aula. Por fim, outro aspecto que tenta aproximar o aluno do texto é o estabelecimento de obras de acordo com a faixa etária ou a capacidade cognitiva. Além de encaixá-los em padrões de leitores e livros, isso também limita o leitor a outras variedades do texto.

O acesso a essas obras literárias nem sempre é fácil. Cosson (2020) ressalva que são sugeridas adaptações que tentam facilitar a leitura para o aluno. O professor, no caso, precisa ser cauteloso ao escolher de acordo com a qualidade literária. Entretanto, quando não há acesso para essas ferramentas, os docentes utilizam outros gêneros para que possam ser fáceis de serem adquiridos e lidos pelas crianças. Logo, a escola argumenta que, no mundo contemporâneo, há uma certa multiplicidade de textos que também devem ser considerados, recusando, assim, o espaço para a literatura.

Além disso, Cosson (2020) estabelece o parâmetro de quando ocorrem aulas de literatura, o caminho a ser percorrido é o que está levando as escolas a falharem nesse cenário. A começar pelo ensino fundamental, em que as práticas de leitura se iniciam efetivamente. São interpretações textuais advindas de texto incompletos, resumos, fichas de leitura, que têm como linha de chegada recontar a história ou comentar o poema com as próprias palavras. Seguindo para o ensino médio, são encontradas as aulas explicitamente informativas, nas quais a biografia dos autores, características das escolas literárias e obras são organizadas de modo incompreensível apenas com o destino de “é necessário para o vestibular”. Dessa forma, a leitura de fragmentos literários não forma leitores, de acordo com a citação de Regina Zilberman por Rildo Cosson em “Círculos de Leitura e Letramento Literário” (2020).

Cosson (2020) afirma que os alunos, dentro das escolas, não têm a chance de ler uma obra em sua íntegra. O processo de leitura, quando realizado, passa por diversas

ferramentas de interpretação que são aprendidas na escola, portanto, se não acontece a leitura da obra por completo, conseqüentemente os alunos estão fadados a não conseguirem compreender esses tipos de texto dentro ou fora da escola. O desenvolvimento da leitura está diretamente relacionado pelo modo como a instituição ensina a ler. Atrélado a esse cenário, a escola também pressupõe que o ato de ler é solitário. Entretanto, Cosson (2020), afirma que “Ao ler, estou abrindo uma porta entre meu mundo e o mundo do outro. O sentido do texto só se completa quando esse trânsito se efetiva, quando se faz a passagem de sentidos entre um e outro” (p.27). Em outras palavras, é necessário o contato do leitor com o texto íntegro, e que esse leitor também tenha um conhecimento de mundo para ser aplicado durante a leitura na escola, a fim de se estabelecer relações de sentido entre os diversos contextos.

Essa ideia de que a leitura literária é uma atividade individual traz outros pontos negativos em suas práticas, como o pensamento de que é impossível se expressar através da literatura, pois ela é intraduzível. Cosson (2020) argumenta o seguinte: a análise literária não deve ser realizada, pois “destruiria a magia e a beleza da obra ao revelar seus mecanismos de construção” (p. 28), ou seja, a palavra poética, expressão dada pelo autor, serve para que se possa contemplar, e não contestar. A partir dessa constatação, todos os alunos que passaram as aulas de literatura preenchendo fichas de leitura terão dificuldades para admirar uma obra literária mais complexa em decorrência das argumentações citadas.

Para se estabelecer um processo de análise literária, é necessário que seja efetivada uma leitura antes. O ato de ler consiste em dois procedimentos que são extremamente importantes para a leitura se dar de modo eficaz. Em seu livro *Letramento Literário: teoria e prática*, Cosson (2020) cita uma síntese proposta por Vilson J. Leffa em *Perspectivas no Estudo da Leitura: texto, leitor e interação social*, que diz que “ler é um processo de extração do sentido que está no texto” (p.39). Essa extração a que os autores se referem passa por dois níveis: o das letras e palavras na superfície do texto e o do significado do texto. Esses dois recursos juntos resultam na leitura. Entretanto, os problemas se encontram no processo de decodificação das letras e palavras, pois, se há dificuldade no primeiro nível, certamente não será possível chegar ao segundo. Contudo, críticos argumentam que a leitura não se limita apenas à decodificação, e não depende apenas do texto.

De modo geral, a leitura de literatura era considerada uma tradição, uma vez que era aplicada pelos gregos como “uso pedagógico” a fim de ser um processo educativo, no qual o primeiro ponto era manusear os textos literários com o propósito de acesso à escrita. Cosson (2020) afirma que já não faz mais tanto sentido centralizá-la, devido às novas manifestações de cultura. Manter isso seria um ato anacrônico. Nesse cenário de mudanças, vive-se em um tempo em que a sociedade já não dispõe de tempo livre para dedicar à leitura. Para o autor, de um modo alternativo, a literatura é mantida como fonte ou referência, pois essa ausência de tempo para contemplar ou privilegiar uma obra faz com que as leituras sejam precárias de integridade, restando fragmentos em citações ou

apenas referências.

Em suma, é necessário lembrar que o ato de ler está diretamente relacionado a um fator de inclusão social. Cosson (2020) comenta que isso ocorre devido ao fato de que a cultura se reflete na escrita e, uma vez que o indivíduo não dispõe de acesso à leitura e à escrita, ele viverá marginalizado pela sociedade e não terá acesso a tudo que por ela é oferecido, em outras palavras, não será dada a ele a oportunidade de apropriação para que possa entender os sentidos do mundo. A literatura faz parte da herança cultural e “não há maneira de se atingir a maturidade de leitor sem dialogar com essa herança, seja para recusá-la, seja para reformá-la, seja para ampliá-la” (2020, p.34). Portanto, a escola é o principal órgão responsável por essas práticas sociais, com a leitura e o letramento literário, ou seja, por meio da “escolarização da literatura” (2020, p.12).

CONCLUSÃO

Após as diversas leituras e análises, é possível perceber que os problemas do ensino da literatura dentro das escolas são de origem histórico-político-social. Em síntese, decorrem dos seguintes fatores: de professores que ainda não sabem lidar com diferentes contextos sociais, que possuem dificuldades em trabalhar com textos cânones, que querem adotar os novos paradigmas para o ensino, mas possuem impasses na hora de escolher os textos certos para aproximar os alunos da leitura; da falta de incentivo da própria escola e dos materiais didáticos, como obras literárias em quantidades significativas para que todos os alunos tenham a possibilidade de ler; da ausência de infraestrutura para o acesso aos livros; por fim, das aulas de literatura ministradas com metodologias retrógradas, que não estimulam o aluno a querer se adentrar ao universo de obras clássicas.

Portanto, o letramento literário deixou de ser uma decodificação de textos e passou a ser uma nova leitura de mundo. Consigo traz a percepção e a criação de novos sentidos, a sabedoria de utilizar informações previamente armazenadas sobre um determinado assunto. Não se trata apenas de ler, mas inferir, criticar, hipotetizar, intertextualizar, mostrar um ponto de vista. É importante também frisar que o letramento literário aborda o contexto dos mais diversos alunos, sendo esse fato um aspecto relevante para entender a sociedade que está a sua volta, e levar os alunos a participarem e serem incluídos nas práticas sociais de suas respectivas comunidades. Tudo isso em prol de formar alunos que estejam aptos para ler o mundo, em suas diversas linguagens, especialmente dentro de um texto, e no mais tardar, aqueles de maiores prestígios sociais.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. **Cultura letrada, literatura e leitura**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

BRASIL, Ministério da Educação. PDE: PROVA BRASIL **Plano de desenvolvimento da Educação, Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP)**, 2011. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/prova%20brasil_matriz2.pdf. Acesso: 27 mai. 2019.

_____. MEC. **Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (Inep)**. Press Kit com informações essenciais sobre a Avaliação, os destaques da edição e o acesso aos resultados do Brasil, Unidades da Federação, Municípios e Escolas. Brasília: Inep, 2017. Disponível em: http://download.inep.gov.br/educacao_basica/saeb/2018/documentos/presskit_saeb2017.pdf. Acesso: 27 mai. 2019.

COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. São Paulo: Contexto, 2020.

COSSON, Rildo. **Círculos de leitura e letramento literário**. São Paulo: Contexto, 2020.

COSSON, Rildo. **Paradigmas no ensino da literatura**. São Paulo: Contexto, 2020.

INSTITUTO PRÓ-LIVRO. **Retratos da leitura no Brasil**. São Paulo: [s. n.], 2015. Disponível em: https://www.prolivro.org.br/wp-content/uploads/2020/07/Pesquisa_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_-_2015.pdf. Acesso em: 27 mai. 2020.

ROJO, Roxane. **Letramentos Múltiplos, escola e inclusão social**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

CAPÍTULO 9

TERMINOLOGIAS ATRIBUÍDAS À PESSOA COM DEFICIÊNCIA NA LITERATURA INFANTOJUVENIL – MUNDO IMAGINÁRIO OU ESTIGMAS?

Data de aceite: 01/11/2021

Data de Submissão: 05/11/2021

Bárbara Rangel Paulista

Universidade Estadual do Norte Fluminense
Darcy Ribeiro (UENF)
Campos dos Goytacazes – RJ
<http://lattes.cnpq.br/4490425588076921>

Flavio Da Silva Chaves

Universidade Estadual do Norte Fluminense
Darcy Ribeiro (UENF)
Campos dos Goytacazes – RJ
<http://lattes.cnpq.br/1803410094792785>

Shirlena Campos De Souza Amaral

Universidade Estadual do Norte Fluminense
Darcy Ribeiro (UENF)
Campos dos Goytacazes – RJ
<http://lattes.cnpq.br/4323474960797731>

Crisóstomo Lima Do Nascimento

Universidade Estadual do Norte Fluminense
Darcy Ribeiro (UENF)
Campos dos Goytacazes – RJ
<http://lattes.cnpq.br/3298272647948258>

RESUMO: O objetivo do presente trabalho é fazer uma reflexão das terminologias utilizadas na literatura infantojuvenil a partir dos signos linguísticos como possível instrumento de estigmas. A linguística, enquanto área de estudo no campo da ciência, trata sobre questões fundamentais inerentes à linguagem e a língua, existentes em um dado contexto histórico. As

mudanças linguísticas, ocorridas ao longo do tempo, são estudadas pelos linguistas como fenômenos que envolvem as relações sociais e culturais de uma determinada comunidade. Nesse contexto, observa-se que a forma de referência à pessoa com deficiência foi alterada ao longo do tempo, perpetuando olhares estigmatizados e estereotipados. Assim, mediante pesquisa bibliográfica, propõe-se problematizar essas relações na literatura infantojuvenil no viés do paradoxo entre imaginário e estigma. Considera-se que, para uma política social de inclusão, seja necessário um conjunto de ações tanto do poder público quanto da sociedade, a partir de uma revisão conceitual literária, tendo como caminho condutor a educação infantil, a primeira etapa da Educação Básica.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura infantojuvenil. Pessoa com deficiência. Signo linguístico.

TERMINOLOGIES ATTRIBUTED TO PERSON WITH DISABILITY IN CHILDREN'S LITERATURE – IMAGINARY WORLD OR STIGMAS?

ABSTRACT: The objective of this paper is to reflect on the terminologies used in children's and youth literature based on linguistic signs as a possible instrument of stigmas. Linguistics, as an area of study in the field of science, deals with fundamental issues inherent to language and language in a given historical context. Linguistic changes, which occur over time, are studied by linguists as phenomena that involve the social and cultural relations of a given community. In this context, it is observed that the way people with disabilities are referred to has changed over

time, perpetuating stigmatized and stereotyped views. Thus, through bibliographic research, we propose to problematize these relations in children's and teenage literature from the standpoint of the paradox between imaginary and stigma. It is considered that, for a social inclusion policy, a set of actions from both public authorities and society is necessary, starting from a literary conceptual review, having as a guiding path early childhood education, the first stage of Basic Education.

KEYWORDS: Children's literature. Person with disabilities. Linguistic sign.

1 | INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objetivo fazer uma reflexão das terminologias utilizadas na literatura infantojuvenil a partir dos signos linguísticos como instrumento de estigmas, necessitando de revisionamento conceitual. Parte-se da premissa de quem **não** há ser humano igual ao outro, somos singulares, seja por questões inerentes à raça, cultura, língua, cor, sexo, idade. Contudo, há estabelecido no senso comum – e também na literatura médica – o que se convencionou a tratar como “normalidade” entre os seres humanos (CANGUILLEM, 2009).

Nesse sentido, a problemática que se apresenta diz respeito à relação entre significado e significante na linguística, enquanto fator de comunicação no contexto das relações sociais (BAKHTIN, 2006; MARTELOTA, 2011), a partir das terminologias usadas na literatura que perpetuam um lugar de exclusão. Sendo assim, questiona-se: quais são as relações entre significado e significante, integrantes do conceito amplo de linguagem enquanto fator de comunicação, que são importantes para as reflexões terminológicas da literatura infantojuvenil na condição de lugar de exclusão? Na perspectiva histórica dos termos, quais as representações simbólicas e imaginárias no tempo e na cultura que demandam um novo paradigma linguístico que promova a inclusão da pessoa com deficiência? E, por último, quais os paradoxos entre imaginário e estigmas presentes na literatura infantojuvenil?

No intuito de elucidar tais questões e opondo-se aos padrões ditos normativos, seja por alguma deficiência física ou mental, três caminhos serão percorridos: no primeiro, a partir da linguística (BORBA, 1991; BAKHTIN, 2006; MARTELOTA, 2011), discute-se as relações entre significado e significante na linguagem e as suas repercussões no contexto histórico social. Em seguida, aponta-se modos excludentes de algumas terminologias e a necessidade do uso correto demonstrando, assim, o caráter de potencialidade dos seres humanos em confronto às suas limitações (SASSAKI, 2002) em uma reflexão crítica da sociedade (MIRANDA, 2003; RIBAS, 2007). E, por último, dados o contexto histórico e social vivenciado em cada época e cultura, com as discussões acerca dos aspectos ideológicos existentes na linguagem, evidencia-se a necessidade e a urgência revisional na literatura infantil (LOBATO, 1994) para não se perpetuar um lugar de exclusão dessa parcela da população.

Conjectura-se a hipótese de que tais termos sofrem alterações significativas ao longo do tempo, tanto no modo como a sociedade as vê quanto na própria maneira daquele que as tem o percebe. Logo, a partir da linguística, busca-se apresentar a inter-relação entre a palavra e o seu significado e, concomitantemente, para o contexto social.

21 LINGUAGEM COMO FATOR DE COMUNICAÇÃO: A RELAÇÃO ENTRE SIGNIFICANTE E SIGNIFICADO

O ato de comunicar-se é inerente a todos os seres componentes da vida animal, seja para sobreviver ou estabelecer algum nível mínimo de interação. Borba (1991, p. 9) afirma que é “na espécie humana, entretanto, que a comunicação atinge o seu mais alto grau de complexidade só compensada por igual eficiência”.

Nessa direção, Borba (1991) aponta como características inerentes à linguagem humana a simbolização, a articulação, a regularidade, a intencionalidade e a produtividade. Pontualmente, entende-se por simbolização o fato de que a linguagem funciona com base em componentes da própria realidade. Já a articulação faz referência às diversas graduações da complexidade que pode atingir a análise da linguagem. Por sua vez, a regularidade é a característica que aponta os padrões inerentes aos sistemas linguísticos que compõe a linguagem, independente das particularidades da fala. A intencionalidade diz respeito ao objetivo certo que se quer transmitir ao estabelecer-se a comunicação, com a referência a algo definido. E, por fim, a característica da produtividade é aquela na qual é possível a composição de um sem número de mensagens a serem proferidas pelo falante ou de serem interpretadas pelo ouvinte (BORBA, 1991).

Desta feita, além dessas características, a linguagem tem por objetivo o atingimento de um determinado fim. Ou seja, é possível identificar a existência de quem emite a mensagem – o remetente, aquele para a qual a mensagem se destina – o destinatário, e a própria mensagem em si, proferida dentro de um contexto. A classificação de funções da linguagem surge para identificar as condições necessárias à compreensão dessa mensagem. Dessa razão de ser, extrai-se o conceito das funções da linguagem, sendo a primeira delas, segundo Borba (1991, p. 14) “[...] a função referencial pela qual o falante se concentra apenas naquilo que quer comunicar”, também chamada de denotativa. Além dela, existe a função emotiva ou conotativa “[...] que confere à mensagem valores subjetivos, de algum modo secundários e de alcance mais restrito” (BORBA, 1991, p. 14).

Existe, ainda, a função conativa, normalmente caracterizada pelo uso de imperativos e vocativos, destinada a “[...] provocar certas reações em quem nos ouve.” (BORBA, 1991, p. 15). Ademais, seguindo a listagem de funções da linguagem Martelotta (2011) aponta a função fática, que se concentra no canal utilizado para que seja estabelecida a comunicação; a função metalinguística, que tem foco no código em si, para “usar a linguagem para se referir à própria linguagem” (MARTELOTTA, p. 33); e, por fim, a função poética, que se concentra na mensagem transmitida.

Percebe-se, a partir das características e funções inerentes à linguagem, que a cognição e o trato social compõem a linguagem. Em outras palavras, trata-se de atividade psicológica, uma vez que a análise desta comporta a visualização do falante, do ouvinte e do objeto sobre o qual a fala se estabelece. Nesse sentido, Borba (1991, p. 15) afirma que “[...] convém focalizar a linguagem sempre sob esse duplo aspecto: o cognitivo, como atividade mental que é, e o social, como produto e necessidade cultural”.

Ao analisar os pressupostos inerentes à linguagem humana, enquanto fator do processo comunicativo, nota-se que, para que este se estabeleça, uma coisa deve representar outra. Nessa direção, Martelotta (2011) afirma que desde os primórdios dos estudos a respeito da linguagem, “a indagação central estava baseada na existência ou não da relação de similaridade – ou, para usar um termo mais moderno, *iconicidade* - entre a forma (o código linguístico) e o sentido por ela expresso” (MARTELOTTA, p. 71).

Segundo Borba (1991) há uma noção de que algo faz o papel de representar o objeto que se deva conhecer na relação comunicacional, gerando assim, a ideia de representação que recebe o nome de signo, interessando à linguística os signos linguísticos, que são aqueles produzidos pela voz humana. Uma das peculiaridades que destaca o signo linguístico das demais formas de representação é a possibilidade de verificar no mesmo duas partes, quais sejam, o significante e o significado.

O signo linguístico transmite (ou veicula) uma informação servindo-se de uma parte material e perceptível associada a uma parte imaterial e inteligível. A parte sensível é o *significante* e a parte não sensível é o *significado*. [...] Por outro lado, a relação significante/significado é indissolúvel porque é necessária: o significante sem o significado é apenas um objeto, que existe, mas não significa e o significado sem o significante é indizível, pensável e inexistente (BORBA, 1991, p. 19).

Martelotta (2011) esclarece que, na abordagem estruturalista dos estudos da linguística proposta por Ferdinand de Saussure:

[...] o signo linguístico passa a ser o resultado da associação – arbitrária – entre significante (imagem acústica) e significado (conceito). Aqui é importante ressaltar que o significante não é o som material, mas seu correlato psíquico, ou seja, uma estrutura sonora que reconhecemos a partir do conhecimento que temos de nossa língua, relacionando-a, então, a um determinado conceito. Do mesmo modo, o significado não é o objeto real a que a palavra faz referência, mas um conceito, ou seja, um elemento de natureza mental. Desse modo, tanto significante como significado são caracterizados por Saussure como entidades psíquicas (MARTELOTTA, 2011, p. 74).

Ao construir o conceito de ideologia com base na filosofia da linguagem, Bakhtin (2006) aponta a linguagem como sendo o momento no qual a comunicação social se estabelece de forma cristalina, de maneira que “[...] A palavra é o fenômeno ideológico por excelência” (BAKHTIN, 2006, p. 34) e acrescenta que “[...] A realidade toda da palavra é absorvida por sua função de signo [...] A palavra é o modo mais puro e sensível de relação

social.” (BAKHTIN, 2006, p. 34). Bakhtin (2006) ainda diz que “[...] tudo o que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. *Sem signos não existe ideologia*.” (BAKHTIN, 2006, p. 29). Logo, a linguagem vai além de seu significado morfológico, constituindo sentidos e significados.

Sendo assim, o modo como se usa as palavras e os seus sentidos constituídos, seja na literatura, nos anúncios publicitários ou nas redes virtuais, afeta consubstancialmente o olhar sobre o corpo, pois a linguagem é uma construtora da realidade social. Nessa direção, a pesquisadora Paula Sibília (2006), a partir de estudos acerca da influência das redes sociais e da mídia, pondera sobre o aprisionamento do corpo e a sua desmaterialização enquanto fenômeno contemporâneo e modos de estar no mundo, mediados pelas aparências.

[...] a possibilidade de uma subjetividade descarnada, uma idéia perfeitamente datada, parece continuar vigente na sociedade contemporânea. Se até pouco tempo atrás os corpos eram aprisionados pela alma (uma entidade opaca e analógica), hoje é a informação digital que os amordaça e os torna manipuláveis. Essa informação imaterial que comanda os corpos assume diversas formas: do código genético aos circuitos cerebrais e à imagem do “corpo perfeito” (SÍBILIA, 2006, p. 106).

Nesta perspectiva, Fiorin (2013) aponta para a ascendência da linguagem nos textos midiáticos e as suas astúcias:

Há textos, como o publicitário, que nos influenciam de maneira bastante sutil, com tentações e seduções, dizendo-nos como seremos bem-sucedidos, atraentes, charmosos, se usarmos determinadas marcas, se consumirmos certos produtos. A provocação e a ameaça, que são expressas pela linguagem, também servem para levar alguém a fazer alguma coisa (FIORIN, 2013, p. 20).

Sendo assim, a relação entre os componentes de um signo linguístico – o significante e o significado – perpassa pela forma de ver o mundo, e de que forma as relações sociais são construídas. As variações linguísticas obedecem também a essa dinâmica, uma vez que:

A variação é inerente à língua e reflete variações sociais; se, efetivamente, a evolução, por um lado, obedece a leis internas (reconstrução analógica, economia), ela é, sobretudo, regida por leis externas, de natureza social. O signo dialético, dinâmico, vivo, opõe-se ao “sinal” inerte que advém da análise da língua como sistema sincrônico abstrato (BAKHTIN, 2006, p. 16).

Nesse cenário, deve-se ter cautela para que a linguagem não seja reduzida aos aspectos fonéticos e sintáticos, uma referência a metalinguística, mas as relações dialógicas entre os enunciados, característico da translinguística. Sendo assim, os textos literários podem evocar em sua abordagem aspectos metalinguísticos, propondo um autorretrato de incapacitação e improdutividade advindo de sua deficiência e, na translinguística, evidenciar a relação pensamento, cultura e literatura enquanto ideologia de uma determinada época,

com os seus respectivos termos de exclusão, ou em sentido diverso. Fiorin (2003) destaca duas linhas paradoxais na análise discursiva da linguagem: os mecanismos da linguagem e a sua literatura. Sendo assim,

De um lado, um literato não pode voltar as costas para os estudos lingüísticos, porque a literatura é um fato de linguagem; de outro, não pode o lingüista ignorar a literatura, porque ela é a arte que se expressa pela palavra; é ela que trabalha a língua em todas as suas possibilidades e nela condensam-se as maneiras de ver, de pensar e de sentir de uma dada formação social numa determinada época (FIORIN, 2003, p. 2).

Sem o objetivo de adentrar em conceitos inerentes à teoria da análise do discurso, tendo, portanto, como ancoragem os conceitos estabelecidos a respeito da linguagem, signo lingüístico e suas partes e do processo comunicativo estabelecido por meio destes, objetos de estudo da lingüística, observa-se adiante, os estereótipos e preconceitos apontados na literatura infantojuvenil em relação à pessoa com deficiência física.

3 I TERMINOLOGIAS, LITERATURA E REPRESENTAÇÃO DA DEFICIÊNCIA

Apontar os problemas relacionados às terminologias na literatura infantojuvenil e o modo como são referenciadas as pessoas com deficiência, implica em refletir acerca do signo lingüístico utilizado, no seu significante no contexto da lingüística, mas também no seu significado, enquanto elemento imaterial, ambos indissociáveis entre si. Segundo Ribas, “deficiência, na língua portuguesa, será sempre sinônimo de insuficiência, de falta, de carência e, por extensão de sentido, de perda de valor, falha, fraqueza, imperfeição. A palavra representa e estabelece a imagem” (RIBAS, 2007, p. 12).

Paradoxalmente, o termo “excepcional”, enquanto adjetivo que é, deriva de exceção e significa “[...] 1. Relativo à exceção; muito bom; extraordinário. *s.m.* 2. Pessoa incapaz, deficiente físico ou mental” (BUENO, 2017, p. 853). Nessas circunstâncias pode referir-se tanto a alguém que possua algum defeito ou qualidade, fora dos padrões estabelecidos quanto dentro da normalidade. De acordo com Ribas (2007), esse adjetivo foi utilizado para referir-se à pessoa com deficiência na literatura universitária de medicina, psicologia e serviço social durante a década de 70, sem diferenciar as diversas gradações e diferentes deficiências existentes.

Observa-se que em 09 de dezembro de 1975 houve o lançamento da Declaração dos Direitos das Pessoas Deficientes, por meio da Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas (1975), estabelecendo em seu artigo 1º:

O termo “pessoas deficientes” refere-se a qualquer pessoa incapaz de assegurar por si mesma, total ou parcialmente, as necessidades de uma vida social normal, em decorrência de uma deficiência, congênita ou não, em suas capacidades físicas ou mentais (ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS, 1975).

Neste sentido, dizer que a pessoa é deficiente, implica em afirmar que a mesma, em sua dimensão do ser, é desprovida de autonomia. Miranda (2003) aponta para o modo como a sociedade se comportava perante as pessoas com deficiência física ao longo da história, evidenciando o caráter de exclusão, sempre em acordo com as estruturas econômicas, políticas e sociais em seus respectivos contextos históricos.

Desde a Antiguidade, com a eliminação física ou o abandono, passando pela prática caritativa da Idade Média, o que era uma forma de exclusão, ou na Idade Moderna, em que o Humanismo, ao exaltar o valor do homem, tinha uma visão patológica da pessoa que apresentava deficiência, o que trazia como consequência sua separação e menosprezo da sociedade, podemos constatar que a maneira pela qual as diversas formações sociais lidaram com a pessoa que apresentava deficiência reflete a estrutura econômica, social e política do momento (MIRANDA, 2003, p. 1).

Com o aprofundamento dos estudos e dos avanços na seara dos direitos da pessoa com deficiência, a Organização das Nações Unidas (ONU), já nos anos 90 “recomendou que deixássemos de lado a expressão pessoas deficientes e passássemos a adotar pessoas portadoras de deficiência que vigorou até o final da década, sendo depois substituída por pessoas com deficiência” (RIBAS, 2007, p. 15).

No contexto brasileiro, sob o olhar da educação especial e da deficiência mental, compreendendo as décadas de 70 e 90, surgem dois movimentos que parecem, pelo menos hipoteticamente, minimizar o caráter excludente daqueles acometidos pelas circunstâncias: o movimento da Integração e a Inclusão Escolar, sendo que o segundo é uma oposição ao primeiro, apresentando-se como um novo paradigma para a questão, uma vez que, o movimento da Integração traz, em sua abordagem, o conceito de normalização, “expressando que ao deficiente devem ser dadas condições as mais semelhantes às oferecidas na sociedade em eu (sic...) ele vive” (MIRANDA, 2003, p. 1). Logo, o novo paradigma, “surge como uma reação contrária ao princípio de integração” (MIRANDA, 2003, p. 1).

Ainda que a Inclusão Escolar seja apontada como um novo paradigma em oposição ao movimento da Integração, o termo se apresenta em meio às controvérsias quanto ao seu significado, uma vez que a escola não possui estrutura física e pedagógica a contento para acolher esses alunos, reduzindo a inclusão aos aspectos de presença em sala de aula (MIRANDA, 2003).

Segundo Sasaki (2002), os preconceitos e os estigmas que perpetuam o olhar excludente da sociedade para as pessoas com deficiência, perpassa pelo modo como são usados os termos, as frases e as grafias corretas. Neste sentido, tanto a escola, a partir da literatura infantojuvenil, quanto a família, os amigos, as instituições, sejam elas governamentais ou religiosas, podem ser agentes de preconceitos e estigmas.

Usar ou não usar termos técnicos corretamente não é uma mera questão semântica ou sem importância, se desejamos falar ou escrever

construtivamente, numa perspectiva inclusiva, sobre qualquer assunto de cunho humano. E a terminologia correta é especialmente importante quando abordamos assuntos tradicionalmente evitados de preconceitos, estigmas e estereótipos, como é o caso das deficiências que vários milhões de pessoas possuem no Brasil (SASSAKI, 2002, p. 1).

Nessa direção, ressalta-se o cuidado no uso de certas terminologias sob o risco de incorrer no mesmo erro em que a palavra possuía um significado de repugnância em determinada época e contexto:

Os termos são considerados corretos em função de certos valores e conceitos vigentes em cada sociedade e em cada época. Assim, eles passam a ser incorretos quando esses valores e conceitos vão sendo substituídos por outros, o que exige o uso de outras palavras. Estas outras palavras podem já existir na língua falada e escrita, mas, neste caso, passam a ter novos significados. Ou então são construídas especificamente para designar conceitos novos. O maior problema decorrente do uso de termos incorretos reside no fato de os conceitos obsoletos, as ideias equivocadas e as informações inexatas serem inadvertidamente reforçados e perpetuados (SASSAKI, 2002, p. 1).

Neste seguimento, segundo Sasaki (2002), reúnem-se esforços tanto no Brasil quanto no exterior, para uma linguagem de inclusão, a partir das mudanças terminológicas que patologizam e classificam essas pessoas como incapazes, anormais, inválidos, não inteligentes, etc. Para tanto, exige-se uma mudança no glossário. Propõe-se, desta forma, uma lista de termos incorretos e a maneira como devemos proceder: de adolescente normal ou criança normal, época em que a sociedade via a normalidade em seus aspectos físicos, para termos corretos como “adolescente [ou criança ou adulto] sem deficiência, adolescente [ou criança ou adulto] não-deficiente (MIRANDA, 2003, p. 2).

Neste contexto, as discussões apontadas na primeira seção entre o dialogismo, linguagem e sociedade, cultura oral e escrita, o significado e o significante, impactam na representação literária em relação à deficiência. É o que propõe os autores Menezes e Rabelo (2018) ao fazerem uma analogia entre as obras europeias anteriores à Primeira Guerra Mundial e a literatura brasileira, desafiando os professores a mudança de paradigma e, respectivamente, trazer à tona os personagens, até então, negligenciados.

Essa investigação se justifica pela importância que o professor-mediador de língua materna, da educação básica, seja pública ou privada, desempenha no processo ensino-aprendizagem deficientes, no Brasil (dificuldades, incompreensões, estereótipos e desafios) e relacionar tais considerações a alguns personagens que fazem parte da Literatura Brasileira (MENEZES & RABELO, 2018, p. 1).

Logo, ainda que sejam pontuados o caráter de relevância e abertura da própria literatura para a questão da inclusão, evidencia-se, no contexto brasileiro, o estigma e o preconceito nas obras literárias.

Em contrapartida, não há espaço para comodismo, pois ainda há muito a ser conquistado nessa empreitada, já que os portadores de deficiência

física permanecem sendo retratados, em muitas obras, de maneira bastante preconceituosa e inferiorizada; aspecto que, infelizmente, revela uma sociedade que ainda acumula a desinformação e a intolerância para com estes seres, contribuindo e comprometendo, portanto, a essência e a existência de uma sociedade plural, onde as pessoas conseguem lidar com as diferenças e suas respectivas peculiaridades (MENEZES & RABELO, 2018, p. 3).

No intuito de reparar esses equívocos, a Organização Mundial da Saúde (OMS), estabeleceu diretrizes importantes para diferenciar pessoas com impedimento, deficiência ou incapacidade, algo que passa a pormenorizar as diversas circunstâncias e especificidades que podem acometer alguém que possua deficiência. Essa diferenciação ganha robustez no fim dos anos 90, quando a OMS estabelece uma classificação internacional de funcionalidade, incapacidade e saúde. Com essa diferenciação, as diversas formas de limitação foram melhor visualizadas e, por fim, convencionou-se a utilização da expressão “pessoa com deficiência”, por recomendação da ONU.

4 | LITERATURA INFANTOJUVENIL: REFLEXÕES LINGÜÍSTICAS ENTRE O IMAGINÁRIO E O ESTIGMA

A partir dos conceitos linguísticos apresentados pela abordagem estruturalista, verifica-se que durante o Século XX, surgiram novas formas de abordagem linguística que inserem a utilização da língua como objeto de análise por esse campo científico. Dentre elas, a Escola de Praga, que une o estruturalismo ao funcionalismo, onde este “[...] deve ser entendido como implicando uma apreciação da diversidade de funções desempenhadas pela língua e um reconhecimento teórico de que a estrutura das línguas é, em grande parte, determinada por suas funções características” (WEEDWOOD, 2002, p. 137 e 138).

Nesse contexto, introduzidos conceitos provenientes do funcionalismo e das bases fundamentais para a chamada linguística cognitiva, a língua em si passa a ser observada sob o prisma de traduzir comportamentos reais de seus utilizadores dentro do processo comunicativo, e não mais sendo somente uma estrutura a ser analisada (MARTELOTTA, 2011). Sendo assim:

A visão saussuriana, que foca apenas a relação entre um som e um sentido já prontos no sistema sincrônico da língua estático por natureza, dá lugar a uma concepção mais dinâmica, segundo a qual a linguagem funciona como um elemento criador de significação nos diferentes contextos de uso. Assim, passa-se a observar não apenas a palavra ou a frase, mas o texto, o qual reflete um conjunto complexo de atividades comunicativas, sociais e cognitivas. Nessa nova perspectiva, a linguagem, longe de ser um conhecimento fechado, como propõe a visão saussuriana, constitui o reflexo de processos gerais de pensamento que os indivíduos elaboram ao criarem significados, adaptando-os a diferentes situações de interação com outros indivíduos (MARTELOTTA, 2011, p. 77).

Nessa perspectiva de abordagem, observa-se a literatura infantojuvenil brasileira. Neste trabalho, para ilustrar, faz-se um recorte temporal feito no período no qual esse gênero literário era restrito às obras de Monteiro Lobato. Autor de diversas obras que alcançam

as gerações até os dias atuais, Lobato apresenta na construção de seus personagens e enredos, o retrato social vivenciado à sua época no Brasil, fato este que reflete no processo comunicativo estabelecido com o leitor por meio de suas obras. Dentre os personagens de seu vasto acervo literário, destacam-se dois de sua obra *O Saci*, ambos com deficiência: o saci e o curupira. Em trechos de sua obra, a descrição dos personagens é feita da seguinte forma:

Pedrinho calou-se. Embora nunca o houvesse confessado a ninguém, percebia-se que tinha medo de saci. Nesse ponto não havia nenhuma diferença entre ele, que era da cidade, e os demais meninos nascidos e crescidos na roça. Todos tinham medo de saci, tais eram as histórias correntes a respeito do endiabrado moleque duma perna só (LOBATO, 1994, p. 17).

Na definição de “Tio Barnabé”, personagem da obra:

— Ah, menino, mecê não imagina como saci é arteiro!... Tem uma perna só, sim, mas quando quer *cruza as pernas* como se tivesse duas! São coisas que só ele entende e ninguém pode explicar (LOBATO, 1994, p. 20).

A comunicação põe-se estabelecida entre o remetente e destinatário, ou seja, entre autor e leitor, cujo conteúdo da mensagem é transmitido por uma sequência de signos que compõe a língua. Logo, o significante e o significado, tem estabelecido seu lugar no processo comunicativo, que, por sua vez, objetiva basicamente o convencimento ou persuasão. Borba (1991), a respeito dos objetivos da comunicação afirma:

No passado, acreditava-se que ela tinha por finalidade, consciente ou inconsciente, *persuadir, informar* ou *divertir*, como também se acreditava que esses objetivos se excluíam mutuamente. Logo de início é fácil descartar essa exclusão: os três objetivos podem realizar-se ao mesmo tempo. [...] O objetivo básico mesmo é *persuadir ou convencer* (BORBA, 1991, p. 24).

Em outro fragmento da obra de Lobato, é encontrada a seguinte referência:

— Depois, se a peneira foi bem atirada e o saci ficou preso, é só dar jeito de botar ele dentro de uma garrafa e arrolhar muito bem. Não esquecer de riscar uma cruzinha na rolha, porque o que prende o saci na garrafa não é a rolha e sim a cruzinha riscada nela. É preciso ainda tomar a carapuzinha dele e a esconder bem escondida. Saci sem carapuça é como cachimbo sem fumo. Eu já tive um saci na garrafa, que me prestava muitos bons serviços. Mas veio aqui um dia aquela mulatinha sapeca que mora na casa do compadre Bastião e tanto lidou com a garrafa que a quebrou. Bateu logo um cheirinho de enxofre. O pernetá pulou em cima da sua carapuça, que estava ali naquele prego, e “até logo, Tio Barnabé!” (LOBATO, 1994, p. 22 e 23).

Ainda na obra de Monteiro Lobato, descrevendo o personagem “Curupira”:

— O Curupira! — sussurrou o saci, quando um vulto apareceu. — Veja... Tem cabelos e pés virados para trás. — Parece um menino peludo — murmurou Pedrinho. — E é isso mesmo. É um menino peludo que toma conta da caça nas florestas. Só admite que os caçadores cacem para comer. Aos que matam por matar, de malvadeza, e aos que matam fêmeas com filhotes que ainda não podem viver por si mesmos, o Curupira persegue sem dó (LOBATO, 1994, p.

Tendo pois a literatura como fonte de construção de saberes culturais e afetivos, estabelecendo conexões com a realidade social vigente e traduzindo o uso da língua em um dado contexto histórico, observa-se que na identificação dos personagens com deficiência, era comum dizer claramente acerca dos seus defeitos físicos, inclusive com referências pejorativas e preconceituosas como “perneta”.

As expressões utilizadas por Monteiro Lobato não são mais tão usuais na literatura infantojuvenil, havendo uma preocupação maior com os termos a serem utilizados para não estigmatizar as pessoas com deficiência, ainda mais do que já são. Para Martelotta (2011) a dinamicidade da linguagem, objeto de análise das abordagens da linguística funcionalista e cognitiva, sugere que, a partir dos processos comunicativos estabelecidos com o uso da língua, “estamos constantemente adaptando as estruturas linguísticas para se tornarem mais expressivas nos contextos em que as empregamos” (MARTELOTTA, 2011, p. 77). Nesse sentido, Martelotta diz:

Isso ocorre porque, por um lado, as formas muito freqüentes na língua acabam perdendo seu grau de novidade, ou seja, sua expressividade. Por outro lado, o homem muda e, com ele, muda também o ambiente social que o cerca. Assim surgem novas tecnologias, novas profissões e novas relações sociais, o que faz com que os falantes busquem novos meios de rotular esses novos conceitos. Mas essa dinâmica das línguas não se dá de qualquer maneira, ou seja, a criatividade que caracteriza o ato comunicativo não é movida por meros artifícios arbitrários de que os falantes lançam mão porque acidentalmente lhes vieram à cabeça. Ao contrário, parece que esse processo adaptativo é veiculado por determinados mecanismos básicos que refletem a natureza de nossa inteligência e o modo como ela regula nossa vida social (MARTELOTTA, 2011, p. 77).

De acordo com os argumentos bakhtinianos, não existe a dissociação entre a cultura oral e a escrita, “ao contrário, vincula toda comunicação à ideia do ato ético e da responsabilidade” (BUBNOVA, 2011, p. 268).

Sendo assim, com amparo nos estudos linguísticos que trazem o uso da língua dentro do processo comunicativo como objeto de estudo para a ciência, observa-se que nas referências utilizadas para fazer referência à pessoa com deficiência, inclusive na literatura infantojuvenil, ocorrem variações linguísticas em virtude do contexto histórico e social vigente no período em que se inserem, fomentadas por processos cognitivos de associação. Tais questões se refletem também na literatura infantojuvenil, cuja análise ganha relevo por força do público para o qual se direciona, uma vez que a narrativa e os personagens acabam por tornar-se objeto de identificação desse público com a respectiva obra.

5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em vista das reflexões estabelecidas, é reforçada a relação entre a linguagem, significado e significante na cultura e na sociedade com os seus respectivos desdobramentos na reprodução de estereótipos, preconceitos e estigmas sociais. Pela observação dos aspectos analisados, as terminologias usadas ao se referir às pessoas com deficiência, denotam olhares diferenciados na cultura. Entende-se que, os aspectos morfológicos e gráficos, a partir de frases e expressões, acabam por potencializar a exclusão, retirando do sujeito as suas peculiaridades, singularidades e possibilidades inerentes as suas limitações, seja física ou mental.

Logo, é imprescindível a reflexão acerca das terminologias utilizadas para fazer referência à pessoa com deficiência, a considerar que as mesmas estão além da mera composição das palavras. Entende-se que a intencionalidade é uma característica da linguagem, que avança os sentidos, com os processos psíquicos próprios do significante e significado, componentes do signo linguístico, e que adentra em questões culturais, sociais e filosóficas dadas num determinado contexto social, com as devidas repercussões na literatura infantojuvenil.

Nessa direção, é fundamental a participação e engajamentos da sociedade, em seus aspectos institucionais, governamentais, religiosos, educacionais ou afins, assumidos neste texto, acerca de uma reflexão na literatura infantojuvenil como possível lugar perpetuador de estigmas.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 12 ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BORBA, F. S. **Introdução aos Estudos Linguísticos**. 11 ed. Campinas: Pontes, 1991.

BUBNOVA, T. **Voz, sentido e diálogo em Bakhtin**. Versão para o português de Roberto Leiser Baronas e Fernanda Tonelli. *Bakhtiniana*, São Paulo, 6 (1): 268-280, Ago./Dez. 2011.

BUENO, S. **Dicionário Global Escolar da Língua Portuguesa**. 1. ed. São Paulo: Editora Global, 2017.

FIORIN, J. L. **A linguagem humana: do mito a ciência**. São Paulo: Contexto, 2013. file:///D:/Downloads/linguistica_que_e_isto_primeiro_capitulo%20(1).pdf Acesso em: 19 mai. 2021

FIORIN, J. L. (Org.). **Introdução a linguística**. Vol. 1, 2, ano 2003. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/18sx15>. Acesso em: 12 mai. 2021.

MARTELOTTA, M. E. (Org.). **Manual de Linguística**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2011.

MENEZES, M. C. RABELO, L. C. C. **A representação da deficiência em clássicos da literatura brasileira**. V CONGRESSO PARAENSE DE EDUCAÇÃO ESPECIAL, 17 a 19 de outubro de 2018 –

MIRANDA, A. A. B. **História, deficiência e educação** especial. In: Reflexões desenvolvidas na tese de doutorado: A Prática Pedagógica do Professor de Alunos com Deficiência Mental, Unimep, 2003. Disponível em: https://fe-old.fe.unicamp.br/pf-fe/publicacao/4762/art1_15.pdf. Acesso em: 06 de jun. 2021.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Declaração de Direitos das Pessoas Deficientes**. Assembleia Geral das Nações Unidas, 1975. Disponível em: https://www.camara.leg.br/Internet/comissao/index/perm/cdh/Tratados_e_Convencoes/Deficientes/declaracao_direitos_pessoas_deficientes.htm. Acesso em: 13 de jun. de 2021.

RIBAS, J. **Preconceito contra as pessoas com deficiência: as relações que travamos com o mundo**. São Paulo: Cortez, 2007.

SASSAKI, R. K. **Terminologia sobre deficiência na era da inclusão. Revista Nacional de Reabilitação**. São Paulo: ano 5 nº. 24, jan./fev. 2002, p. 6-9.

SIBÍLIA, P. **A desmaterialização do corpo: da alma (analógica) à informação (digital). Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, vol. 3, n. 6, p. 105-119, mar. 2006.

WEEDWOOD, B. Marcos Bagno (trad.). **História concisa da linguística**. São Paulo: Parábola Editorial, 2002.

CAPÍTULO 10

RELAÇÕES INTERTEXTUAIS EM “CLÁSSICOS” DA LITERATURA SURDA INFANTIL

Data de aceite: 01/11/2021

Data de submissão: 17/11/2021

Anesio Marreiros Queiroz

Universidade Estadual do Piauí - UESPI
Teresina – PI
<http://lattes.cnpq.br/5949293475045842>

Skarllthe Jardannya Batista Cavalcante

Universidade Estadual do Piauí - UESPI
Teresina – PI
<http://lattes.cnpq.br/2357196941865118>

Clevisvaldo Pinheiro Lima

Universidade Federal do Piauí – UFPI
Teresina - PI
<http://lattes.cnpq.br/3859315611509484>

RESUMO: Os sentidos produzidos pelos textos não estão presentes ou limitados apenas ao código. A intertextualidade é um aspecto fundamental a ser considerado na leitura de um texto, uma vez que as relações que estabelecemos de um texto com outros é fundamental para facilitar uma compreensão mais holística. Assim, este trabalho tem como objetivo identificar e apresentar as relações intertextuais presentes nas obras da literatura surda infantil brasileira, *Cinderela Surda* (2007) e *Patinho Surdo* (2011), adaptações dos clássicos *Cinderela* (versão dos Irmãos Grimm - 860 a.C.) e *O Patinho Feio* (publicado em 1843 pelo dinamarquês Hans Christian Andersen), adaptadas à cultura surda. Para tanto, adota-se autores como Pièggay-Gros (2010), Koch, Bentes e Cavalcante (2012;

2018). Como metodologia, utiliza-se uma abordagem descritiva e explicativa, buscando descrever as características do objeto de análise e identificar as relações intertextuais. Salienta-se que pesquisas como essa, que se propõem a analisar obras voltadas à comunidade surda e aos estudos surdos, ainda são incipientes. Nesse sentido, acredita-se que esta pesquisa pode trazer importantes contribuições para a área de Linguística Textual, Estudos Surdos e para a área de Letras em geral. Destaca-se que, a partir das relações intertextuais por copresença e derivação, foi constatada a presença de relações intertextuais explícitas, como a *referência*, implícitas, como a *alusão*, e ainda aquelas que se estabelecem por derivação, como o *pastiche*. Cientes de que não foram esgotadas as análises das obras, envolvendo a temática, acredita-se que outros estudos poderão enriquecer ainda mais essa discussão.

PALAVRAS-CHAVE: Texto; Relações Intertextuais; Literatura Surda Infantil.

INTERTEXTUAL RELATIONS IN “CLASSICS” OF DEAF CHILDREN’S LITERATURE

ABSTRACT: The meanings produced by the texts are not present or limited only to the code. Intertextuality is a fundamental aspect to be considered when reading a text, since the relationships we establish between a text and others is fundamental to facilitate a more holistic understanding. Thus, this work aims to identify and present the intertextual relations present in the works of Brazilian deaf children’s literature *Cinderela Surda* (2007) and *Patinho Surdo* (2011),

adaptations of the classics Cinderela (version by the Brothers Grimm) and O Patinho Feio (published in 1843), adapted to deaf culture. Therefore, authors such as Piègay-Gros (2010), Koch, Bentes and Cavalcante (2012) and Cavalcante (2018) are adopted. As a methodology, a descriptive and explanatory approach is used, seeking to describe the characteristics of the object of analysis and identify the intertextual relationships. It is noteworthy that researches like this, which propose to analyze works aimed at the deaf community and deaf studies, are still incipient. It is believed that this research can bring important contributions to the field of Textual Linguistics, Deaf Studies and to the field of Letters in general. It is noteworthy that, from the intertextual relations by co-presence and derivation, the presence of explicit intertextual relations, such as the reference, implicit ones, such as the allusion, and also those that are established by derivation, such as the pastiche, were found. Aware that the analyzes of the works involving the theme have not been exhausted, it is believed that other studies can further enrich this discussion.

KEYWORDS: Text; Intertextual Relations; Deaf Children's Literature.

1 | INTRODUÇÃO

Existem diversos estudos que tratam sobre a questão da intertextualidade. Todavia, estudos que abordem esta temática, sob a ótica da surdez, isto é, que considerem textos adaptados para surdos ou questões ligadas ao campo dos estudos surdos, ainda são muito escassos. Assim, é a fim de contribuirmos com um maior aprofundamento das pesquisas nessa área de conhecimento que desenvolvemos o presente trabalho. Nele apresentamos um breve estudo sobre a intertextualidade e descrevemos como essa propriedade textual se manifesta, considerando que ao lermos um texto, é importante que possamos, por meio da “habilidade” de identificar o texto-fonte, entender as significações produzidas e perceber a relação que se estabelece entre os mais diferentes gêneros.

Os textos analisados nesta pesquisa foram escritos a partir de uma perspectiva interna à cultura e identidade surdas, ou seja, foram escritos considerando as especificidades linguísticas e histórico-culturais das pessoas com surdez. Como sabemos, a comunidade surda brasileira, de maneira geral, se comunica por meio da Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS), uma língua de modalidade visuoespacial, em detrimento à modalidade oral-auditiva da Língua Portuguesa. Enquanto comunidade linguística os surdos brasileiros usuários de Libras são considerados uma minoria linguística. Nessa esteira, por comporem uma minoria linguística frente à uma maioria ouvinte falantes da Língua Portuguesa, são poucas as obras literárias escritas especificamente por/para a comunidade surda. Em geral, o que ocorre são adaptações dos clássicos da literatura para a realidade e a vivência da comunidade surda.

Diante disso, nos propomos, no presente trabalho, a analisar as obras *Cinderela Surda* (2007) e *Patinho Surdo* (2011), adaptações dos clássicos *Cinderela* (versão dos Irmãos Grimm em torno de 860 a.C.) e *O Patinho Feio* (publicado em 1843 pelo dinamarquês Hans Christian Andersen). Nosso objetivo é identificar e apresentar as relações intertextuais,

presentes nas referidas obras, que contribuem para a construção dos sentidos do texto. Para tanto, mobilizamos autores como: Piègay-Gros (2010), Koch, Bentes e Cavalcante (2012) e Cavalcante (2018).

Para um melhor encadeamento e compreensão desse estudo, segmentamos este trabalho em seções: na primeira seção discutimos sobre a noção de texto, explicitando a definição que estamos considerando neste estudo. Além disso, apontamos os tipos de relações intertextuais segundo a proposta de Piègay-Gros (2010); na segunda seção, descrevemos nosso *corpus* e as ações metodológicas que utilizamos para que o objetivo deste trabalho fosse alcançado; na terceira seção, resultados e discussão, apresentamos a intertextualidade presente nas obras, destacando as que são por copresença e as que são por derivação; por fim, na quarta seção, tecemos nossas considerações finais.

2 | DO TEXTO À INTERTEXTUALIDADE

Para tratarmos sobre intertextualidade, é necessário, primeiro, entendermos o conceito de texto que consideramos para esta pesquisa. Entender esse conceito é relevante, porque este pode ser definido por meio de diferentes abordagens, a depender da área do conhecimento que o define e, ainda, considerando as adequações sofridas nesse conceito em diferentes momentos, mesmo dentro de uma área de concentração específica, como, neste caso, a Linguística Textual.

Beaugrande (1997, p. 10)¹ aponta que é “essencial ver o texto como um ‘evento comunicativo onde convergem ações linguísticas, cognitivas e sociais’ e não apenas como a sequência de palavras que foram proferidas ou escritas”. Dessa forma, entendemos que a comunicação linguística não ocorre em unidades separadamente, mas considera o texto extensivamente e a sua relação com o ambiente onde ele funciona. Além disso, Koch (2015) atrela a essa visão de Beaugrande (1997) o dialogismo, uma vez que, para ela, texto é um evento de diálogo entre sujeitos sociais, os quais podem ser ou não do mesmo grupo social ou da mesma época, mas que estão, constantemente, em diálogo. Aqui, o sentido do texto é construído a partir da interação entre texto e sujeitos.

Assim, consideramos o texto, consoante Cavalcante (2018, p. 20) como “um evento comunicativo em que estão presentes os elementos linguísticos, visuais e sonoros, os fatores cognitivos e vários aspectos. [...] um evento de interação entre locutor e interlocutor”. Essa noção de texto tem origem na definição supracitada de Beaugrande, e considera a linguagem verbal e não verbal como constituintes de textos dotados de sentido e que cumprem um propósito comunicativo.

Nesse mesmo sentido, consoante Antunes (2010), para compreendermos um texto, devemos ir além do seu mecanismo linguístico, levando em conta que o texto trata de um evento comunicativo, em que se evidenciam ações de ordens linguística, cognitiva e

¹ It is essential to view the text as a “communicative event wherein linguistic, cognitive, and social actions converge” and not just as the sequence of words that were uttered or written.

social. Para a autora, há critérios que nos permitem definir texto. Apoiada em Beaugrande e Dressler (1981), a autora retoma e reorganiza os critérios de textualidade, colocando a intertextualidade como uma propriedade que pertence, diretamente, à construção do texto, visto que considera que todo texto possui outros textos antecedentes, mesmo que não tenhamos consciência acerca disso.

Antunes (2010) reforça, ainda, que é possível perceber que a noção de texto não se detém apenas a elementos da gramática e da sintaxe, uma vez que, para construir um texto, partimos de modelos, de crenças, de conceitos e de informações que foram disseminadas em interações anteriores, o que reafirma a intertextualidade como propriedade textual. Diante disso, ao produzirmos e/ou analisarmos um texto, é possível perceber as conexões que este faz com outros textos encontrados em nossas experiências anteriores. Não há texto isolado ou autossuficiente no que diz respeito à produção de sentidos, pois as relações intertextuais estão presentes em qualquer texto.

Acerca disso, Orlandi (2015, p. 28) assevera que “os sentidos não estão só nas palavras, nos textos, mas na relação com a exterioridade, nas condições em que eles são produzidos e que não dependem só das intenções dos sujeitos”. Há uma proximidade entre a formulação de Orlandi (2015) e a de Koch e Elias (2018, p. 101) quando dizem que “em sentido restrito, todo texto faz remissão a outro(s) efetivamente já produzido(s) e que faz(em) parte da memória social dos leitores”. O que nos permite compreender que a relação de retomada existente entre os textos e a relação com o contexto extralinguístico contribuem para a construção e a concepção de texto. A fim de melhor compreendermos essa remissão a outros textos, observemos, entre vários exemplos citados por Koch e Elias (2018), o da Figura 1:



Figura 1: Tirinha de Maurício de Sousa.

Fonte: O Estado de S. Paulo, 11 fev. 2006.

Na tirinha, conseguimos identificar, sem dificuldade, o texto-fonte a que Maurício de Sousa faz referência, pois, ao lermos o texto, retomamos o poema “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias. No primeiro quadrinho, o leitor percebe a intertextualidade implícita que há entre a tirinha e o poema. Já no segundo quadrinho, há uma intertextualidade

explícita ao texto original quando o personagem cita parte do poema, que serviu como base. Percebemos isso, principalmente, pelo uso das aspas, enquanto recurso tipográfico que remete a outro texto.

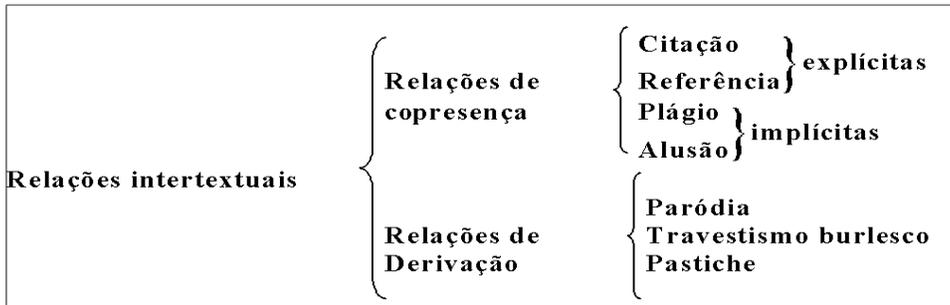
Nesse exemplo, o sentido é construído a partir do fato de que o personagem Bidu acredita que o outro cachorrinho se refere ao time Palmeiras, assim como, provavelmente, também acredita que o texto-fonte se refere a esse time, por isso ele recriou o trecho citando o time Corinthians. Portanto, a intertextualidade foi utilizada enquanto recurso que provoca humor, principalmente por meio do significado de “palmeiras” tanto no contexto do poema quanto no contexto da tirinha.

Assim, observamos que há um texto ilustrativo envolvendo dois times de futebol para provocar um efeito de humor, este foi adaptado de um outro texto do século XIX (Canção do exílio), escrito com um outro propósito, o de glorificar seu país distante, enaltecendo suas belezas naturais. Neste trabalho, também analisamos textos adaptados, neste caso, para surdos. Então, a partir de uma análise intertextual, o que nos mostrará estes textos, tendo em vista que foram escritos considerando o sujeito surdo e suas vivências dentro de uma comunidade majoritariamente ouvinte? É possível que as relações intertextuais manifestadas, evidenciem questões sociais como a inclusão, por exemplo? Antes de nos determos acerca dessas indagações precisamos discorrer sobre os tipos de relações intertextuais explicitando as características de cada uma delas.

2.1 Relações intertextuais

Como já destacamos, durante a produção de um texto, acionamos conhecimentos adquiridos em outros textos. Da mesma maneira, para compreendê-los, é necessário a ativação de um conjunto de saberes que também foram obtidos pelo contato com outros textos. Dito isso, é importante refletirmos um pouco mais acerca das questões sobre intertextualidade.

Cavalcante (2018) relata, em um breve apanhado histórico, que o conceito de intertextualidade surgiu com a francesa e crítica literária Julia Kristeva (1974), que dizia que qualquer texto é formado por um agrupamento de citações, apoiando-se à noção de dialogismo proposta por Bakhtin que postulou que um enunciado não pode ser compreendido isoladamente. Posteriormente, um outro crítico literário francês, Genette (1982), também trouxe contribuições para os estudos dos processos intertextuais. Piègay-Gros (1996) reestrutura a proposta de Genette, que eram propostas aplicadas a gêneros literários, mas que podem estar presentes em qualquer gênero. A seguir, apresentamos o quadro 1 que resume a proposta de Piègay-Gros (2010) para as relações intertextuais, presente em Cavalcante (2018, p. 146):



Quadro 1: Proposta de Piègay-Gros para as relações intertextuais.

Fonte: CAVALCANTE (2018, p. 146).

Como se observa no Quadro 1, acima, as relações intertextuais dividem-se em *Relações de copresença* e *Relações de derivação*. Estas se subdividem, ainda, em categorias mais específicas, sobre as quais discorreremos a seguir, ressaltando as características de cada uma dessas relações intertextuais.

2.1.1 *RELAÇÕES DE COPRESENÇA E RELAÇÕES DE DERIVAÇÃO*

Cavalcante (2018, p. 147) diz que as relações intertextuais marcadas por *copresença*, “são aquelas em que é possível perceber, por meio de distintos níveis de evidência, a presença de fragmentos de textos previamente produzidos, os quais são encontrados em outros textos”. Como apresentado no Quadro 1, os dois primeiros exemplos, *citação* e *referência*, são alocados na categoria *explícitas*, que, como o nome já destaca, ocorrem quando, no próprio texto, há a indicação do verdadeiro enunciador e/ou a origem do intertexto.

A partir do exposto, é possível, desde já, observarmos um exemplo de *citação* no parágrafo anterior, pois é apresentado um trecho entre aspas, uma marca padronizada de trabalhos acadêmicos. É importante frisar que outros indicadores tipográficos (negrito, itálico, fonte menor etc.) podem marcar esse limite com o texto onde a *citação* está inclusa. Já a *referência*, neste caso, foi indicada com o último sobrenome da autora Mônica Magalhães Cavalcante, seguido do ano da publicação da obra. Ressaltamos que, a exemplo desse processo de remissão, Cavalcante (2018) destaca aqueles que ocorrem por meio da menção do título e/ou personagens de obras literárias, do autor do intertexto etc.

Entre os tipos de relações intertextuais por *copresença*, há também *plágio* e *alusão* que são alocadas na categoria *implícitas*. Essa categoria é denominada dessa forma porque, no próprio texto, introduzem “intertexto alheio, sem qualquer menção explícita da fonte, com o objetivo de seguir a orientação argumentativa, quer de contraditá-lo, colocá-lo em questão, de ridicularizá-lo ou argumentar no sentido contrário” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012, p. 31). Aqui também, como o próprio nome destaca, as relações

implícitas se referem aos textos que não apresentam ou não fazem menção ao texto-fonte, podendo este ficar subentendido.

O *plágio* é a apresentação enganosa de uma obra de outrem como sendo de autoria própria. Neste caso, as marcas tipográficas, comuns nas citações, e as referências não aparecem. Já a *alusão* Cavalcante (2018) explica que funciona como uma retomada, um indicativo deixado no texto, em que o coenunciador deve recorrer à memória para localizar o referente não dito, e seu reconhecimento requer maior capacidade de inferência. Marcuschi (2008, p. 249) destaca que a principal contribuição das inferências é “funcionarem como provedoras de contexto integrador para informações e estabelecimento de continuidade do próprio texto, dando-lhe coerência”, sendo, portanto, essenciais para construção do sentido de textos.

Observemos, abaixo, um exemplo dado por Cavalcante (2018):

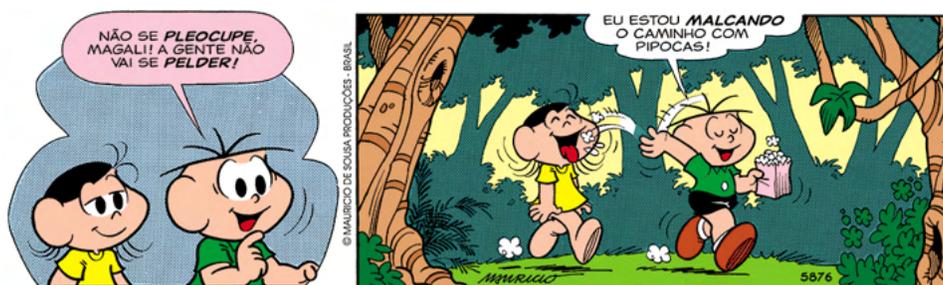


Figura 2: Tirinha de Maurício de Sousa.

Fonte: <www.monica.com.br/mauricio-site/>. Acessado em: 7 fev. 2012.

Como se verifica, não há citações ou referências diretas, mas, sim, uma relação de *alusão*, uma vez que, a fala do personagem Cebolinha (não se perder; marcar o caminho com pipocas) e a parte visual (cenário de floresta e a tentativa de marcar o caminho com comida) apresentam pistas (marcar o caminho com pedras e pedaços de pão e os passarinhos comem). que fazem nossa memória retomar a história infantil de *João e Maria*, dos irmãos Grimm.

As relações intertextuais marcadas pela derivação, por sua vez, são nomeadas de *paródia*, *travestimento burlesco* e *pastiche*, e, de acordo com Koch, Bentes e Cavalcante (2012), são caracterizados pela origem presente em outros textos já existentes (texto-fonte), marcados através de uma imitação ou transformação simples. Ao descrever a *paródia*, Marquesi, Pauliukonis e Elias (2017) esclarecem que um texto incorpora o outro com a intenção de provocar no enunciatário o riso, ou apenas ser lúdico ou fazer uma crítica a algo ou, ainda, para ridicularizar. Um exemplo, também presente na obra das autoras, é apresentado na música “Aquele 1%”, da autoria de Gabi Luthai e Sofia Oliveira em resposta à letra da música original, interpretada por Marcus & Belutti com a participação de Wesley

Safadão, como mostra o Quadro 2:

Letra original	Paródia
<p><i>Aquele 1%</i> Refrão: Tô namorando todo mundo... 99% anjo, perfeito Mas aquele 1% é vagabundo Mas aquele 1% é vagabundo Safado e elas gostam</p>	<p><i>Aquele 1%</i> Refrão: Tá namorando todo mundo... Você tá mais para 1% anjo, perfeito E todo o restante é vagabundo E todo o restante é vagabundo Não é disso que elas gostam...</p>

Quadro 2: Paródia da música “Aquele 1%”.

Fonte: Adaptado de MARQUESI; PAULIUKONIS; ELIAS (2017, p. 119)

Neste caso, as duas versões são facilmente encontradas na plataforma *Youtube*, sendo possível perceber que a melodia é mantida e a transformação é apresentada na letra da música. É importante destacar que a *paródia* não se restringe a textos fundamentalmente verbais. Assim, observamos que a *paródia* é a transformação do conteúdo de um texto, mesmo com o estilo mantido. Por outro lado, existe o travestimento burlesco, que “é baseado na reescritura de um estilo a partir de uma obra cujo conteúdo é conservado” (PIÉGAY-GROS, 2010, p. 230). Koch, Bentes e Cavalcante (2012, p. 140) esclarecem que a finalidade é claramente satírica, e exemplificam:

É como travestir de mendigo um personagem conhecido culturalmente como um rei, pondo em sua boca palavras de um outro registro, e modificando-lhe as atitudes e reações. Passa-se de um estilo (leia-se melhor: de um registro) nobre a um vulgar, burlesco, promovendo a decadência de um mito.

Ainda sobre a intertextualidade por derivação, diferentemente dos dois discutidos anteriormente, *paródia* e *travestimento burlesco*, temos o *pastiche*, caracterizado pela imitação de um estilo ou de pistas da obra de um determinado autor. Esse tipo de intertextualidade não envolve a transformação de um texto, como na paródia (CAVALCANTE, 2018). Observemos o exemplo da Figura 3:



Figura 3: Sticker usado no *Whatsapp*.

Fonte: CARMELINO; KOGAWA (2020).

No exemplo acima, citado por Carmelino e Kogawa (2020) em um trabalho sobre a intertextualidade como marca dos *stickers* do *WhatsApp*, a imagem que circula na rede social representa um *pastiche*, pois imita o estilo de Leonardo da Vinci, pintor de *Mona Lisa*, obra do século XVI. O *sticker* imita a expressão introspectiva e um pouco tímida da *Mona Lisa*, utilizando a expressão facial de uma menina, para pedir que o interlocutor se contenha ou modere suas ações e/ou reações.

Tendo feitas essas breves considerações acerca das relações intertextuais passaremos para a análise propriamente dita de nosso material. Iniciamos apresentando na sessão a seguir, o *corpus* sobre o qual discutiremos nos resultados e discussões explicitando o método adotado para a análise das obras selecionadas.

3 | METODOLOGIA

O *corpus* desta pesquisa é composto por dois livros da literatura surda infantil: *Cinderela Surda*, de Hessel, Karnopp e Rosa (2007), e *Patinho Surdo*, de Rosa e Karnopp (2011). Vejamos as capas dos livros, disponibilizadas na Figura 4.



Figura 4: Capas dos livros analisados.

Fonte: Google imagens – Acessado em: 26 fev. 2021.

Ambos são a 2ª edição, respectivamente 36 e 32 páginas, da Editora da ULBRA (Universidade Luterana do Brasil) e durante todo o livro há uma mistura da linguagem verbal com a visual; foram escritos com base nas histórias clássicas de *Cinderela* (versão dos Irmãos Grimm em torno de 860 a.C.) e *O Patinho Feio* (publicado em 1843 pelo dinamarquês Hans Christian Andersen), porém, recontados a partir de uma experiência visual, com imagens e com textos reescritos considerando a cultura e identidade surdas.

Em nossa análise, utilizamos uma abordagem descritiva e explicativa que, como afirma Gil (2008), busca fazer a descrição das características do objeto e identificar os fatores que determinam e/ou cooperam para a manifestação dos fenômenos. Dessa forma, ao longo da fundamentação teórica deste artigo, apresentamos as noções das relações intertextuais desenvolvidas por Piègay-Gros (2010), Koch, Bentes e Cavalcante (2012) e Cavalcante (2018), definindo e exemplificando-as. Assim, a partir de agora, com base nessa

teoria, faremos a identificação e a apresentação das relações intertextuais presentes no *corpus* selecionado, a fim de entendermos como se constrói estas relações entre os textos adaptados para surdos, escritos no início do século XXI, ou seja, considerando um contexto atual e no interior de uma comunidade ouvintista, a partir de clássicos da literatura, escritos em outras épocas (séculos IX a.C. e XIX).

4 | RESULTADOS E DISCUSSÃO

‘*Cinderela*’ e ‘*O Patinho Feio*’ são clássicos da literatura mundial, ainda assim, iniciemos esta análise por um apanhado geral acerca dessas histórias. *Cinderela* é um conto de fadas que apresenta diferentes versões, sendo a mais conhecida a de 1697, escrita pelo francês Charles Perrault e baseada em um conto popular italiano denominado *La gatta cenerentola* (*A gata borralheira*), e a versão mais antiga a dos Irmãos Grimm, que surgiu em torno de 860 a.C. na China. *O Patinho Feio* também é um conto de fadas, publicado em 1843 e escrito pelo dinamarquês Hans Christian Andersen.

Em *Cinderela*, temos a história de uma menina que, após a morte da mãe e o pai se casar com outra mulher, passa a conviver com sua madrasta e suas “irmãs”. Mais tarde, seu pai também morre e ela é forçada a trabalhar como criada. Em um dado momento, um baile é oferecido pelo príncipe do reino onde habitava. Este reuniu muitas garotas, inclusive as filhas de sua madrasta, que foram à festa na esperança de se casarem com o príncipe, mas Cinderela não pôde ir.

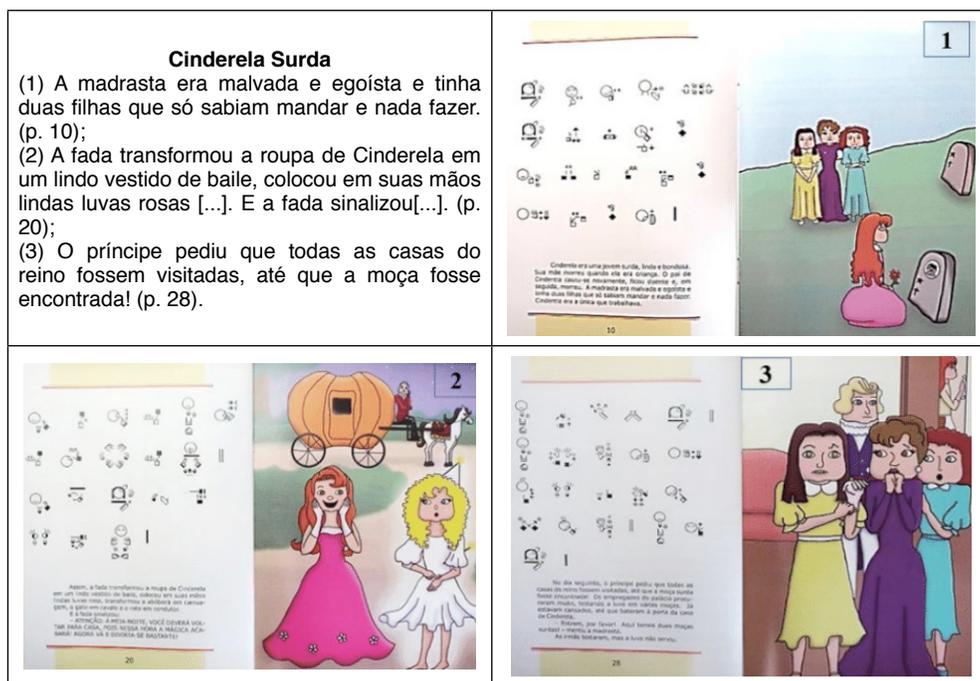
Inesperadamente, surge uma fada e lhe presenteia com um lindo vestido e uma carruagem para levá-la até ao baile, todavia tinha uma condição: Cinderela precisava voltar antes da meia-noite, pois o feitiço acabaria. A jovem vai ao baile, dança com o príncipe e, quando percebe o horário já próximo de meia-noite, se atrapalha para ausentar-se do castelo, e, na correria, deixa cair o seu sapatinho de cristal. O príncipe, que se encantou pela moça, sem conseguir se despedir na festa, pega o sapatinho e sai pelo reino a procura da bela moça. Ao chegar na casa de Cinderela, a madrasta tentou fazer o príncipe acreditar que o sapado era de uma de suas filhas, mas Cinderela foi a única no reino que conseguiu calçá-lo, então, os dois se casaram e foram felizes.

A segunda história, *O Patinho Feio*, trata de um ovo de cisne que é chocado no ninho de uma pata. Por ser diferente dos demais, o “Patinho feio” é perseguido e tratado com desprezo pelos outros. Até que, cansado do desrespeito, foge do ninho. Durante a sua jornada, um dia, atraído pela formosura dos cisnes, o patinho feio decide ir até eles, e quando percebe sua aparência através do espelho d’água, percebe que é um belo cisne também. Finalmente, ele encontra sua verdadeira família. Observemos, então, a partir dessas obras clássicas, que são os textos fontes, as relações intertextuais que existem entre essas obras e o *corpus* deste trabalho.

4.1 Relações intertextuais por copresença

O Quadro 1, que apresenta a proposta de Piègay-Gros sobre as relações intertextuais, disponível em Cavalcante (2018), começa com uma das formas mais explícitas, a *citação*. Apesar de, no texto das histórias analisadas, não serem apresentadas citações com marcas tipográficas, como são comumente encontradas, podemos encontrar a *citação* através de textos que fazem parte do imaginário popular, ou seja, entendidos como uma construção histórica definida pelas interações cotidianas das pessoas na sociedade, como é o caso dos clássicos da literatura infantil aqui analisados.

As histórias *Cinderela Surda* e *Patinho Surdo* mantêm, além do enredo, a maioria dos personagens principais dos clássicos da literatura infantil. Porém, as narrativas são contadas com foco na cultura e na identidade surdas, pois os personagens principais são surdos e se comunicam utilizando a Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS). Nos trechos dos Quadros 2 e 3, podemos observar a intertextualidade com os textos fonte e a relação dos personagens com a LIBRAS.



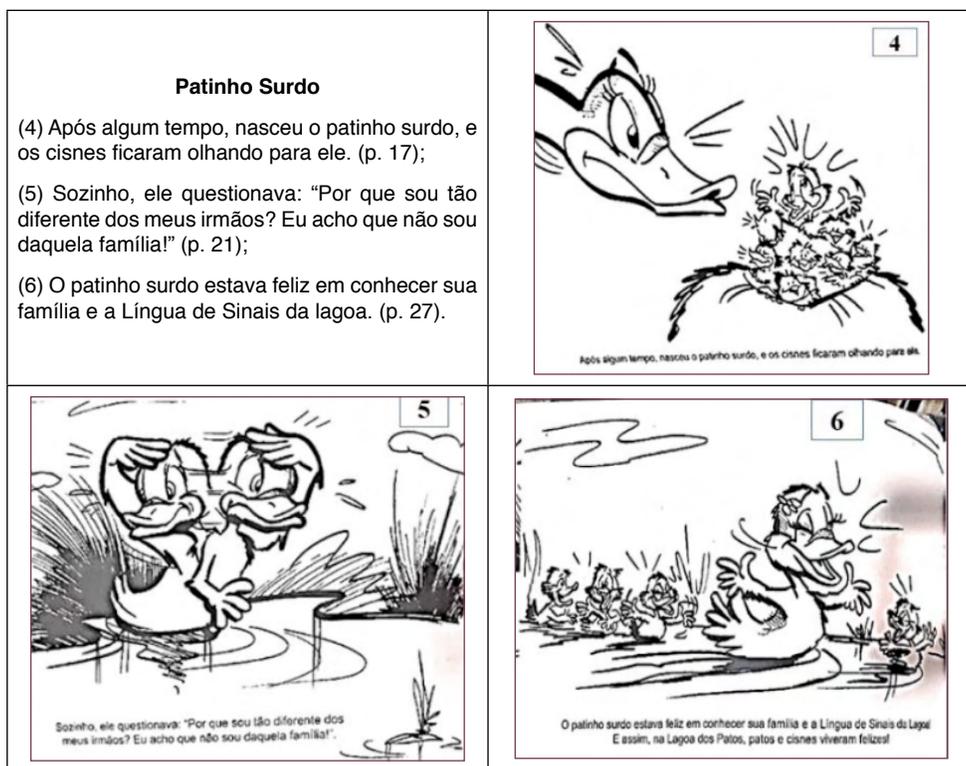
Quadro 2: Trechos de Cinderela Surda.

Fonte: HESSEL, KARNOPP; ROSA (2007).

Nos trechos expostos acima, verificamos que, em *Cinderela Surda*, ao citar as personagens, madrasta malvada e suas duas filhas, a fada e o príncipe, existe uma

relação intertextual de copresença explícita, ou, mais especificamente, uma *referência*, considerando que os personagens citados são os mesmos dos textos fontes. Além disso, percebemos a presença da intertextualidade na própria narrativa, quando identificamos as mesmas características das personagens dos “originais” nas personagens do conto adaptado, como, por exemplo, uma madrasta egoísta que, com suas duas filhas, só sabe mandar; um distanciamento das três personagens da imagem (1), e ainda nos eventos narrados, o fato de todas as casas do reino serem visitadas à procura de Cinderela.

Já nos expostos a seguir, de *Patinho Surdo*, a *referência* é observada ao citar os cisnes, pois no texto fonte a história acontece com patos e cisnes como personagens principais. Ademais, a intertextualidade também se manifesta na narrativa, pois o Patinho se considera diferente e é menosprezado pelos outros, neste caso por um motivo diferente, a comunicação por meio de uma língua de modalidade visual-espacial.



Quadro 3: Trechos de Patinho Surdo.

Fonte: ROSA; KARNOPP (2011).

Ademais, nos títulos das obras, já é possível identificar a relação intertextual por copresença *referência*, pois a remissão feita aos clássicos da literatura é realizada por meio do título da obra. Esse conhecimento é resgatado intertextualmente, mas não interfere na

compreensão de alguém que não conheça o texto das obras clássicas.

Um outro exemplo de *referência* é observado na trama de *Cinderela Surda*, pois o desenrolar dos fatos acontece na cidade de Paris, França, como apresentado no texto verbal da Figura 5 e no quadro que mostra o alfabeto datilológico.



Figura 5: Trechos Cinderela Surda.

Fonte: HESSEL, KARNOPP; ROSA (2007).

Essa relação com a França se deve ao fato de a LIBRAS ter origem na Língua de Sinais Francesa. Além disso, em *Cinderela Surda*, o príncipe (surdo) aprende a língua de sinais francesa com um professor contratado por seus pais, o Professor L'Epeé. Existe aqui uma relação intertextual de *referência*, visto que Ábade Charles-Michel de L'Épée é um importante nome na história da educação de surdos, pois foi o primeiro a considerar a língua de sinais como meio de comunicação da pessoa com surdez e fundou a primeira escola de surdos aberta ao público, em Paris, no século XVIII. É relevante destacar que, no meio acadêmico, as referências são marcadas pela presença do sobrenome do autor e ano de publicação da obra.

No livro *Patinho Surdo*, diferentemente da versão clássica na qual um filhote de cisne nasce em um ninho de patos, é um patinho surdo que nasce em um ninho de cisnes ouvintes, como mostram os trechos no Quadro 4:

Patinho Surdo

(7) No bando, havia um casal surdo. (p. 7);

(8) [...] aquele ninho pertencia a um cisne ouvinte. (p. 14);

(9) A mamãe cisne falou: “Oi! Bem-vindo à lagoa!” Mas o patinho surdo nada respondeu. A mamãe insistiu: “Oi”. Mas ele continuava sem falar! O casal ficou apreensivo! O patinho então sinalizou: “Oi, mamãe! Oi, papai”. Os cisnes ficaram assustados! (p. 18);

(10) Contrataram o sapo intérprete e foram todos até o ninho dos cisnes. (p. 26)

Quadro 4: Trecho da história *Patinho Surdo*

Fonte: Livro dos autores.

Observando o quadro, percebemos as ocorrências de relações intertextuais por *alusão*, pois o seu reconhecimento requer um pouco mais de inferências do que as relações por *referência*. Observe que, sem descrever diretamente o texto-fonte, os trechos do Quadro 4 fazem alusão a outros textos (Textos 1, 2 e 3 abaixo) construídos a partir das discussões sobre “surdos que nascem em famílias ouvintes” (textos 1 e 2), evidenciados também no relato de Armando Guimarães Nembri (2012), autor surdo que conta sua história no livro “Ouvindo o silêncio: surdez, linguagem e educação”, a história de um surdo que nasceu em uma família ouvinte, e diz: “Ser surdo num mundo ouvinte é sentir o isolamento que vivencia e, positiva e efetivamente, vislumbrar a beleza e a riqueza da inclusão que não demora”. Bem como o trecho (10) do quadro acima que faz a relação com o Texto 3 abaixo, sobre “a atuação do intérprete na mediação entre surdos e ouvintes”.

Texto 1

O nascimento de uma criança surda provavelmente seja um stress para a família, mas não necessariamente a dor e senso de perda que é muitas vezes atribuída a ele pelos profissionais ouvintes (SKLIAR, 2013, p. 22).

Texto 2

Este é o grande desafio que tem sido enfrentado pelos educadores: com propiciar a aquisição de LIBRAS da melhor forma possível, uma vez que crianças surdas são, na maioria das vezes, filhas de pais ouvintes que nunca ouviram falar de língua de sinais, LIBRAS etc. (LACERDA; SANTOS, 2014, p. 17).

Texto 3

Art. 1º Esta Lei regulamenta o exercício da profissão de Tradutor e Intérprete da Língua Brasileira de Sinais - LIBRAS.

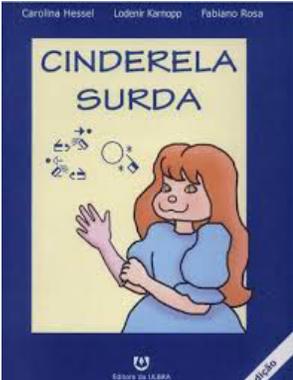
Art. 2º O tradutor e intérprete terá competência para realizar interpretação das 2 (duas) línguas de maneira simultânea ou consecutiva e proficiência em tradução e interpretação da Libras e da Língua Portuguesa. (BRASIL, 2010)

Os intertextos foram retirados de obras dos estudos surdos e de materiais disponíveis

no meio eletrônico, e são bastante divulgados e lidos entre a comunidade surda. Dessa forma, verificamos a relação implícita que existe entre o trecho de Cinderela Surda e os trechos de estudos acerca da LIBRAS. Isso posto, a seguir, identificaremos as relações por derivação.

4.2 Relações intertextuais por derivação

é possível perceber, nas obras selecionadas para este trabalho, relações intertextuais por derivação, e aqui destacamos o *pastiche*, pois é caracterizado pela imitação de um estilo ou de pistas da obra de um determinado autor, neste caso, uma imitação da obra original, pois temos a princesa que chega ao baile, através de um feitiço que durará até à meia noite, com um belo vestido e uma carruagem. Vejamos o Quadro 5:

<p style="text-align: center;">Cinderela Surda</p> <p>(11) De repente, Cinderela olhou para o relógio da parede e viu que já era quase meia-noite. Com medo ela fez o sinal de TCHAU e saiu correndo. O príncipe segurou sua mão e ficou com uma luva, enquanto ela tentava sair correndo. (p. 24); (12) No dia seguinte, o príncipe pediu que todas as casas do reino fossem visitadas, até que a moça surda fosse encontrada! Os empregados do palácio procuraram muito, testando a luva em várias moças. (p. 28).</p>	
---	---

Quadro 5: Trechos de *Cinderela Surda*

Fonte: HESSEL, KARNOPP; ROSA (2007).

É possível observar que o texto fonte trata sobre o sapatinho que Cinderela deixou cair assim que o relógio se aproximou da meia noite, pois a magia acabaria. Em *Cinderela Surda*, o enredo e os personagens são mantidos, mas o sapatinho é substituído por uma luva rosa, como pode ser observado no trecho apresentado e na imagem da capa do livro. Essa adaptação se deve ao fato de que ela e o príncipe são surdos e utilizam a língua de sinais para se comunicarem, e é exatamente o *pastiche* que se revela nessa mudança, pois o estilo e enredo são mantidos, porém há a utilização das mãos para a comunicação, uma vez que nas línguas de sinais além das expressões faciais e dos movimentos corporais, as configurações e o movimento das mãos são fundamentais para a interação. Assim, essa transformação vem com o propósito de destacar o aspecto identitário da pessoa com surdez e a modalidade visual espacial da língua.

Relações intertextuais também podem acontecer em textos imagéticos. No texto a seguir, extraído de *Patinho Surdo*, percebemos que há um outro exemplo de *pastiche*,

considerando que, no exemplo, o estilo da história do Patinho Surdo foi relacionado ao estilo de um outro texto, no caso *O Patinho Feio*. Observemos a Figura 5:



Figura 6: imagens de *O patinho Feio* e *Patinho Surdo*, respectivamente.

Fonte: Google imagens e ROSA; KARNOPP (2011), respectivamente

Sendo o *pastiche* caracterizado pela imitação de um estilo de outro texto ou autor, a imagem colorida, de *O Patinho Feio*, mostra quando o cisne, que nasceu em um ninho diferente (de uma pata) e foi rejeitado, encontra outros com a sua aparência e percebe que estes são da sua família ou espécie. Na outra imagem, em preto e branco, temos o mesmo estilo de texto, mas, nesse caso, é um patinho surdo que encontra outros patinhos surdos conversando em Língua de Sinais na Lagoa. Isso aconteceu depois que o Patinho Feio se percebeu no meio de uma outra família (de cisnes ouvintes) e saiu sozinho após ser desprezado pelos outros animais e pela sua família de cisnes. Na imagem, o patinho fica admirado e percebe que encontrou sua família e/ou espécie, constatando essa descoberta tanto pela semelhança na aparência quanto pela comunicação estabelecida através de sinais.

Com isso, a partir dessa análise, deixamos nossa contribuição, cientes de que não foram apresentados aqui exemplos para todos os tipos de relações intertextuais, visto que nossa análise focou, especificamente, em 2 obras, e que, ainda no corpus escolhido para este trabalho, há margem para mais estudos sobre intertextualidade, o que demanda um espaço maior e mais aprofundado para discussões.

Diante disso, acreditamos que outros estudos podem ser desenvolvidos, abordando não apenas a temática proposta, mas, também, os dois livros evidenciados, levando em conta, principalmente, a importância desses livros para a comunidade surda.

A seguir, apresentamos nossas considerações finais, destacando os resultados, as limitações e a abertura para mais pesquisas acerca de obras e temáticas, como as escolhidas nesta pesquisa.

5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou identificar e apresentar as relações intertextuais presentes em dois “clássicos” da literatura surda infantil, *Cinderela Surda* e *Patinho Surdo*, segundo as propostas de Piègay-Gros (2010). Nos textos em destaque, foram encontradas intertextualidades por *copresença* e por *derivação*, entre elas a *referência* e o *pastiche*.

Ressaltamos que a intertextualidade por *referência* aparece, geralmente, no meio acadêmico e o *pastiche* é percebido, comumente, com a imitação do estilo de outros autores. Porém, mesmos esses sendo os casos mais comuns, nesta pesquisa, foi possível identificar essas relações intertextuais, conforme a teoria dos autores que embasam este trabalho.

Geralmente, a intertextualidade é discutida ao estabelecer relações entre textos de uma mesma língua, já que, por meio de textos, se desenvolvem interações entre sujeitos e entre estes com o mundo à sua volta. No entanto, aqui, buscamos fazer essa análise com textos que evidenciam a cultura e identidade surdas, levando em conta a LIBRAS. Assim, considerando que a comunidade surda é uma minoria linguística e está dentro de uma comunidade maior (a de ouvintes), foi possível estabelecer relações intertextuais entre textos ligados ao tema da surdez, à LIBRAS, e textos fontes voltados, especificamente, para a língua portuguesa. Assim, essa pesquisa contribui para que outros trabalhos sejam desenvolvidos com esta temática, cientes também da possibilidade de outras abordagens possíveis para contribuir com nosso estudo.

Ressaltamos, ainda, que a intertextualidade é uma temática bastante explorada nos estudos linguísticos e, por isso, poderíamos, aqui, acrescentar mais exemplos e explorar mais o *corpus*, porém o espaço dedicado a um artigo é mais limitado, e, por isso, outras pesquisas ainda podem ser desenvolvidas explorando essas obras e a temática intertextualidade. Além disso, outras obras voltadas para a comunidade surda podem ser analisadas, considerando outros fatores de textualidade que se encaixam na Linguística Textual ou em demais áreas da Linguística. Acreditamos que explorar esse tipo de estudo contribui para a comunidade acadêmica e para a sociedade, uma vez que essas temáticas podem ser exploradas para além da academia.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, I. **Análise de textos: fundamentos e práticas**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

BEAUGRANDE, R. A.; DRESSLER, W. U. **Introduction to Text Linguistics**. Londres: Longman, 1981.

BEAUGRANDE, R. de. **New Foundations for a Science of Text and Discourse: Cognition, Communication, and the Freedom of Access to Knowledge and Society**. Norwood: Ablex. 1997.

BRASIL. Lei nº 12.319, de 1º de setembro de 2010. Regulamenta a profissão de Tradutor e Intérprete da Língua Brasileira de Sinais – LIBRAS. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, ano CXLVII, n.169, p. 1, 2 set. 2010. PL 325//2009.

CARMELINO, A. C.; KOGAWA, L. A intertextualidade como marca dos *stickers* do *WhatsApp*. **Revista (Com)Textos Linguísticos**, Vitória, v. 14, n. 27, p. 156-176, 15 jul. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contextoslinguisticos/issue/view/1188>. Acesso em: 26 fevereiro 2020.

CAVALCANTE, M. M. **Os sentidos do texto**. 1. ed. 5ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2018.

CAVALCANTES, M. M.; BRITO, M. A.; ZAVAM, A. Intertextualidade e ensino. *In*: MARQUESI, S. C.; PAULIUKONIS, A. L.; ELIAS, V. M. **Linguística textual e ensino**. São Paulo: Contexto, 2017. 109 – 127.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

HESSEL, C.; KARNOPP, L.; ROSA, F. S. **Cinderela Surda**. 2. ed. Canoas: Ed. Ulbra, 2007.

KILY, J. O ambiente bilíngue: alguns comentários sobre o desenvolvimento do bilinguismo para surdos. *In*: SKLIAR, C. (Org.). **Atualidade da educação bilíngue para surdos: processos e projetos pedagógicos**. 4. ed. Porto Alegre: Mediação, 2013. p. 15-26

KOCH, I. G. V. **Desvendando os segredos do texto**. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2015.

KOCH, I. G. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

MARCHUSKI, L. A. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MOURA, M. C. Surdez e Linguagem. *In*: LACERDA, C. B. F.; SANTOS, L. F. S. (Orgs.). **Tenho um aluno surdo, e agora?** Introdução à Libras e educação de surdos. São Carlos: EdUFSCar, 2014. p. 13-26

NEMBRI, A. G.; SILVA, A. C. **Ouvindo o silêncio: surdez, linguagem e educação**. 3. ed. Porto Alegre: Mediação, 2012.

ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. 12. ed. Campinas: Pontes, 2015.

PIÈGAY-GROS, N. Introduction à l'intertextualité. Paris: Dunod, 1996. /tradução de Mônica Magalhães Cavalcante; Mônica Maria Feitosa Braga Gentil; Vinência Maria Freitas Jaguaribe/**Intersecções – Revista de Estudos sobre Práticas Discursivas** –Jundiaí, ano 3, n. 1, 2010.

ROSA, F. S.; KARNOPP, L.; **Patinho Surdo**. 2. ed. Canoas: Ed. Ulbra, 2011.

CAPÍTULO 11

E.E. CUMMINGS E JOSÉ LEONILSON: O FAZER POÉTICO ENTRE O PAPEL E A TELA

Data de aceite: 01/11/2021

Data de submissão: 06/11/2021

Laura Moreira Teixeira

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras campus de Araraquara, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Mestrado Araraquara - São Paulo
<http://lattes.cnpq.br/6875147641559271>

Bolsa CAPES/PROEX - “O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001”

RESUMO: O trabalho se propõe a observar a obra dos artistas E.E. Cummings e José Leonilson frente a uma possível “indefinição” do gênero poético. Deste modo tanto o fazer poético quanto o fazer artístico pictórico se aproximariam e se encontrariam em uma zona intermédia, na qual tanto a poesia quanto as artes plásticas dividiriam características similares a partir do uso da palavra e do uso da ilustração. Como se sabe, a lírica a partir da modernidade sofre rupturas, especialmente visuais e topográficas, frente à poética de Mallarmé. O uso de diferentes tipos de impressão, assim como o trabalho com o branco da página transcenderam a versificação linear de modo a colocar o poema em uma nova dimensão perspectiva (CAMPOS, 2015).

Isto posto, buscar-se-á uma comparação entre o poema cummingsiano “l(a)” (1958) e a tela de Leonilson “Todos os Rios” (1988). A partir de teorias da poesia como as propostas por Ezra Pound (1991) e pelos teóricos do Movimento de Poesia Concreta (1975), assim como a partir de Carpenter (1997), será analisado o poema “l(a)”. Em seguida, será contraposto à tela de Leonilson, a partir da proposta de Ribeiro (2018), de uma possível leitura poética e narrativa da obra do artista plástico. A partir da comparação de ambas as obras, buscar-se-á observar como se comportam simultaneamente como textos poéticos e obras de arte visuais, seja a partir do talhamento do signo dentro do poema de modo que este adquira características icônicas, seja a partir das cores e imagens sobrepostas a sentenças.

PALAVRAS-CHAVE: E.E.Cummings; José Leonilson; Poesia; Poeticidade; Artes visuais.

E.E. CUMMINGS AND JOSÉ LEONILSON: WRITING POETRY ON PAPER AND ON CANVAS

ABSTRACT: This paper aims to observe works of E.E. Cummings and José Leonilson facing a possible “undefinition” of the poetic genre. In this sense, both the poetic and the pictorial making would come closer and reach an intermediate zone in which both poetry and the visual arts would share similar characteristics based on the use of words and drawing. As is well known, lyric poetry since Modernism starts to suffer ruptures, especially visual and typographical due to the poetry of Mallarmé. The use of different types of printing and the work with the blank space of the

page go beyond the linear versification, and put the poem in a new perspective dimension (CAMPOS, 2015). Therefore, a comparison will be sought among the cummingsian poem “l(a” (1958) and Leonilson’s canvas, “Todos os Rios” (1988). The poem “l(a” will be analyzed based on theories of Ezra Pound (1991), Carpenter (1997) and on the writings of the Brazilian Concrete Movement of Poetry (1975). After that, Leonilson’s canvas will be opposed to the poem and analyzed based on Ribeiro’s (2018) proposition of a possible poetic reading of the painting. From the comparison of both works, it will be sought to observe how they behave simultaneously as poetic texts and visual artworks, whether from the iconic characteristics that the sign acquires inside the poem, or from the colors and images superimposed on poetic sentences.

KEYWORDS: E.E.Cummings; José Leonilson; Poetry; Poeticity; Visual arts.

1 | INTRODUÇÃO

A poesia durante muito tempo perpetuou o conceito de rima. Segundo Tartakovsky (2014), quando antologias poéticas são observadas, percebe-se que a rima é frequentemente utilizada. Entre os séculos XV e XIX, por exemplo, é difícil encontrar um poeta que não a empregasse. De Geoffrey Chaucer (1343-1400) para diante, tal técnica é usada consistentemente como “*prosodic device*” no verso. Cantigas de roda, baladas e o próprio soneto apresentam a rima ao final de seus versos e seguem, normalmente, um padrão discernível, previsível e recorrente (TARTAROVSKY, 2014).

Apesar de o período se mostrar longo, poetas modernos começaram a romper com tal tradição. O verso branco e o verso livre começaram a ocupar um espaço amplo e se popularizaram. Goldstein (2005) afirma que “a partir das primeiras décadas de nosso século [XX], o ritmo dos poemas começa a ser cada vez mais solto e distanciado das regras da métrica tradicional” (GOLDSTEIN, 2005, p.16).

A lírica, como visto, começa a sofrer rupturas e, talvez, a mais emblemática seja a lírica moderna, como comentada por Friedrich (1978). Conforme o teórico alemão, as leis estilísticas da lírica da modernidade se tornam claras principalmente a partir da produção de Mallarmé. Na obra do poeta francês “o uso de diferentes tipos de impressão e das grandes intersecções de branco na folha, bem como a posição das linhas na página, visam a criar uma estrutura que ‘transcende’ a versificação linear, colocando o poema em nova dimensão perceptiva” (CAMPOS, *apud* MELO, 2006, p.14). Augusto de Campos (1991), acredita que *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1897) é um marco decisivo de uma evolução crítica de formas na poética de nosso tempo, além de o poeta entreabrir portas a uma nova realidade poética. Segundo Campos (1991), o poema mallarmaico é uma espécie de poema-estrutura em oposição à organização meramente linear e aditiva tradicional que os poetas costumavam usar. Esse novo fazer poético de Mallarmé vem fazer com que o verso linear, seja ele metrificado ou livre, caduque.

Derrida (1992) também comenta a obra do poeta francês. Segundo o estudioso, o texto mallarmaico se organiza de uma forma que faz com que o significado permaneça

instável, de modo a permitir que o significante atraia a atenção para si mesmo. À vista disso, percebemos que a lírica contemporânea solicita ao leitor um trabalho conjunto de criação de sentido, pois, segundo Derrida (1992), nos impele tanto a ler quanto a interpretar um texto identificando dentro deste uma lógica em ação.

Isto posto, hoje, podemos dizer que “a poesia se constitui necessariamente na fuga, no deslizamento, no desencontro com todos os discursos, práticas e tradições que se cristalizam ao seu redor, buscando apreendê-la” (RIBEIRO, 2018, p.135), pois a cada época, novas formas do fazer poético emergem, revolucionando formas anteriores. Como afirma Ribeiro (2018),

nem a reprodução infinita e alienada de si, como uma fórmula ou um gênero estanque, como quer a prescrição dogmática, nem a forma fácil e mercantil do texto leve, espécie de canção ligeira que teria o seu lugar (o seu nicho) entre os muitos produtos de uma sociedade de consumo: em qualquer dessas opções o desencontro e a frustração às expectativas serão a saída da poesia, bem como uma potência de expansão permanente de seus próprios recursos, uma capacidade de sair de si e alargar os seus domínios técnicos e formais, assimilando modos, discursos e zonas de interseção que, antes, lhe eram alheias (RIBEIRO, 2018, p.136).

Ezra Pound (1995), a respeito dessa temática, também faz sua contribuição. Para o teórico e poeta, a poesia é *Dichten*, isto é, *condensare*. Para Pound (2007), não há palavra em nenhum outro idioma, que não o alemão e o italiano, que consiga conjugar um sentido completo da palavra “poesia”. Segundo o poeta, esta é “a mais condensada forma de expressão verbal” (POUND, 2007, p.40), de modo que poetas devem ser capazes de manter a linguagem eficiente, isto é, devem ser capazes de carregar a palavra com significado (POUND, 2007). Para o americano há três modos de carregá-la com sentido. O primeiro deles corresponde à “fanopeia”, a criação de uma imagem visual mesmo que esta não exista na realidade; usualmente se faz a partir do uso de metáforas. A segunda equivale à “meloopia”, isto é, a saturação de som, o que representa um predomínio do extrato sonoro e musical ao longo do poema. O último, “logopeia”, significa usar a palavra em uma relação especial ao “costume” ou ao tipo de contexto em que o leitor espera ou está habituado a encontrá-la. Este último caso se refere a um uso muito particular da organização das ideias pelo poeta, o que, segundo Pound (2007), corresponde à “dança das ideias”. Podemos inferir – apesar de o teórico afirmar – que o que importa na poesia é sua forma.

Alicerçados no conceito de *Dichten* poundiano, podemos pensar na Poesia Visual que começa a emergir com Mallarmé, mas que tem seu ápice com o Movimento Concretista. O termo “visual” nada tem a ver com as imagens que a linguagem, tanto a narrativa quanto a descritiva, evoca. Na realidade, o termo se refere “à imagem real, literal, pictórica criada pelas formas das letras, linhas e artifícios pontuacionais conforme apresentados na página” (CARPENTER, 1997, p.83). Destarte, pensamos na “visualização real (pelo olho) do

poema” (CARPENTER, 1997, p.83). Neste tipo poético, o aspecto visual não se sobrepõe à importância de seus elementos sintáticos, formais, textuais e semânticos (CARPENTER, 1997), de modo que o conjunto como um todo atua na interpretação e apreensão da obra. Sendo assim, o poeta deve ser capaz de carregar a palavra com o máximo de significação possível e, a partir dos elementos constituintes, ainda montar uma imagem que possa ser visualizada através do espaçamento da página. Melhor dizendo, o poeta, além de produzir poesia, acaba também por produzir obras de arte visual.

Mallarmé, com *Un coup de dés* (1897), talvez tenha sido um dos primeiros a trabalhar com o branco da página e a disposição dos versos. Entretanto, um dos poetas que merece destaque e que eleva tal trabalho a um nível de extrema sofisticação é E.E. Cummings (1894-1962). Com o poeta norte-americano, o papel que o espaço gráfico começa a ganhar a partir do poema de Mallarmé, atinge o ápice e começa a estabelecer uma fissura cada vez mais ampla entre som e grafema (MELO, 2006).

2 | E.E.CUMMINGS

Antes de mais nada, sabe-se que a carreira de E.E. Cummings se inicia no âmbito das artes plásticas. Como afirmou Richard Kennedy (1992), antes de mais nada, Cummings era um pintor, tanto quanto era um poeta. Devido a isso, sua orientação visual influi em muitos efeitos trabalhados em sua lírica que apresentam um apelo imagético a partir do espaçamento da página e dos símbolos tipográficos. Conquanto diversos poemas cummingsianos apresentem um forte apelo visual, não é correto denominá-los de “*picture poems*”, como os de George Herbert e Jean Cocteau. Na verdade, os poemas de Cummings são afirmações que se desenvolvem a partir de um arranjo visualmente orientado para a criação de sentidos (KENNEDY, 1992, p.40-41).

A partir de Peirce, poderíamos dizer que, nas obras visuais de Cummings, “a grafia abandona seu estado de signo simbólico em segundo grau, para alçar-se à posição de signo em certo grau de primeiridade, capaz de gerar significações autônomas (PEIRCE, *apud* MELO, 2006, p.14). À vista dessa citação, observamos que as palavras na poesia cummingsiana “não mais significam o que delas se espera, porque já não são mais palavras [...] adquirem feições icônicas (PIGNATARI, 1987, *apud* MELO, 2006, p.15). Deste modo, a visualidade trabalha juntamente com a criação de sentidos, um não podendo excluir o outro.

Para ilustrar o exposto acima, tomaremos como exemplo um dos poemas mais conhecidos de Cummings: “*l(a)*” (1958):

l(a)

le

af

fa

ll

s)

one

l

iness

(CUMMINGS, 2016, p. 713).

O poema aparece pela primeira vez em 1958, na última coletânea de poemas de Cummings, *95 poems*. Conforme Barry A. Marks (1964), grande estudioso do poeta, “l(a” é se parece muito mais com o *Washington Monument* ou mesmo com um poste telefônico do que com um poema, motivo pelo qual chocou até mesmo aqueles que estavam acostumados com o trabalho experimental de Cummings. Ao ser contraposto a um soneto, notamos o quão contrastante o poema é. Em conjunto, a obra é menos do que uma sentença completa, consistindo de dois grandes elementos: a palavra “*loneliness*” e a oração/imagem entre parênteses “*a leaf falls*”. Suas linhas são modeladas de forma simétrica de uma e três linhas alternadas: 1-3-1-3-1. Observamos que a primeira letra na primeira linha é “l”, a qual, na fonte tipográfica original, corresponde ao número 1. Nas linhas, 2-4, surgem letras com hastes ascendentes (“l” - “f”), acompanhadas por vogais. Essas letras ascendentes mudam de lugar surgindo na primeira e segunda posições de cada linha. Tal modificação parece sugerir o rodopio da imagem da folha. A linha 5 se compõe de duas letras “l”, ou, no original, dois números 1, o que enfatiza a ideia de solidão. A sétima linha já é parte da palavra principal “*loneliness*”: “*one*”, que remete uma vez mais à ideia de “um” e “único”. A linha 8 volta a apresentar a letra “l” e, com isso, o número 1. Por fim, na última linha, tem-se a palavra “*loneliness*” completa com o fragmento “*i-ness*”, que representa o estado de ser unicamente “eu”, isto é, solitário (CARPENTER, 1997, p.87).

Conforme Carpenter (1997) o poeta visual cria primeiramente um “bloco semântico” paralelo a um bloco de granito ou madeira, o qual é talhado para produzir uma obra acabada. Chamamos a atenção tanto para o conceito de “bloco semântico” quanto para o verbo “talhar”. O teórico toma seus conceitos da escultura por talhamento, isto é, devemos imaginar que o poeta talha uma ideia inicial (proposta semântica, sintática e formal) de modo a formular um poema visual (CARPENTER, 1997, p.85). “O ‘bloco semântico’ original

de Cummings incluía a intenção de comunicar ao leitor a força e o isolamento da solidão. Cummings ‘talhou’ este bloco de modo a criar a imagem da folha que cai, assim isolando-a da árvore e das outras folhas” (CARPENTER, 1997, p.87). À vista disso, podemos dizer que o poeta norte-americano talha o poema de modo a oferecer ao leitor a imagem visual da folha ao cair, virar no ar e pousar no solo só (*lonely*). A maestria de Cummings está em separar as letras de modo a reforçar tanto a ideia de “um”, “único” e “só” quanto de desenhar com o signo em grau de primeiridade, ou seja, com feições icônicas, a folha que está contida nas letras que formam o poema. Deste modo, na poesia cummingsana, sem palavra não há imagem (BROWNE, 2014). O poeta estadunidense solicita ao seu leitor tanto a leitura quanto a visualização; sem leitura, não pode haver imagem.

Conforme Cohen (1990), Cummings explorou o potencial visual da letra negra no papel branco, com isso, fez a missão de suas obras a experiência tanto de lê-los quanto de vê-los. Destarte, em seus poemas visuais, Cummings cria transformações semânticas, redistribui e divide palavras, fragmenta sílabas e letras e, com isso, demanda – e não apenas solicita – um trabalho atencioso para que significados emerjam de muitas de suas peças poéticas.

A partir da análise de “/a” (1958) podemos compreender o conceito de Poesia visual, pois, como visto anteriormente, conjuga tanto a imagem quanto os elementos formais do poema e demanda uma interpretação que conjugue ambos (imagem somada aos elementos). As palavras, então, na poesia cummingsiana, atuam como objetos autônomos, postos de lado as pretensões figurativas da expressão, que não implica em colocar à margem o significado (CAMPOS, 1975, p.34).

Vemos, com isso, que “a poesia carrega em si, constitutivamente, um paradoxo, uma torção de origem que a desloca sempre, que a torna problemática (em muitos sentidos)” (RIBEIRO, 2018, p.135), pois as normatizações comuns à linguagem e ao pensamento muitas vezes não conseguem apreender o gênero. Pucheu (2014), à vista disso, concebe o termo “apoesia”, isto é, a “força-forma que tem os textos poéticos contemporâneos de escapar aos liames convencionais e crescer, ocupando espaços e superfícies distintas de si” (RIBEIRO, 2018, p.136). O gênero poético é, então, um

‘campo de oscilação permanente’, na qual a condição poética se afirma e põe em xeque ao mesmo tempo, desarmando, com isso, os instrumentos críticos tradicionais ao demandar do leitor/observador do fenômeno poético um novo ponto de vista e uma maneira de compreender os seus objetos” (RIBEIRO, 2018, p.136).

Cummings, assim, solicita ao leitor tanto a leitura quanto a visualização de seu poema, compondo um quadro no qual podemos enxergar uma árvore e uma de suas folhas descendendo.

O poeta norte-americano, com sua obra, rompe com tradições e por isso mesmo, é muitas vezes massacrado pela crítica especializada, especialmente a de seu período,

dominada por conceitos eliotianos. Demorou muito tempo para que esta o parabenizasse e o reconhecesse, e, até hoje esse reconhecimento se mostra contraditório. Os poetas concretos brasileiros, contudo, reconheceram a inovação e a sofisticação de E.E.Cummings e, além da tradução proposta por Augusto de Campos, o Concretismo também adotou técnicas cummingsianas, tais como a da pulverização fonética e tipografia fisionômica, na criação de sua teoria.

A partir da análise do poema cummingsiano fomos capazes de observar a impossibilidade de cercear a poesia. Ela, então, se apresenta como “texto-em-fuga”.

A poesia caminha quase sempre para as margens e os limites da linguagem, do conhecimento, da pesquisa formal. Seu não-lugar essencial a leva [...] continuamente a alargar o campo de possibilidades de sua inserção, fazendo com que, mais do que em outros modos e práticas de escritura, as definições de gênero não possuam a mesma força normativa ou equivalente capacidade descritiva (RIBEIRO, 2018, p.136).

Derrida (1986, apud RIBEIRO, 2018), em seu ensaio “La loi du genre”, propõe o gênero como memória e promessa, como “convite a um universo de possibilidades abertas e em devir, diálogo com tradições e formas passadas, verdadeira chave de reflexão sobre a impureza originária e fundamental da literatura, da poesia em particular” (DERRIDA, 1986, apud RIBEIRO, 2018, p.136). Chamamos a atenção para a expressão “impureza”. A partir de E.E. Cummings, começamos a delinear a relação da poesia com as artes visuais, o que demonstra as fronteiras existentes no fazer poético. Poesia não se limita a rimas, métrica e espaçamento. Ela pode “dançar” ao longo da página, liberando seus elementos de modo a compor quadros e imagens a partir da letra.

3 | JOSÉ LEONILSON

José Leonilson (1957-1993), um dos mais celebrados artistas brasileiros, amplia ainda mais os conceitos expostos acima, não mais apenas trabalhando com a linguagem de modo a criar imagens, mas, sim, criando imagens e conjugando-as com palavras. Leonilson incorpora a palavra escrita à sua produção. O uso desta e seu lugar particular nos trabalhos do artista permitem a aproximação de campos e linguagens e abre sua obra para a possibilidade de lê-la como “gesto literário”. E com tal gesto, dispositivos poéticos e narrativos se irmanam aos de natureza plástica e visual (RIBEIRO, 2019). Com isso, podemos perceber que a obra do artista brasileiro é construída em torno de uma multiplicidade de formas, meios e linguagens que acabam por afirmar um espaço híbrido e impuro da produção de Leonilson (RIBEIRO, 2018, p.138). Nos deparamos novamente com o termo “impuro”, termo já utilizado por Derrida sobre a delimitação da poesia. Esta, como já entrevisto, se expande continuamente, dialogando com outros meios artísticos, neste caso, as artes plásticas. Leonilson, como afirma Ribeiro (2018, p.138), mescla a pintura, o bordado, a costura, o desenho e outros elementos tais como o veludo, o vidro e até mesmo

móveis. A impureza do gênero poético ligado “à mescla de formas e texturas fez com que o artista pudesse trazer para dentro de sua obra registros escritos [...] muito elaborados, dentre os quais se destacam poemas intermediáticos” (RIBEIRO, 2018, p.138). Cassundé (2011, p.10) afirma que a palavra, na obra de Leonilson, surge como ponte para atingir o receptor de uma forma mais direta, e, pelas palavras do pesquisador, “sem rodeios”; deste modo,

a palavra regida por um eixo poético é ato funcional na aproximação entre o artista e o espectador, age como ferramenta de acentuada cumplicidade, aproximando e capturando, transformando de certa forma o espectador num agente experimentador de alegrias, tristezas, buscas, angústias, verdades etc. (CASSUNDÉ, 2001, p.128).

Apesar de fazer uso da palavra em sua obra, devemos nos atentar para seu uso de forma mais detida. Perigo (2014) afirma que “as imagens também são antinarrativas porque evitam contar uma história linear [não obstante o uso de palavras]. Os elementos narrativos residuais como as palavras bordadas ou pintadas são apenas dicas de possíveis narrativas” (PERIGO, 2014, p.93). Elkins (*apud* PERIGO, 2014), sustenta que os artistas do século XX e XXI fogem da narrativa. Ademais, aponta, por exemplo, que em um videoarte, a maior preocupação dos artistas é a criação de estratégias para “imobilizar, desconstruir, arruinar ou problematizar a narrativa linear” (*apud* PERIGO, 2014, p.93), de modo que não trabalham com narrativas, e sim contra elas. Elkins (*apud* PERIGO, 2014) continua e afirma acreditar que os

artistas evitam a narrativa porque as histórias se tornaram superficiais, porque pinturas com histórias parecem antiquadas, ou ainda porque a pintura está cada vez mais se tornando cognitivamente diferente do texto. As pinturas, fotografias, gravuras apenas contribuem para o significado de sua narrativa e o que sobra é material interno, subjetivo, ou um prazer não verbal destinado a uma apreciação silenciosa (ELKINS, *apud* PERIGO, 2014, p.93).

É correto afirmar que a ilustração caminha ao lado da narrativa há muito tempo, basta ver o número de obras ilustradas. Atualmente, também, há livros de poesia contemporânea que fazem uso da imagem para complementar o texto, como a obra *Milk and Honey* (2014), de Rupy Kaur e *Quem quando queira* (2015), de João Bandeira.

No que concerne à obra de Leonilson e ao que vem sendo exposto, atentar-nos-emos à obra “Todos os rios”, de 1988. Nessa obra, o artista plástico apresenta um conjunto de traços e linhas no modo de um mapa. Todavia, as linhas que configuram rios brasileiros também apresentam inscrições poéticas.

pois o observador enxerga essa convergência. É capaz, também, de, a partir das cores e da disposição, retirar significações. O vermelho do círculo remete ao elemento erótico contido nos versos enquanto o formato do círculo remete à uma boca aberta que engole os rios convergentes (outra imagem erótica). Contudo, a disposição das linhas paralelas também remete ao desenho de um mapa, confirmado pelos nomes de rios que se ligam e podem vir a desaguar no mar. Os versos ligados ao desenho tanto nomeiam e localizam espacialmente os rios como auxiliam na interpretação do desejo do eu lírico que, por mais que se desvie, sempre retorna ao amante. Este, assim, parece ser o mar no qual todas as linhas e traçados se encontram.

Podemos retomar o conceito de *Dichten* trabalhado por Pound (2007). Como visto, *Dichten é condensare*, tornar a linguagem eficiente. Leonilson o faz com maestria em sua obra. O artista, em entrevista à Lagnado (*apud* PERIGO, 2014), afirma que “um trabalho com palavras abre o leque para centenas de interpretações.” (LAGNADO, *apud* PERIGO, 2014, p.94). Tal comentário não é surpreendente, “visto que muitos artistas esperam que o público possa estabelecer múltiplas conexões imprevisíveis com sua obra.” (PERIGO, 2014, p.94), e as palavras, que se mostram extremamente condensadas pela visão poundiana - já que apenas sugerem e não explicam - ampliam ainda mais as significações possíveis do desenho.

Temos, com “Todos os rios” (1988), além do aspecto poético, também o aspecto narrativo, apesar de Perigo (2014) afirmar a antinarratividade de Leonilson. Segundo a estudiosa “muitas obras de Leonilson, ou mesmo o conjunto de sua obra, poderiam contar histórias. O artista [contudo] não o faz de modo linear, com o tradicional começo-meio-fim. São histórias compostas a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições” (PERIGO 2014, p.94), como vemos com a obra trabalhada. O observador consegue montar a narrativa do amor do eu lírico que sempre retorna aos lábios de seu objeto amatório, por mais que procure outros rios, a partir de indicações de possíveis narrativas e dos resquícios dos elementos narrativos que se apresentam fragmentados.

Os trabalhos em pintura de Leonilson convidam o observador a exercer uma postura crítica, diferenciado da relação passiva que se estabelece com a complacência do olhar (CASSUNDÉ, 2011). O texto solicita a participação do observador. Conquanto Elkins (*apud* PERIGO, 2014) note que o observador produza textos em resposta às imagens, essas quando acompanhadas pela letra ampliam tal produção, como visto anteriormente, por proporcionarem dois textos – um imagético e outro composto pela palavra – que se confluem e se alargam.

Ribeiro (2018) conclui, então, sobre a obra do artista plástico, que o que interessa é o gesto da criação literária. O texto, em muitas de suas produções, sobrevive e se impõe, “apresentando o espectador convencional de uma exposição de artes visuais a cena da leitura como modo de percepção fundamental” (RIBEIRO, 2018, p.144), como foi possível perceber tanto pela utilização da poesia quanto da narrativa no quadro apresentado.

4 | RE-CONCEITO DE POESIA?

À vista do que foi exposto, podemos retornar à tentativa de conceitualizar a poesia. A partir das análises de “/a” (1958) e “Todos os rios” (1988), podemos perceber que Derrida (1956, *apud* RIBEIRO, 2018), estava correto ao conceber a “lei da lei do gênero”, pois, no “que pese a indicação ao resguardo e ao limite que a própria palavra ‘gênero’ traz consigo, subjaz a ela, ao conceito mesmo de gênero, ‘um princípio de contaminação, uma lei de impureza, uma economia do parasita” (RIBEIRO, 2018, p.136). Destarte, poesia é desencontro, pois ela se desvia e se perverte ao nosso gesto de defini-la, de ordená-la. (RIBEIRO, 2018). Ao observarmos as obras dos dois artistas trabalhadas ao longo deste trabalho percebemos que ambos trabalham com a poesia, cada um a seu modo. Todavia ambos criam poemas a partir de não-definições de poesia. Destarte, podemos inferir que

a poesia seria imprópria, isto é, não-adequada, distante do alcance e dos limites de qualquer propriedade, no duplo sentido que se esconde sob essa palavra: próprio, como se sabe, remete à posse e ao uso de um ser ou objeto, cujo fundamento se encontra no Direito, instância reguladora da propriedade privada e estatal; de outro lado, no entanto, próprio indica a identidade, a imagem que o sujeito tem de si, o acordo que se estabelece entre aquilo que se é e o que se pode (ou deseja ser)” (RIBEIRO, 2018, p.135).

Assim, “a poesia não coincide consigo mesma: talvez seja essa não-coincidência, essa impropriedade substancial, aquilo que a faz propriamente poesia.” (NANCY, 2005, p.11).

REFERÊNCIAS

- BROWNE, Thomás. e.e. cummings (la carne de los poemas se traduce). In. CUMMIGS, E.E. **Poemas**. Tradução Thomás Browne, Alejandra Mancilla. Santiano: Cancacazo Publicaciones, 2014. p.9-19.
- CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta. In. CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, p.34-35.
- CAMPOS, Augusto de. Poesia, estrutura. In. CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio (org). **Mallarmé**. 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991, p.177-180.
- CARPENTER, Mark L. Tradução de poesia visual. **Cadernos de literatura em tradução**, n. 1, p.81-92, 1997.
- CASSUNDÉ, Carlos Eduardo Bitu. **Leonilson**: a natureza do sentir. 2011.165 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011.
- COHEN, Milton. E.E. Cummings: modernist painter and poet. **Smithsonian Studies in American Art**, v.4, n. 2, p.54-74, 1990.
- CUMMINGS, E.E. **Complete poems**: 1904-1962. New York: Liveright, 2016.

DERRIDA, Jacques. **Acts of Literature**. New York: Routledge, Chapman & Hall, 1992.

FRIEDRICH, Hugo. **A estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do XX**. Tradução Marise M. Curione. São Paulo: Livraria duas cidades, 1978.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 13 ed. São Paulo: Editora Ática, 2005.

KENNEDY, Richard. E.E. Cummings: minor-major poet. **Spring New Series**. v.1, n.1, p.37-45, october. 1992.

LEONILSON, José. **Todos os Rios**. 1989. Acrílico sobre lona. 210cmx100cm In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra15191/todos-os-rios>>. Acesso em: 21 de Abr. 2021. Verbetes da Enciclopédia.

MARKS, Barry A. **E.E. Cummings**. New Haven: Twayne Publisher, 1964.

MELO, Ronilson Ferreira de. **A gesticulação semiótica de e.e. cummings na tradução de Augusto de Campos**. 2006. 129 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) - Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2006.

NANCY, Jean-Luc. **Resistência da poesia**. Tradução Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.

PERIGO, Katyucia. Leonilson e a narrativa de si. **Revista Ciclos**. Florianópolis, v.2 n.3, p.87-102, dezembro, 2014.

POUND, Ezra Pound. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1995

PUCHEU, Alberto. **A poesia contemporânea**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial Ltda., 2014.

RIBEIRO, Gustavo Silveria. José Leonilson: a poesia fora de si. In. RIBEIRO, Gustavo Silveria; PINHEIRO, Tiago Guilherme; VERAS, Eduardo Horta Nassif. (Org.). **Poesia contemporânea: reconfigurações do sensível**. 1ed. Belo Horizonte: Quixote + Do Editoras Associadas, 2018, v. 1, p. 135-146.

TARTAKOVSKY, Roi. Towards a theory of sporadic rhyming. **Language and Literature**, v. 23, n 2, p. 101-117, 2014.

CAPÍTULO 12

REFLEXÕES SOBRE EXPERIÊNCIAS NO ENSINO DAS ARTES VISUAIS: REMINISCÊNCIAS DE ADOLESCENTES RECLUSAS

Data de aceite: 01/11/2021

José Carlos da Rocha

Universidade do Estado de Santa Catarina -
UDESC -Florianópolis - SC
<http://lattes.cnpq.br/7413254830135244>

RESUMO: Este texto tem como objetivo refletir sobre experiências no Ensino das Artes Visuais para adolescentes de quinze a vinte e um anos, na unidade pública prisional denominada Centro de Internação Feminina (CIF), em Florianópolis, considerando suas memórias e experiências ressignificadas pela escrita e por meio do desenho, da pintura, da monotipia, da cianotipia e da fotografia. Buscam-se conceitos nos estudos de Almeida (2009), Barbosa (1991), Bergson (2010), Mattar (2010) e Dewey (2012). Como recorte dessas experiências, demonstram-se dois deslocamentos: um, sobre os trabalhos artísticos, narrativas e observações desenvolvidos pelas adolescentes reclusas, e outro, busca de experiências, reflexões críticas, percepções como artista-pesquisador-professor e compartilhamento de saberes do Ensino das Artes Visuais.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; experiência poética; arte educação; ensino das artes visuais; sistema prisional.

REFLECTIONS ON EXPERIENCES IN THE TEACHING OF VISUAL ARTS: REMINISCENCES OF RECLUSIVE ADOLESCENTS

ABSTRACT: This text aims to reflect on experiences in Visual Arts Education for teenagers from fifteen to twenty-one years, in prison public unit named Female Detention Centre (CIF) in Florianópolis, considering his memories and experiences re-signified by writing and by means of drawing, painting, Monotype, cyanotype and photography. Concepts are sought in the studies of Almeida (2009), Barbosa (1991), Bergson (2010), Mattar (2010) and Dewey (2012). How to cut out these experiences, demonstrate two shifts: one about the artwork, narratives and observations developed by teenagers and another, in the search of experiences, critical reflections, insights as an artist-researcher-professor and sharing of knowledge in the teaching of Visual Arts.

KEYWORDS: Memory; poetic experience; art education; teaching of visual arts; prison system.

INTRODUÇÃO

Ainda criança, o pesquisador sempre teve uma pequena noção de que a Arte sempre acompanhava seus pensamentos, por meio da curiosidade, das imagens dos livros, dos riscos e rabiscos que preenchiam todos os cantos das folhas dos cadernos, da observação dos desenhos dos gibis que vendia e trocava, das sessões das matinês aos domingos, da viagem de trem cujos trilhos não apreciavam, e por

isso pensava que voava sobre as águas, dos sabores das tortas e biscoitos levados nos passeios de família, da viagem de *troller* com seu avô, da bola presenteada no Natal para ser compartilhada com os irmãos, das leituras dos livros e revistas em quadrinhos, dos brinquedos de madeira que ocupavam a imaginação, da festa da primeira comunhão, das novenas em sua casa, das revistinhas proibidas para menores, dos pêssegos verdes apanhados do quintal vizinho, das telhas quebradas pelas brincadeiras, das pinturas nas cartolinas, das represas de água construídas nos montes de areias, da tigela cheia de balas coloridas que ganhou de presente da madrinha no Natal, da caixa de lápis coloridos presenteada pelo tio e que o fez sentir-se um mágico das cores, da perda de amigos na infância, das orações em latim como coroinha, das leituras da coleção do mundo infantil, das histórias contadas pelas professoras, quando precocemente e inesperadamente foi desacreditado no segundo ano escolar por uma professora, por desenhar uma árvore como tarefa, para homenagear seu dia. Diante de todos os seus colegas da escola, recebeu a sentença de mentiroso e impostor pelo desenho apresentado como não sendo seu, mas de sua mãe.

Decepcionado e triste, essa experiência deslocou-o para outros caminhos longe do mundo da Arte. O mundo em que tudo se movia de uma forma que o fascinava desmoronou, ficando sem desenhar por muitos e longos anos. Uma vida. Mas o desejo de explorar e conhecer a potência da Arte sempre se manteve *on stand by* ao passar dos anos, mas latente como o magma de um vulcão prestes a explodir. E essa oportunidade de voltar ao caminho da encruzilhada que ficou no tempo recomeçou com a Graduação no bacharelado em Artes Plásticas e agora com o mestrado em Artes Visuais na linha do Ensino das Artes Visuais, na Universidade Estadual de Santa Catarina, onde despiu-se de todos os paradigmas e mergulhou no mundo das Artes. Pensou no lema de Juscelino Kubitschek: “Cinquenta anos em cinco”. Era o começo de um novo caminho, em que a percepção de um mundo novo estava para ser construído. Sentiu que a ponte agora estava ligada e conectada à sua vida real e não mais só no sonho. Nesse sentido, encontram-se reflexões nas palavras de Fischer:

A Arte pode elevar o homem de um estado de fragmentação a um estado de ser íntegro total. A Arte capacita o homem a compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como a transformá-la aumentando-lhe a determinação de torná-la mais humana e mais hospitaleira para a humanidade. A Arte, ela própria, é uma realidade social. (FISCHER, 2002, p. 57).

Com o desejo de compartilhar e vivenciar saberes sobre a Arte Educação, como artista, pesquisador e educador, o artista-pesquisador-professor procura ressignificar pregnâncias da memória e experiências singulares e estéticas com adolescentes em ambiente prisional. No desenvolvimento da pesquisa de campo, procura-se buscar e encontrar respostas e perguntas, despertar e proporcionar intersecções na construção de novas subjetividades com as práticas artísticas do ensino da Arte Educação.

Essa pesquisa de campo é desenvolvida no Centro de Internação Feminina (CIF), Instituição pública que mantém em regime fechado adolescentes em conflito com a lei, com idade de quinze a vinte e um anos, na cidade de Florianópolis, Santa Catarina, onde o pesquisador procura encontrar respostas e obter experiências no desenvolvimento deste estudo, com o objetivo de observar, investigar e colher diretamente dados no próprio local, âmbito da pesquisa.

Como forma de estimular a busca do entre e dentre as práticas do fazer Arte, pesquisar e ensinar como experiências pessoais mediante o processo artístico para investigar e demonstrar o pensamento visual, utiliza-se a metodologia da A/r/t/grafia, tendo como referencial teórico a educadora de Arte Rita L. Irwin. A/r/tografia é uma forma de representação que privilegia tanto o texto (escrito) quanto a imagem (visual), quando eles se encontram em momentos de mestiçagem ou hibridização, e, ainda, que é uma metáfora: A (Artist) é artista, r (research) é pesquisador, t (teacher) é professor, e grafia, escrita e representação. É um método que propicia ao artista pesquisar, ensinar algo provocador para repensar, reviver e refazer suas práticas estéticas pedagógicas. Sobre o acrônimo A/r/tografia, Rita L. Irwin expõe:

A/r/t grafia não apenas reconhece o papel de cada indivíduo, mas também possibilita que todos nós tenhamos um momento de imaginação ao apreciarmos e entendermos que os processos e produtos envolvidos na criação da Arte, não importando se são objetos ou tarefas profissionais, são formas exemplares de integração entre saber, prática e criação. (IRWIN, 2008, p. 92).

Segundo Belidson Dias,

Ao colocar a criatividade à frente no processo de ensino, pesquisa e aprendizagem, a a/r/tografia gera *insights* inovadores e inesperados ao incentivar novas maneiras de pensar, de engajar e de interpretar questões teóricas como pesquisador, e práticas como um professor (DIAS, 2013, p. 24).

Nesse contexto, apontam-se dúvidas e questionamentos da atuação e relação do artista como pesquisador e professor de Arte, e sua interação simultânea na produção, pesquisa e ensino das Artes Visuais. Assim, surgem perguntas e dúvidas, como: O que o ensino das Artes Visuais pode propiciar a adolescentes reclusas? É possível ensinar Artes Visuais para adolescentes sem liberdade? É possível expressar memórias e experiências resignificadas por meio do processo artístico? Com essas dúvidas, procura-se encontrar respostas nos teóricos pesquisados e no desenvolvimento das ações programadas do presente estudo. Busca-se em Sumaya Mattar alguns pressupostos práticos artísticos e pedagógicos na formação de professores de Arte como instâncias de construção humana, considerando a possibilidade de

[...] os futuros professores de arte praticarem, definirem e porem em ação a essência e a natureza do processo educativo em arte, não como mera aquisição de habilidades ou transferências de conteúdos, mas como um

processo dialógico, ético e estético, essencialmente emancipatório, capaz de envolver a pessoa em sua totalidade existencial e social. (MATTAR, 2010, p. 171).

No primeiro deslocamento, com objetivo de propiciar e ampliar conhecimento sobre a importância das Artes Visuais para as adolescentes reclusas, foi desenvolvida para este estudo uma programação de oito encontros com várias atividades, utilizando-se vários processos artísticos para expressar e ressignificar memórias e lembranças de suas experiências, por meio de narrativas textualizadas, do desenho, da pintura, da monotipia, da cianotipia e da fotografia. Observa-se que a representação privilegia tanto a imagem como o texto, como hibridização, pois estes completam-se e fundem-se, formando novos significados, principalmente quando estamos diante da apresentação e do relato do artista da obra sobre os procedimentos utilizados na elaboração dos desenhos/pinturas e sua relação com o contexto da escrita. Nesse sentido, o pesquisador deste estudo, como artista, apresenta seus vários trabalhos artísticos, vinculando e articulando o desenho/texto, e comenta sobre o desenvolvimento dos diversos processos artísticos utilizados na fatura, bem como também compartilha o conhecimento das técnicas para elaboração dos trabalhos artísticos propostos nas ações com as adolescentes.

No segundo deslocamento, como pesquisador e professor, parte de observações, estudos e pesquisas do ensino das Artes Visuais como referências para novas experiências na construção, formação e composição na identificação como artista-pesquisador-professor. Procura-se, nessa trilogia, condensar uma convergência única de identidade, para adquirir habilidades, conhecimento, reflexão crítica e avaliações dos trabalhos e das ações desenvolvidas junto às adolescentes.

Como podemos expressar nossos desejos, sonhos, lembranças, ilusões, liberdade, experiências e ideias por meio da Arte? No presente estudo, busca-se encontrar respostas nos trabalhos desenvolvidos pelas adolescentes e suas manifestações observadas no decorrer das ações. No final, os trabalhos artísticos são apresentados na Instituição, em uma exposição aberta ao público. Nessa direção, procura-se, como artista, observar e refletir sobre os processos artísticos desenvolvidos com as adolescentes; como pesquisador, encontrar respostas e indicadores para esta pesquisa, e, como professor, desenvolver os exercícios com base no Plano de Ensino - Arte Educação.

FUNDAMENTO CONCEITUAL

Considera-se essencial conceituar algumas palavras e seus significados para melhor compreender o desenvolvimento das atividades propostas para a ação com as adolescentes. Partindo da palavra Arte como referencial teórico básico para a pesquisa de campo, encontra-se a educadora de Arte, Ana Mae Barbosa (1991), pioneira nos estudos e reflexões sobre arte/educação no Brasil, que revela em seu livro *A imagem no Ensino da Arte*:

Arte não é apenas básico, mas fundamental na educação de um país que se desenvolve. Arte não é enfeite. Arte é cognição, é profissão, é uma forma diferente da palavra para interpretar o mundo, a realidade, o imaginário, e é conteúdo. Como conteúdo, arte representa o melhor trabalho do ser humano. (BARBOSA, 1991, p. 4).

Nesse sentido, a Arte tem relevância na vida do homem, proporcionando desenvolvimento e crescimento como ser humano. Já a denominação de “artista-pesquisador-professor” configura um desdobramento de um artista em produzir, pesquisar e ensinar, quando sua ação deriva para orientar o aprendiz, quando investiga e indaga suas dúvidas, quando se desdobra pelo fato de falar de sua técnica, de sua forma de produzir, de suas referências teóricas, de suas reflexões críticas e questionamentos sobre a própria produção, e quando, principalmente, desperta uma reflexão do processo artístico no outro.

Almeida (2009), em seu estudo, pelas respostas dos entrevistados, expõe que, para os artistas-professores, o criar e o ensinar inter-relacionam-se. Em estudo de Joaquim Alberto Luz de Jesus (2013), o autor assume essas ações como um exercício de autoanálise a formação do duplo professor-artista.

Corroborando Jesus (2013), Thornton (2005), em seu artigo *The Artist Teacher as Reflective Practitioner*, relata que a construção de identidade do professor-artista inter-relaciona-se com três mundos distintos: o da arte, o da educação e o da educação artística. Considera que cada um detém um conjunto de práticas, história, cultura e literatura, que tem de ser assimilado pelo professor-artista pelo exercício de autorreflexão.

Para o conceito de experiência, utiliza-se o do filósofo John Dewey. Em seus textos *Arte como experiência*, e *Ter uma experiência*, Dewey (2012) contextualiza dois tipos de experiência: o primeiro trata-se de uma experiência incompleta, segmentada e superficial, e o segundo, de outra experiência, considerada “singular”.

Muitas vezes, porém, a experiência vivida é incipiente. As coisas são experimentadas, mas não de modo a se comporem em uma experiência singular. Há distração e dispersão; o que observamos e o que pensamos, o que desejamos e o que obtemos, discordam entre si. (DEWEY, 2012, p. 109).

Em uma experiência considerada singular, segundo Dewey, o percurso completa-se em tempo e espaço de uma “realização perfeita” de algo pensado ou imaginado. Ambas as experiências podem ocorrer simultaneamente. Mas o que as diferenciam são os acontecimentos excepcionais que diferem dos outros porque são expressivos, significativos, e têm qualidades que não são comuns, como em uma experiência incipiente.

Já a autora Almeida (2009) utiliza o sentido de experiência com base em Heidegger (1987), ou seja, a experiência com o que nos afeta e nos transforma, e, em busca de respostas, propõe:

Numa palavra, queria discutir a concretude de um trabalho feito por quem é artista e professor; ouvir a voz dessas pessoas: saber não só o que pensam sobre ensinar arte, mas também como ensinam e como se sentem ao fazê-lo,

o que pretendem. (ALMEIDA, 2009, p. 23).

No filósofo Bergson (2010), encontram-se os conceitos de memória e suas importâncias nas reminiscências das experiências vivenciadas como forma de relembrar e trazer para o presente esses acontecimentos singulares. Bergson (2010) considera duas formas de memória: estado puro, que é a memória que utiliza os mecanismos motores, é a memória orientada para a natureza, conquistada pelo esforço, e que depende da nossa vontade; e a outra memória é das imagens, lembranças pessoais que desenham todo o acontecimento com seu contorno, sua cor e seu lugar no tempo, é espontânea, pode ser volúvel tanto quanto fiel em conservar, é a que revê. “Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (BERGSON, 2010, p. 90). Como ensina Backhtin: “o passado determina o presente de um modo criador, e juntamente com o presente, dá dimensão ao futuro que ele predetermina” (BACKHTIN, 1992, p. 253 *apud* GERALDI, 2013, p. 20).

Os textos narrados partem de experiências do contexto de um acontecimento, ou de momentos que circundaram os objetos afetivos identificados no passado, agora presente. Baudrillard considera os objetos abstraídos de suas funções e relacionados ao indivíduo:

Neste nível todos os objetos possuídos participam da mesma abstração e remetem uns aos outros na medida em que somente remetem ao indivíduo. Constitui-se pois em sistema graças ao qual o indivíduo tenta reconstruir um mundo, uma totalidade privada. (BAUDRILLARD, 2004, p.94).

Dessa forma, as adolescentes relatam, por palavras, uma síntese da participação de objetos afetivos nas lembranças que evocam, estando na condição de reclusas.

Sobre a função do presídio, encontro resposta no texto de Danilo Patzdorf:

É uma instituição desconhecida por quase todos os brasileiros. Criada e gerida pelos governos federal e estadual, seu funcionamento silencioso nos faz esquecer de que as cadeias são tão públicas quanto as escolas e hospitais. Com orgulho, reivindicamos a melhoria da educação e da saúde pública, mas nos esquecemos de olhar para a penitenciária ou até, em alguns casos, defendemos a precarização dos espaços prisionais para excluir qualquer possibilidade de conforto para a pessoa presa. (PATZDORF, 2016, p. 53).

Com base em Danilo Patzdorf (2016), concluí que assistência ao preso e ao internado é dever do Estado, objetivando prevenir o crime e orientar o retorno à convivência em sociedade, e, e nesse sentido, cabe também ao Ensino de Arte a função de criar (e resistir) para abrir outros vetores de subjetivação.

No trabalho com as adolescentes reclusas, várias técnicas de arte foram trabalhadas e devidamente explicadas. Com relação ao conceito de monotipia utilizado, é uma técnica de gravura, ou seja, um processo de impressão de uma pintura a óleo sobre um vidro, transferido por pressão para o papel. Quanto à cianotipia, é um método de cópia fotográfica baseado na propriedade de certos sais de ferro que, sob a ação da luz, transformam-se em

azul da Prússia.

Nesses fundamentos conceituais, as técnicas dos processos artísticos desenvolvidos são experiências de intensidade que fazem do momento um tempo e um espaço de recordações, que afetam as adolescentes de tal maneira que encontram na Arte uma forma de exteriorizar e ressignificar essas percepções. A partir dessas conceituações, busca-se fundamentar as ações desenvolvidas nesse estudo.

FRAGMENTOS DE NARRATIVAS E TRABALHOS DAS ADOLESCENTES

O professor no grupo de pesquisa, na programação de atividades planejadas para o desenvolvimento de processos artísticos, utiliza, simultaneamente, a narrativa de experiências singulares vivenciadas pelas próprias adolescentes, ocorridas em suas vidas, e a vinculação de imagens/desenhos/pintura com essas contextualizações. Busca-se rememorar essas lembranças na representação e elaboração de imagens/desenhos/pinturas por meio do processo artístico. Como o desenvolvimento das ações foi em uma instituição fechada, coletaram-se externamente várias imagens associadas às experiências relatadas pelas adolescentes, sendo disponibilizadas várias imagens para suas escolhas, reflexões e representações. Assim, essas imagens selecionadas pelas adolescentes propiciam uma representação de suas lembranças, memórias e experiências, além de seus contextos, sendo ressignificadas e representativas de seus desejos, da autoimagem e da subjetividade.

As perguntas formuladas no desenvolvimento das ações pautam-se na metodologia da A/r/tografia (IRWIN, 2013), que considera a hibridação de textos e imagens desenvolvidas como meio de expressão e ressignificação. Nesse sentido, as adolescentes relatam lembranças significativas de suas memórias. Ilustram-se algumas respostas: *“quando vi pela primeira vez minha filha e seus pezinhos, e quando eu ganhei o meu primeiro skate long e uma correntinha com um pingente de um anjinho protetor; quando minha cachorra pulou no meu colo e me sujou toda”*. Constata-se que as lembranças envolvem, principalmente, familiares e alguns objetos e animais. Essas lembranças escritas são ressignificadas por imagens por meio dos processos artísticos desenvolvidos nas micropráticas, conforme alguns exemplos abaixo representados (Figura 1).



Fig. 1 - Imagens elaboradas pelas adolescentes. Técnicas diversas (pintura/desenho, cianotipia, monotipia, fotografia). Dimensões 30x20 cm - 2016. Foto do acervo do autor.

A partir dessas imagens construídas, pergunta-se: O que representa essa imagem agora ressignificada por um processo artístico? Alguns exemplos de depoimentos: *“me senti não muito bem, pois sinto muita falta e saudade da minha família, muita falta mesmo, e a correntinha que eu ganhei da minha mãe que já faleceu e também sinto muita, muita falta dela; representa minhas melhores lembranças”*. Nesses depoimentos, verifica-se que as lembranças boas e ruins fazem parte das recordações.

As imagens produzidas propiciam conexões com suas memórias? Citam-se alguns exemplos: *“sim, me lembrei da minha cachorra e me bateu muitas saudades dela; representa eu e minha mãe; fizeram enxergar e lembrar tudo o que vivi; e foi bom porque usei desenhos das coisas que mais gosto e lembranças que me marcaram”*. Quanto aos desenhos e pinturas que desenvolveram nas ações, responderam: *“enquanto estava desenhando a minha tattoo, veio na minha memória o dia que eu fiz ela. Foi uma coroa de princesa com o nome da minha filha embaixo, Yasmin... E senti muita saudade dela; foi uma boa experiência!”*. Observa-se que, ao desenhar as suas imagens escolhidas, muitas das participantes expressaram que sentiram emoção, saudade e lembranças das suas reminiscências. Segundo Bergson (2010), a memória traz essas lembranças singulares, quando queremos e desejamos. São depoimentos que por si só revelam as sensibilidades e percepções das experiências vivenciadas que estão marcadas em suas memórias.

DESLOCAMENTOS DE IDENTIDADE COMO ARTISTA-PESQUISADOR-PROFESSOR

O deslocamento de identidade, representada pela tríade artista-pesquisador-professor, leva o próprio pesquisador deste estudo, primeiramente, a identificar-se como artista, o qual compartilha e apresenta seus trabalhos às adolescentes. Como exemplo, o autor apresenta seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), *Memórias Afetivas - Museu dos Objetos* (2013), como Bacharel em Artes Plásticas, em que contextualiza por palavras e desenhos suas memórias e disponibiliza às adolescentes para uma reflexão como um fio condutor entre as suas memórias e a das participantes. Segundo Walter Benjamin (1985,

p. 154), “o exemplo arrasta consigo um índice secreto que o remete à salvação”. Nesse sentido, utiliza-se como exemplo a própria imagem (Figura 2) como museu dos objetos afetivos como vetor de referências para despertar as reminiscências do outro, por meio dos desenhos e das narrativas contextualizadas no seu livro *Museu dos Objetos*.

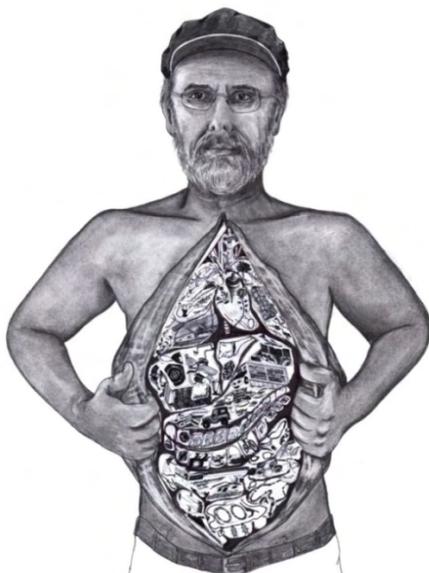


Figura 2 - Título: Memórias Afetivas – Museu dos Objetos - Autorretrato - Técnica: Lápis HD e nanquim - Dimensões 40x30 cm - 2013 Fonte: Obra do autor - 2013.

Outro exemplo como artista são os retratos elaborados das adolescentes como valorização da autoestima e agradecimento na participação das atividades desenvolvidas nos encontros. Apresentam-se três exemplos na Figura 3. Como são adolescentes, foi permitido desenhar somente de perfil para preservar suas identidades.



Figura 3 - Título: Retratos de três das adolescentes. Técnica: Lápis HD – Dimensões 40x30 cm. Fonte: Obra do autor – 2016.

Como pesquisador, o autor encontra, nas respostas e nos resultados dos trabalhos artísticos das adolescentes, significados, percepções, reflexões críticas e observações decorrentes das atividades desenvolvidas. As interconexões de técnicas artísticas com as imagens e textos refletiram e reviveram suas memórias e experiências.

Como professor do Ensino das Artes Visuais, utiliza-se a orientação e o compartilhamento dos saberes no desenvolvimento das ações planejadas, e apoio nas execuções dos processos artísticos das adolescentes. Nesse contexto, verifica-se que a reflexão de si como artista-pesquisador-professor provoca um deslocamento de conscientização da própria identificação, pois, conforme Bourdieu:

Nada me tornaria mais feliz do que ter conseguido que alguns dos meus leitores e leitoras reconhecessem as suas experiências, as suas dificuldades, as suas interrogações, os seus sofrimentos, etc., nos meus [trabalhos]. (BOURDIEU, 2005, p. 119 *apud* JESUS, 2013, p. 23).

Como professor, utiliza-se a representação de um diagrama das atividades desenvolvidas pelas adolescentes, relacionado aos contextos de suas memórias e experiências. Utiliza-se um sistema planetário como forma de analogia ao espaço e tempo sincronizados com referência às micropráticas, contextos e resultados das atividades desenvolvidas. Na Figura 4, ilustra-se um dos exemplos.

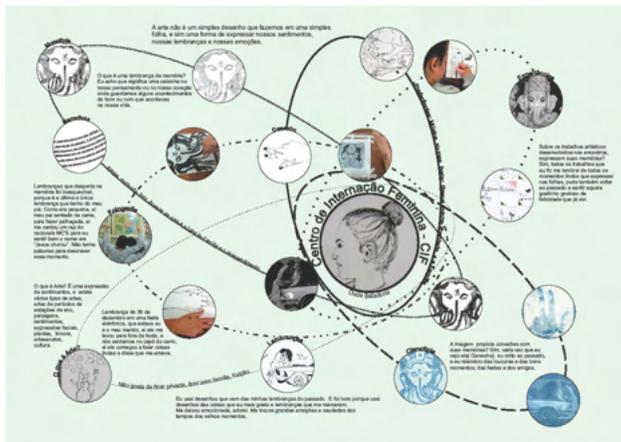


Figura 4 - Diagrama da adolescente Duda. Técnica: Desenhos/pinturas/imagens/textos – Dimensões 40x30 cm.

Fonte: Obra do autor - 2017.

A percepção de artista agora como pesquisador e professor de Ensino das Artes Visuais ganha novos horizontes e profundidade em vários sentidos. Essa tridimensionalidade de função em uma só identidade permite avançar e expandir-se sobre as dificuldades que rodeiam e desafiam a própria imagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O autor pergunta-se sobre o que o levou a pesquisar sobre o tema: produzir, pesquisar e ensinar Artes Visuais em uma instituição de internação de adolescentes em conflito com a lei. A reflexão que faz é que, como artista, utiliza o processo artístico para expressar suas memórias e experiências como meio de reviver, lembrar, rememorar, no presente, momentos singulares vividos. E com objetivo de compartilhar essa percepção e reflexão, procura levar essas experiências a locais onde a Arte não está presente para esse ato de conhecimento. Uma de suas curiosidades sempre foi conhecer os conteúdos do Ensino da Arte Educação. Sempre pensou que, por meio desse conhecimento, poderia expandir e aprofundar percepções e reflexões críticas sobre a essência de ser artista, pesquisador e professor. Essa busca levou-o a pesquisar o sentido de ser artista e ser professor ao mesmo tempo. É nessa direção que agora este autor se encontra em um dos lugares que procura: ser artista-pesquisador-professor.

Constata-se que, no relacionamento entre as socioeducadoras com as adolescentes, nos encontros das micropráticas, há respeito e carinho entre ambas as partes. Nem sempre isso é percebido nos sistemas de reclusões, segundo Vicente Concílio,

A cadeia aparenta estar em crise. Isso não significa que seu fim esteja próximo. A cada dia exigem-se mais e mais unidades, na medida em que diferentes setores da sociedade civil se apoiam na desumanidade da prisão

Outro aspecto quanto ao Ensino de Arte Educação em instituições de reclusão é a constatação de que, preferencialmente, são praticadas ações com música, teatro, dança, e muito pouco com Artes Plásticas. Segundo a Prof.^a Dr^a Ashley Lucas (Universidade de Michigan), em palestra sobre Arte e Educação Prisional, na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) em 2016¹, nos Estados Unidos as ações no sistema prisional com pinturas são restritas devido aos custos, controle e variedades de materiais.

Observa-se que, nas atividades pedagógicas programadas e desenvolvidas com as adolescentes, a narrativa de experiências singulares e reminiscências são ressignificadas pelo desenho, pintura, monotipia, cianotipia e fotografia. Como pesquisador, constata-se, pelas respostas das perguntas e pelas imagens elaboradas pelas adolescentes, que o objetivo proposto das ações foi alcançado satisfatoriamente, como exemplo de depoimentos:

"Todos os trabalhos que eu fiz me lembraram de todos os momentos lindos que expressei nas folhas, pude também voltar ao passado e sentir aquele gostinho gostoso de felicidade que já vivi; Tenho orgulho de ter aprendido uma coisa que eu talvez nunca iria ter aprendido lá no mundo; A arte não é um simples desenho que fazemos em uma simples folha, e sim uma forma de expressar nossos sentimentos, nossas lembranças e nossas emoções". (Adolescentes participantes).

Nas respostas das adolescentes, observam-se percepções, reflexões, emoções, saudades, experiências e lembranças de um tempo que passou, mas que ainda está presente na memória. E constata-se que o processo artístico faz reviver os momentos através das reminiscências. É uma viagem no tempo, em que minutos e segundos percorrem um longo caminho de anos, ressignificando em registros artísticos essa passagem em busca e encontro desses momentos. Nesse sentido, as ações desenvolvidas proporcionam novas possibilidades de reconfigurar memórias e experiências, não como forma de passatempo, *hobby* ou terapia, mas de percepções e emoções únicas ao relembra uma parte singular da vida que está registrada na memória.

Assim, o trabalho artístico possui e carrega significado e expressividade de um momento lembrado pela memória. Simultaneamente, compartilha-se uma visão sobre a Arte e suas diversas linguagens, para que as adolescentes possam, com seus trabalhos, apreciar, refletir e experimentar essas linguagens como um ato de liberdade, como expressão criadora, independentemente do tirocínio das Artes. Percebe-se que as imagens e os textos são como uma passagem no tempo; cada uma das adolescentes volta a reviver o passado como um momento presente, em que as narrativas contextualizadas e as imagens elaboradas registram essa viagem, embora estejam reclusas. A Arte oferece a possibilidade, para as adolescentes, de se apoderarem de si, de suas aptidões, sonhos, angústias, e de poderem expressar e ressignificar, por meio da reflexão, suas memórias e experiências.

Como respostas das reflexões críticas, buscas e dúvidas, o autor procura, além das obtidas e observadas, novas possibilidades de reconfigurar o processo artístico no Ensino da Arte Educação. Com o deslocamento de identidade de ser um artista- pesquisador-professor, leva-se às adolescentes a apropriarem-se do ato de conhecimento da Arte como forma de perceber e interpretar os trabalhos artísticos produzidos, como também o próprio mundo. Nesse contexto, o autor amplia e renova o conhecimento, experiência, reflexão crítica e visão de ser Artista, Pesquisador e Educador das Artes Visuais em uma única identidade, e transforma-se em uma semente à procura de novos espaços esquecidos da Arte para germinar.

NOTA

¹ Prof.^a Dr^a Ashley Lucas. Palestra sobre o projeto Artes Criativas na Prisão. Auditório do DAV - UDESC – Florianópolis, SC, em 9 de maio de 2016. Ela é professora de teatro da Universidade de Michigan – EUA.. Palestra não publicada.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Célia Maria de Castro. **Ser Artista, Ser Professor: razões e paixões do ofício**. São Paulo: Editora USP, 2009.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **A imagem no ensino da Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema de objetos: debates semiologia**. São Paulo: Perspectiva. 2004.

BENJAMIN, Walter. **Sociologia**. Org. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática. 1985.

BERGSON, Henry. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes Ltda, 2010.

CONCILIO, Vicente. **Teatro e Prisão: dilemas da liberdade artísticas em processos teatrais com população carcerária**. 2006. 172 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas)- Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

DIAS, Belidson. *A/r/tografia como metodologia e pedagogia em artes: uma introdução*. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita. (Org.). **Pesquisa educacional baseada em arte: A/r/tografia**. Santa Maria: Editora USFM, 2013. p. 21-26.

FISCHER, Ernest. **O ensino de arte e formação de docentes**. São Paulo: Koogan, 2002.

GERALDI, João Wanderley. Bakhtin tudo ou nada diz aos educadores: os educadores podem dizer muito com Bakhtin. In: FREITAS, Maria Tereza (Org.). **Educação, arte e vida em Bakhtin**. Belo horizonte: Autêntica Editora, 2013. p.11-28.

IRWIN, Rita. A/r/tografia: uma mestiçagem metonímica. In: BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Lilian. (Org.). **Interterritorialidade, mídias, contextos e educação**. São Paulo: Edições SESCSP, 2008. p. 87-104.

JESUS, Joaquim Alberto Luz de. **(In)visibilidades**: um estudo sobre o devir do professor-artista no ensino em artes visuais. 2013. 260 p. Tese (Doutorado em Educação Artística)- Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Porto, 2013.

MATTAR, Sumaya. **Sobre arte e educação**: entre a oficina artesanal e a sala de aula. Campinas: Papyrus, 2010.

PATZDORF, Danilo. **Corpos encarcerados**: breves reflexões sobre o ensino de arte a partir de uma experiência penitenciária. In: MATTAR, Sumaya, ROIPHE, Alberto (Org.). **Arte e Educação**: ressonâncias e repercussões. São Paulo. ECA – USP. 2016. p.53-61.

ROCHA, José Carlos da. **Memórias afetivas**: museu dos objetos. 2013. 55 p. (v.1), 72 p. (v.2). Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) – Centro de Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis, 2013.

THORNTON, Alan. **The Artist Teacher as Reflective Practitioner**. Chicago: Intellect Bristol, 2005.

José Carlos da Rocha – Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2019/2023- UDESC. Orientadora: Prof.^a Dr^a Jocielle Lampert. Mestrado em Artes Visuais – 2017 – Graduado em Artes Plásticas pela UDESC - 2013. Participa na UDESC: Projeto Arte Educação pela pintura: produção artística do artista professor; Projeto Entre Paisagens; Projeto de Extensão: Estúdio de Pintura Apotheke. Pesquisa sobre reminiscência e experiências ressignificadas pelos processos artísticos. Email:jokafloripa@gmail.com – Tel. 048-99629-5805. Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/7413254830135244> - ID Lattes: **7413254830135244**

CAPÍTULO 13

SAINDO DA BOLHA” E “TÉCNICA E ESPIRITUALIDADE”: UM ESTUDO COM ACADÊMICOS DE MÚSICA COM EXPERIÊNCIAS PENTECOSTAIS

Data de aceite: 01/11/2021

Data de Submissão: 08/11/2021

Ana Lúcia de Marques e Louro-Hettwer

Universidade Federal de Santa Maria
Santa Maria-RS
Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8744911424416533>

Andressa Zambrano Freitas

Universidade Federal de Santa Maria
Santa Maria-RS
Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4754502641029294>

RESUMO: A pesquisa investiga narrativas de alunos de acadêmicos do Curso de Música de universidade federal do sul do Brasil ligados ao movimento pentecostal, de que maneira esse choque de culturas interfere em sua formação musical, os dilemas enfrentados durante a graduação e como essas vivências os fazem pensar sobre sua formação docente. Assim, auxilia a compreender a complexidade da identidade musical dos entrevistados, as experiências cotidianas possíveis e a maneira como os horizontes de significado dentro do ambiente religioso interferem nestes processos.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura acadêmica. Cultura religiosa. Identidade musical. Horizonte de significado. Formação docente.

“LEAVING THE BUBBLE” AND “TECHNIQUE AND SPIRITUALITY”: A STUDY WITH MUSIC SCHOLARS PENTECOSTAL EXPERIENCES

ABSTRACT: The research investigates narratives of students of scholars of the Music Course of the federal university of the south of Brazil linked to the Pentecostal movement, in what way this clash of cultures interferes in their musical formation, the dilemmas faced during graduation and how these experiences make them think about teacher training. Thus, it helps to understand the complexity of the interviewees' musical identity, the possible daily experiences and the way in which the horizons of meaning within the religious environment interfere in these processes.

KEYWORDS: Academic culture. Religious culture. Musical identity. Horizon of meaning. Teacher training.

1 | A RELIGIOSIDADE COMO EXPERIÊNCIA DOS ACADÊMICOS

Muitos autores têm estudado sobre a importância de levar em consideração as experiências dos alunos, um exemplo é Bellochio (2003, p. 23), que citando Gauthier e Veiga, afirma que “é fundamental considerar os saberes de experiência e que esses saberes seriam o núcleo vital da formação docente”. Algumas pesquisas têm estudado através de uma abordagem sociológica as temáticas da religiosidade e espiritualidade dos alunos de

graduação, tais como: “Entrelaçamentos de Lembranças Musicais e Religiosidade: quando eu soube que cantar era rezar duas vezes...” (TORRES, 2004); “Práticas musicais gospel no cotidiano e educação musical” (RECK, 2012); “Aprender e ensinar música na Igreja Católica: um estudo de caso em Porto Alegre/RS” (LORENZETTI, 2015); “Narrativas religiosas de licenciandos em música: aproximação com o mundo vivido no processo formativo” (RECK; LOURO, 2015); “Narrativas religiosas no ensino superior em música: uma abordagem (auto)biográfica” (RECK, 2017) ; “Práticas musicais no cotidiano na Iniciação Científica: diários de pesquisa em ambientes religiosos cristãos” (LOURO; RECK, 2017). Sendo assim, esta pesquisa se insere em um esforço científico que vem sendo trabalhado pelos autores na área de educação musical.

Uma vez que aponta como os acadêmicos interagem com as culturas onde estão inseridos, de que maneira constroem e entendem os significados que esses meios proporcionam e como, em circunstâncias dispare, nas quais parte dos significados advém da experiência acadêmica e parte da experiência cotidiana, tais significados podem conviver na atuação dos professores que estudaram na universidade, vindo do ambiente religioso e voltando a atuar no mesmo, este trabalho se insere no campo de pesquisa qualitativa. Para tanto, foi utilizado como recurso o modelo de entrevista narrativa, por permitir compreender e analisar com mais clareza a subjetividade de cada sujeito e encontrar pontos em comum nas narrativas de indivíduos que estão inseridos em um mesmo meio social ou cultural.

Jovchlovich e Baurer (2002, apud MUYLAERT et.al, 2014) afirmam que a entrevista narrativa se caracteriza como uma ferramenta não estruturada, pois visa a profundidade de aspectos específicos tanto da história de vida do entrevistado quanto do contexto situacional. Escolhi os alunos cristãos evangélicos e carismáticos ligados ao fenômeno pentecostal do curso de música de uma universidade, partindo de minhas vivências como musicista cristã e, mais tarde, como acadêmica do curso de música, para entender se os dilemas vividos por mim durante a graduação coincidiam com os desses colegas de um mesmo ou muito semelhante ambiente cultural e religioso. Nesta direção, essa pesquisa surge da problematização das minhas próprias vivências, as problematiza e através de um processo de conscientização de pré-conceitos (LOURO, 2004) fornece os subsídios para que se realizem as entrevistas. Escolhemos para essa comunicação os dados do aluno Ismael para traçar um recorte dos dados que foram analisados no TCC.¹

A presente pesquisa também está inserida nos trabalhos do grupo de pesquisa NarraMus (Auto narrativas de Práticas Musicais), criado no ano de 2006 e certificado no CNPq, vinculado ao departamento de Música e também ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Maria. O grupo tem por objetivo “desenvolver pesquisas e estudo sobre a ‘narrativa de si’ por pessoas ligadas a práticas musicais buscando uma interface entre as pesquisas (auto) biográficas na área de Educação e a pesquisa e prática em Educação Musical” (LOURO; TEIXEIRA; RAPOSO, 2013, p. 229). O

¹ O trabalho de conclusão de curso defendido e aprovado na Universidade Federal de Santa Maria no ano de 2018.

grupo conta com a participação de alunos de graduação em Música, mestrado e doutorado em Educação e docentes desta universidade, bem como de outras instituições federais do sul, norte e nordeste do país

2 I SAINDO DA BOLHA E EXPANDINDO O HORIZONTE DE SIGNIFICADOS

Segundo Reck (2011, p.81), algumas vivências musicais emergem do contato com um instrumento musical, nas mais variadas situações, e estimulam o sujeito, através de diferentes caminhos, a explorar e se interessar pela sonoridade desse instrumento. É possível perceber tal fato na narrativa de Ismael, quando o mesmo relata que, por mais que seu aprendizado musical dentro da igreja não tenha se dado de uma maneira teórica e metodológica na sua opinião, o ambiente religioso foi um grande incentivador de seu crescimento musical. Destaca-se que para os autores dessa comunicação o aprendizado na igreja e em outros ambientes fora da escola é um aprendizado cotidiano tendo a sua própria “teoria e metodologia”.

Eu não cheguei a ter aulas dentro do ambiente religioso. Eu tive algumas aulas de técnica vocal dentro do ambiente religioso, mas assim o maior crescimento musical que eu tive, o maior desenvolvimento musical que eu tive foi a partir do momento em que um pastor nosso na época me deu um teclado e perguntou: “Quer aprender?” E eu disse: “Querol!”. Foi então que eu fui buscar fazer aula, fui aprender um pouco mais. (Ismael)

Weiss e Louro (2011, p.133) relatam que “nas trajetórias formativas, os ambientes socioculturais e os dilemas enfrentados são variados, e influenciam na formação da identidade profissional do indivíduo”. Ismael relata ter escutado diversos estilos musicais durante toda a sua vida, porém sempre dentro do gênero gospel, e que quando adentrou no ambiente acadêmico percebeu que todo o vasto repertório que havia construído em sua prática no ambiente religioso era insuficiente para o ambiente acadêmico, foi preciso, de acordo com ele, sair da “bolha”.

O pior dilema que eu tive dentro da academia foi a questão de que eu sempre tive contato com música religiosa, eu cheguei aqui e eu percebi que o meu contato com as outras músicas tinha sido inexistente, praticamente. [...] eu sempre cantei músicas de todos os tipos, mas dentro do gospel e aí quando eu cheguei aqui, eu percebi que o gospel era muito desconhecido pelas pessoas e eu precisava me envolver um pouco mais com a questão da MPB, eu precisava buscar um pouco mais dessas outras linhas que eu não busquei, inclusive o erudito, que o erudito pra mim... eu tive aulas de piano né, não na igreja, mas eu tive aulas de piano, estudei um pouco de piano erudito, só que quando eu cheguei aqui aquilo ali foi insuficiente. O que mais me marcou foi todas as vezes em que todo mundo conhecia determinada música e eu não conhecia e aí eu me sentia muito deslocado porque aquilo ali não tava dentro do mundo que eu vivi a vida inteira né e eu percebia de certa forma o quão isolado eu era em certas coisas, eu vivia dentro de uma bolha. (Ismael).

Percebe-se um “horizonte de significado” (SOUZA, 2013) muito bem delineado na

fala de Ismael, e que audição e execução de músicas gospel permeiam a sua juventude. Entretanto, com a entrada na universidade, esse horizonte de significado sofre algumas transformações, considerando que, no ambiente no qual Ismael está inserido; é como se a música que ele ouviu e executou durante grande parte da vida fosse significativa somente para si, fazendo com que ele se sentisse deslocado em meio aos colegas e com um repertório que, por mais que para o gospel fosse imenso, era academicamente pequeno.

De acordo com Torres (2013, p.19), deve-se primeiramente aproximar-se da música dos alunos, trazer questões musicais específicas, apresentar modelos de explicação, de esclarecimento e de ação, para a partir disso os alunos experimentarem seus esquemas de explicação e ação em uma nova música, em um novo repertório, com o objetivo de tornar as experiências conscientes e ampliá-las. Observemos este trecho da fala do entrevistado: “É claro que tu percebe o outro lado, que quando tu conhece uma música gospel, por exemplo né, tu não vê um esforço das pessoas pra aprender aquilo ali, como se aquilo ali não fizesse parte da cultura também.”. No caso de Ismael, a partir da análise de sua narrativa, não houve essa aproximação com o mundo musical ao qual ele estava imerso até a entrada na graduação, sendo um dos principais fatores que o levaram a buscar um novo repertório e ampliasse as experiências musicais. Nessa direção, fazendo com que ele se sentisse parte do ambiente cultural no qual acabara inserido, mesmo sem ver qualquer esforço por parte das pessoas deste mesmo ambiente em conhecer e aprender sobre a música feita dentro do ambiente religioso. Inicialmente, para Ismael, as músicas que agora faziam parte de seu cotidiano no novo ambiente, não faziam sentido para ele, pois não havia proximidade delas com suas vidas, nem com o ambiente cultural em que estava inserido anteriormente, foi preciso um esforço em expandir o repertório e dar novas delineações a seus horizontes de significado.

De acordo com Reck (2011, p.132), é preciso tomar cuidado para não correr o risco de negar ou desvalorizar significações musicais pessoais, ou de reduzir e classificar a música gospel como uma forma de música “diferente”, recorrendo assim a uma interpretação restrita de multiculturalismo. O educador musical deve estar aberto ao diálogo promovendo uma maior aproximação entre ensino musical e as vivências musicais pessoais dos alunos, podendo a partir daí estabelecer novos significados que ampliem a concepção de música numa perspectiva plural e complexa. Mesmo considerando as limitações de um currículo de licenciatura em música, bem como respeitando as formações dos professores do curso, seria possível sugerir a possibilidade que repertórios do conhecimento dos alunos, no caso, a música da igreja é apenas um exemplo, para que possam também ser explorados durante a formação da licenciatura em música.

31 DE VOLTA AO AMBIENTE RELIGIOSO: TÉCNICA VERSUS ESPIRITUALIDADE

A exemplo da academia é necessário que ocorra uma consideração da parte do professor às experiências vividas pelos acadêmicos; sendo preciso também que o aluno que volta ao ambiente religioso leve em consideração as experiências e músicas trazidas pelos membros do ministério de louvor ou irmãos em geral. É preciso entender o contexto das músicas escolhidas pelos mesmos e, desse modo, analisar a melhor maneira de “traduzir” o conhecimento adquirido na academia para a prática do ministério.

Para Gayet (2004, p.72 apud GOMES, 2009, p.33), “o projeto parental é o elemento central do processo de constituição de identidade do indivíduo”, sendo possível ver isso fortemente na narrativa de Ismael. Ele aprendeu a cantar com a mãe desde muito cedo e, depois de ingressar na universidade, mesmo não estando mais inserido no ambiente religioso, ainda tem uma ligação com a igreja devido ao fato da mãe ser pastora. Ismael relata que procura ensinar a ela o que aprendeu sobre técnica vocal para que a mesma utilize estes conhecimentos dentro da igreja e também para que ela possa melhorar sua prática.

Eu parei de ir à igreja coincidentemente quando eu entrei na universidade, então a partir do momento que eu comecei a adquirir os conhecimentos musicais acadêmicos eu não estava mais dentro da igreja, então a minha única ligação com a igreja é a minha mãe que é pastora e minha mãe canta. Eu sempre tentei passar essas dicas e esses conhecimentos pra minha mãe poder utilizar dentro da igreja ou mesmo ajudar ela a tirar uma música de forma melhor, mais bem elaborada pra que ela pudesse usar esse conhecimento dentro da igreja, mesmo que eu não esteja mais lá. (Ismael).

Ismael também fala sobre um assunto que ainda é um “tabu” em muitas denominações evangélicas, que é a questão da técnica versus espiritualidade. Neste caso, a espiritualidade quase sempre está ligada à emoção e, para Ismael, este sentimento pode ser tanto um auxílio como um atrapalho para a prática musical.

Mas eu acho que assim uma das coisas mais... ao mesmo tempo que ela auxilia, ela atrapalha dentro da igreja, é a questão do emocional né, porque o emocional ele te auxilia muitas vezes a se desprender do teu nervosismo e conseguir uma liberdade maior porque tu tá ali, sabe, aquele momento que tu tá cantando pra Deus, então, dane-se o resto né e isso te ajuda a fazer música de uma forma melhor, ao mesmo tempo, o emocional ele te atrapalha porque tu acaba as vezes desfocando da parte musical, da parte... como eu explicar... específica da música, que não tem nada a ver com o espiritual, que não tem nada a ver com o emocional e isso acaba atrapalhando as vezes, é um paradoxo né, tem os prós e os contras do emocional. (Ismael).

A relação entre técnica e espiritualidade é tratada de forma diferente em casa denominação evangélica não se podendo fazer uma generalização, conforme diz Reck:

É comum que cada denominação evangélica, no âmbito musical, estabeleça certos códigos morais e estéticos, gerando assim inúmeros concepções de

experiências musicais e diferentes processos de transmissão e apropriação de conhecimentos musicais, que deverão respeitar a conjuntura desses códigos. (RECK, 2012, p.167).

Porém, como disse Ismael, a parte emocional da música pode ser algo benéfico para a prática. Segundo Green:

Tem sido uma parte central da ideologia musical, desde o rock ao hip hop, do soul ao reggae, a música ser uma expressão direta de sentimentos, sem mediações e autêntica, livre das imposições de convenções, e vindo naturalmente da “alma” dos músicos. (GREEN, 2012, p.67).

Isso é observado na narrativa de Ismael, quando relata que, em uma de suas aulas com uma aluna evangélica, explorar mais a parte emocional fez com que a mesma melhorasse a prática naquele momento.

O emocional é muito presente dentro da igreja, eu acho que esse é o diferencial muito grande que eu percebo entre a música da rua né, a música que não é feita dentro da igreja e a música que é feita dentro da igreja tanto que eu já usei isso com uma das minhas alunas que é da igreja, que eu via que ela tava muito presa na hora da técnica, na hora de cantar ela tava presa e aí quando eu disse pra ela “tu tá cantando essa música pra Deus” né, ela acredita em Deus, então canta a tua música pra Deus, naquele momento auxiliou ela a cantar de uma forma muito melhor. (Ismael).

Com isso, pode-se concluir que a relação da técnica com a espiritualidade e, conseqüentemente, com a emoção, é vista de maneiras distintas nas diversas comunidades evangélicas, e que essa visão, na maioria das vezes, é tida através de uma perspectiva que está de acordo com os códigos morais e estéticos específicos de cada denominação.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de dados da entrevista com Ismael proporciona um exemplo para duas categorias que emergiram durante o processo. “Sair da bolha” agrupou os dados nos quais os acadêmicos de música com experiências pentecostais relataram os embates que sentiram ao ingressar na universidade e descobrir um horizonte muito maior de possibilidades musicais do que aquele ao qual estavam acostumados. Em relação a esta primeira categoria pode-se pontuar, por um lado, que a vivência acadêmica amplia os horizontes sonoros dos alunos e, por outro lado, que o curso de música: licenciatura neste caso não pareceu levar em conta em seus ensinamentos as experiências prévias dos alunos. Uma segunda categoria diz respeito ao “retorno ao ambiente religioso”, nessa categoria foram agrupadas as narrativas dos entrevistados sobre suas tentativas de levar para suas comunidades de origem os conhecimentos musicais que adquiriram na academia. Nesta direção, nessa comunicação é realçado o dilema “técnica x espiritualidade” que, para muitos, é considerado como emoção. Ao trazer para um ambiente cotidiano de aprendizagem, diferenciado da universidade e da escola, os conhecimentos acadêmicos

os alunos encontram algumas dificuldades entre elas a não aceitação de uma exigência técnica. Por outro lado, se percebe uma tensão entre “se soltar” e as exigências técnicas. Ismael parece contornar esse dilema ao abordar a afetividade da relação com sua mãe conjuntamente a possibilidade de ensinar técnica para ela, bem como a de trabalhar técnica ao mesmo tempo de uma postura de canto espontâneo, “cantar para Deus”. Esses dados se tornam relevantes na medida em que descrevem a possibilidade da presença de conhecimentos acadêmicos em ambientes cotidianos como os das igrejas e movimentos pentecostais.

Esta pesquisa pretende contribuir para reflexão sobre a formação de alunos no ensino superior de música a partir de suas vivências, o aprendizado em ambientes religiosos enquanto locais cotidianos e os estudos sobre culturas cristãs pentecostais. Nessa direção, contribuindo para os debates sobre ensino superior em música e aprendizagem em espaços não escolares.

REFERÊNCIAS

BELLOCHIO, Cláudia R. **A formação profissional do educador musical: algumas apostas.** *Revista ABEM*, Porto Alegre, n. 8, p. 17, 2003.

FREITAS, Andressa Z. **Cotidiano, identidade musical e horizontes de significado:** narrativas de alunos de graduação em música com experiências pentecostais. Santa Maria. 37f. Monografia de Conclusão de Curso. Departamento de Música, Universidade Federal de Santa Maria, 2018.

FREITAS, Andressa Z. **Entrevista de Andressa Zambrano** Freitas em 16 de outubro de 2018. Santa Maria. Áudio e transcrição. Universidade Federal de Santa Maria.

GREEN, Lucy. **Ensino de música popular em si, para si e para “outra” música:** uma pesquisa atual em sala de aula. *Revista ABEM*. Londrina, v.20, n. 28, p.61, 2012.

GOMES, Celso H. S. **Educação musical na família:** as lógicas do invisível. Porto Alegre. 214f. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

LOURO, Ana L. M. **Ser docente universitário - professor de música:** dialogando sobre identidades profissionais com professores de instrumento. Porto Alegre. 195f. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.

LOURO Ana L. M.; TEIXEIRA, Ziliane L. O.; RAPÔSO, Mariane M.. In: MORALES, Alicia R., et al. (Orgs.) **Redes de formação em educação: experiências com pesquisas entre Brasil e México.** Curitiba, Editora CRV, 2013.

RECK, André M. **Práticas musicais na cultura gospel:** um estudo de caso no ministério de louvor Somos Igreja. Santa Maria. 144f. Dissertação (Mestrado em Educação), Centro de Educação, Universidade Federal de Santa Maria, 2011.

SOUZA, Jusamara V. **Cotidiano, sociologia e educação musical**: experiências no ensino superior de música. In: LOURO, Ana L. M.; SOUZA, Jusamara V. (Org.). Educação musical, cotidiano e ensino superior. Porto Alegre: Tomo Editorial, v. 1, p.12, 2013.

TORRES, Maria C. A. R. **Entrelaçamentos de lembranças musicais e religiosidade**: “quando eu soube que cantar era rezar duas vezes...”. *Revista ABEM*. Porto Alegre, v.11, p. 63, 2004.

WEISS, Douglas R. B.; LOURO Ana L. M. **A formação e atuação de professores de acordeom na interface de culturas populares e acadêmicas**. *Revista ABEM*. Londrina, v. 16, p. 132, 2011.

CAPÍTULO 14

O CORPO E A DANÇA NA FORMAÇÃO DO INDIVÍDUO: UMA PROPOSTA DE DESENVOLVIMENTO INTEGRAL

Data de aceite: 01/11/2021

Data de submissão: 08/11/2021

Danielle Márcia Fernandes

Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte – Minas Gerais
<http://lattes.cnpq.br/9653371212983955>

RESUMO: A relação entre o corpo e a dança na formação do indivíduo é o objeto de reflexão desta pesquisa, analisando a importância do corpo no processo de formação integral. Considerando que o indivíduo é formado pelos mais variados aspectos, do físico ao psíquico, compreende-se que o desenvolvimento integral deve abordar a totalidade destas multiplicidades. A dança é apresentada como um elemento de integração do corpo e da mente e como instrumento de desenvolvimento do conhecimento cognitivo e do autoconhecimento. Com base em apontamentos teóricos, este trabalho apresenta uma análise dos conceitos de corpo, dança e formação integral, tendo como referência o trabalho de Rolf Gelewski. A partir da proposta do bailarino, exemplificada na obra **Crescer, Dançando, Agindo 2**, é possível reconhecer as possibilidades de integração corpo e mente através da dança, contribuindo para a formação integral do ser.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo. Dança. Formação Integral. Rolf Gelewski.

THE BODY AND DANCE IN INDIVIDUAL FORMATION: A PROPOSAL FOR INTEGRAL DEVELOPMENT

ABSTRACT: The relationship between body and dance in the formation of the individual is the object of reflection and analysis of this research, considering the importance of the body in the process of integral formation. Considering that the individual is formed by the most varied aspects, from the physical to the psychic, it is understood that the integral development must address the totality of these multiplicities. Dance is presented as an element of integration of body and mind and as an instrument of development of cognitive knowledge and self-knowledge. It presents an analysis of the concepts body, dance and integral formation with reference to the work of Rolf Gelewski. From the proposal of the dancer, exemplified in the work **Grow, Dancing, Acting 2**, it is possible to recognize the possibilities of body and mind integration through dance, contributing to the integral formation of the being.

KEYWORDS: Body. Dance. Integral Development. Rolf Gelewski.

1 | INTRODUÇÃO

A relação estabelecida entre corpo e movimento no processo de desenvolvimento do indivíduo é identificada em **Crescer, Dançando, Agindo 2**, a partir do conceito de formação integral encontrado nas obras de Rolf Gelewski. O entendimento de corpo ao longo da história da filosofia é apresentado com o objetivo de compreender a origem do dualismo entre corpo

e mente e a importância do corpo e do movimento no processo de formação integral. A dança é compreendida como arte e como campo de conhecimento que possibilita integrar no processo cognitivo a totalidade do ser. Corpo e mente se integram na dança, produzindo conhecimento através da experiência.

21 O DUALISMO CORPO E MENTE NA FILOSOFIA

Na filosofia grega, encontramos a origem do dualismo entre o corpo e a mente nos diálogos platônicos e nos escritos de Plotino. Filósofo neoplatônico, Plotino considerava o corpo como domínio da alma. Esta estaria aprisionada ao corpo e sofreria uma espécie de corrupção, sendo necessário o livramento da matéria como uma forma de libertação da alma. Já No Medievo, período influenciado pela moral cristã, Agostinho de Hipona afirma ser o homem formado por dois elementos: o corpo e a alma. Porém, a verdadeira essência humana estaria na alma e não no corpo, mero instrumento da alma que possibilita a manifestação no mundo sensível. A inferioridade do corpo em relação à alma se justificaria pelo fato de ser corruptível e fadado à desintegração. O hábito carnal seria o principal obstáculo à aproximação com o divino e o sacrifício, o caminho para purgar os pecados da carne, único meio de aproximação com o divino a partir do corpo.

As transformações vivenciadas na Idade Moderna, como a valorização da razão e do homem e o desenvolvimento científico, influenciaram as mudanças na concepção de mundo ocidental. No século XVII, Espinosa apresentou a ruptura com o dualismo ao considerar o corpo como criação divina. Para o filósofo, Deus estaria presente na natureza e, portanto, em todas as manifestações da matéria. Espinosa rompeu com a separação tradicional entre o divino e o mundo, rejeitando uma divindade que é somente espírito, distante da materialidade. Como afirma Chauí (1995, p.66):

Pela primeira vez, em toda a história da filosofia, corpo e alma são ativos ou passivos juntos e por inteiro, em igualdade de condições e sem relação hierárquica entre eles. Nem o corpo comanda a alma, nem a alma comanda o corpo. A alma vale e pode o que vale e pode seu corpo.

Espinosa afirma ser a alma um componente do corpo, necessário à sua manutenção. As informações recebidas pela mente são provenientes dos estímulos corporais e tudo o que a mente apreende, o faz através dos sentidos. Nosso cérebro conhece o mundo a partir das informações que por meio do corpo chegam até ele. A mente é apresentada como um complemento do corpo.

No século XX, o filósofo Merleau-Ponty atribuiu à existência uma dimensão corporal e apresentou a perspectiva do corpo-vivido ou corpo-próprio, segundo a qual o corpo não é algo que possuímos, mas o que somos. Desloca-se, assim, o sentido da consciência a partir da interioridade para uma consciência que está no corpo. O homem é um ser em movimento e o corpo é o que permite que se movimente e vivencie o mundo. Como afirma Reis (2011, p.40): “por meio do movimento, o corpo nos situa no mundo, nos posiciona em

relação às coisas, permite que conheçamos diferentes ângulos e revela que a visão se dá por perspectivas”.

Ao longo da história da filosofia o modelo dualista que apresenta corpo e mente como conceitos dicotômicos é posto em crise e vislumbra-se na contemporaneidade o olhar para a relação intrínseca entre corpo e mente.

3 | O CORPO E A DANÇA NA FORMAÇÃO INTEGRAL

As análises sobre o fenômeno da corporeidade apontam na direção de uma relação entre corpo e os processos cognitivos do homem. O corpo é o mediador entre o psíquico e a matéria. Como encontrado em Merleau-Ponty (1992), somos nosso corpo, portanto, toda experiência possui uma dimensão corpórea.

Shusterman (2012) afirma que o corpo constitui uma dimensão inclusiva de nossa estrutura mental. Ele carrega uma infinidade de possibilidades de percepções por meio dos sentidos e ao integrar a corporeidade ao processo cognitivo o conhecimento torna-se mais efetivo. A experiência somente é possível através da vivência daquilo que nos atinge: “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (BONDÍA, 2002, p.21). Em uma sociedade em que desde crianças somos formados para exercer determinados papéis sociais, o movimento e nossa capacidade de desenvolvimento criativo são restringidos e nosso repertório de movimentos torna-se cada vez mais escasso e limitado. O indivíduo que se mantém em movimento e que vivencia a dança em seu processo de formação, desenvolve um repertório de movimentação ampliado, assim como amplia sua percepção do mundo e suas possibilidades de conhecimento e interação com a realidade que o cerca.

Dançar é tão importante para uma criança quanto falar, contar ou aprender geografia. É essencial para a criança, que nasce dançando, não desaprender essa linguagem pela influência de uma educação repressiva e frustrante [...] o lugar da dança é nas casas nas ruas, na vida. (GARAUDY, 1980, p.10).

A experiência corporal de novos movimentos possibilita o desenvolvimento cognitivo, porém o que se observa no processo de formação da criança até sua fase adulta é a diminuição do estímulo ao movimento. A criança apresenta maior necessidade de movimento em relação a uma pessoa adulta, já que sua movimentação ainda não foi restringida pelo processo de socialização e à medida que se desenvolve, a criança vai aos poucos perdendo a espontaneidade. Segundo Zimmermann (2009), o homem não desenvolve vivências corporais que compensem o processo de limitação dos movimentos no comportamento social. O processo de formação que privilegia a mente em detrimento do corpo impossibilita a formação completa do indivíduo, fazendo-o permanecer sem a consciência de todo seu potencial expressivo. A dança seria o elemento capaz de integrar a experiência corporal ao processo de conhecimento, possibilitando a atuação conjunta do

corpo e da alma, reunindo opostos separados pela razão e, assim, justificando a importância da valorização do movimento no processo de formação humana.

4 | CORPO E A DANÇA NA OBRA DE ROLF GELEWSKI

O entendimento de Rolf Gelewski sobre o corpo e a dança é um exemplo de trabalho desenvolvido de acordo com uma proposta de desenvolvimento integral que considera a integração de todos os aspectos na formação humana. Bailarino alemão, naturalizado brasileiro, Rolf Gelewski mudou-se para o Brasil em 1960 a convite da Universidade Federal da Bahia (UFBA) para estruturar o curso de Dança da universidade, onde permaneceu como professor até o ano de 1975. Ao longo de sua trajetória no Brasil desenvolveu um importante trabalho na área da dança e do ensino de dança. Em suas obras, apresenta trabalhos didáticos para o ensino e nelas estão presentes reflexões sobre o corpo e a dança, considerando o corpo como inseparável da alma e do psíquico. O contato com o mestre Sri Aurobindo teve impacto profundo e marcante em seu trabalho. Encontramos referências diretas ao mestre indiano na concepção de Gelewski sobre a dança e a crescente evolução da consciência humana, apresentando um entendimento que relaciona o homem ao mundo e ao movimento do universo. Sua filosofia sobre a dança e sua proposta de ensino, exemplificam e revelam a potencialidade da integração entre corpo e movimento no desenvolvimento do indivíduo. Tal fato justifica a escolha de sua proposta como modelo para o trabalho com o corpo e a dança, possibilitando a reflexão sobre a formação integral do ser.

Um dos temas recorrentes nas obras de Gelewski é o desenvolvimento da consciência humana. Segundo o autor, “existe uma concatenação íntima entre movimento e consciência.” (GELEWSKI, 1967, p.21). O homem é considerado a espécie mais evoluída entre os seres, sendo a capacidade de realização de movimentos pelo homem maior devido à evolução dos centros nervosos. Quanto mais complexo o organismo, maior será sua capacidade e potencial de movimentação e, portanto, maior a capacidade de desenvolvimento da consciência.

A relação de distanciamento do indivíduo do corpo, sua realidade imanente, tem como consequência o contato cada vez menor com a experiência corporal necessária ao seu aperfeiçoamento. Segundo Gelewski (1975, p.30):

Nossa necessidade de progredir, nossa necessidade de aperfeiçoamento, caminhar em direção de uma supremacia não deveria ser só mental, uma percepção de nossa consciência apenas e agindo somente nela, nem só emocional [...] mas, de que este caminhar deveria incluir o próprio corpo.

O corpo seria instrumento do desenvolvimento de potencialidades, da consciência e da expressão do ser. Uma transformação na maneira como nos relacionamos com o corpo nos espaços de formação humana refletiria no desenvolvimento do indivíduo e, como

consequência, na coletividade. Ao alcançar determinado grau de evolução, o corpo é capaz de contagiar outros seres pela simples presença. Por isso, Gelewski destaca a importância do corpo na formação. A importância do trabalho com o corpo para o autor encontra-se na contribuição para o desenvolvimento do ser, assim como para o desenvolvimento da sociedade como um todo, o que justifica a necessidade do trabalho corporal. Rolf Gelewski (1977, p.9) afirma ser o corpo “[...] um elemento do universo, o qual é uma manifestação fundamentalmente material; e, no entanto, exatamente à medida que seus elementos se transformam [...], ele, o cosmos, se transforma.” A partir deste entendimento, o corpo se torna agente transformador na formação humana ao adquirir consciência própria.

A dança é uma das formas de trabalho em nosso corpo que possibilita a integração entre corpo e mente e é capaz de transformar o homem e de educá-lo integralmente. Como seres humanos, não estamos totalmente despertos e conscientes e a dança se apresenta como um dos meios eficientes para despertar-nos. Seguindo este pensamento, Gelewski afirma que: “a vida humana encontrará dificilmente um meio mais eficiente de expressão, realização e evolução do que a dança, pois nenhuma outra atividade sabe libertar e mover o homem tão integralmente” (GELEWSKI, 1967, P.3). Qualquer esforço do pensamento para compreensão da dança seria insuficiente. Seu conhecimento passa pelo corpo e, portanto, para compreendê-la é necessário ser vivida.

A dança, assim como o corpo, é um elemento inerente à condição humana. Para que movimentos naturais se transformem em movimentos expressivos portadores de significados, é necessário o desenvolvimento da consciência humana. Essa permite que todos os potenciais de movimento sejam realizados com sentido artístico. Quanto maior a capacidade de movimentação, maior o nível de consciência do indivíduo. Para o desenvolvimento de uma nova consciência, é fundamental a possibilidade da experiência. Técnicas educativas que priorizam apenas o intelecto e impedem a expressão criativa não possibilitam o desenvolvimento do ser integralmente. É necessário incluir a experiência e a vivência prática. Nessa relação, o corpo e a dança podem ser considerados como elementos que propiciam o conhecimento, ao integrar a dimensão física à dimensão psíquica do ser. O conhecimento se desenvolve na relação entre o ser e o mundo, possível na relação do corpo com o mundo que o cerca. Na dança estão presentes os elementos expressivos, criativos e corporais, o que a torna um caminho que permite a integração do corpo com aspectos cognitivos e da individualidade.

5 | A FORMAÇÃO INTEGRAL NA OBRA DE ROLF GELEWSKI

Rolf Gelewski apresenta os princípios de uma educação integral em suas obras relacionadas à educação e ao ensino de dança. A educação deve ser completa e abranger os cinco aspectos que correspondem as principais atividades do ser humano: o aspecto físico, o mental, o psíquico, o vital e o espiritual que devem ser trabalhados

desde o nascimento até o fim da vida. Estes cinco aspectos trabalhados conjuntamente, possibilitaria o desenvolvimento de todas as faculdades do ser, incluindo físicas e morais. Partindo dessa referência e levando em consideração a realidade dos ambientes de formação, nos quais é comum a valorização da mente racional em detrimento do corpo, destaca-se o entendimento de corpo e de dança presentes em suas obras como bases para o desenvolvimento de propostas didáticas para o ensino de dança imbuídas do sentido de uma formação completa e integral.

6 | CRESCER, DANÇANDO, AGINDO 2 – EXERCÍCIOS E BRINQUEDO DE MOVIMENTAÇÃO PARA CRIANÇAS

Crescer, Dançando, Agindo 2 é um dos principais trabalhos de Rolf Gelewski direcionados para o ensino de dança. A obra apresenta-se como exemplo de proposta de ensino que insere o corpo e suas potencialidades na formação desde a infância. O livro é direcionado para crianças na faixa etária de 4 a 10 anos e apresenta como proposta uma abordagem de ensino que integra aspectos cognitivos à corporeidade e aos demais aspectos que formam o indivíduo. Segundo o autor:

O livro é antes de tudo um denso aglomerado de materiais, sugestões, de exemplos. Ele servirá diretamente e ricamente a todos que queiram sinceramente realizar, na educação, um trabalho construtivo e também inovador (GELEWSKI, 1989, p.9).

A proposta é, antes de tudo, o resultado do trabalho desenvolvido na Casa Sri Aurobindo¹ no campo da movimentação corporal, da criatividade e concentração, da educação e da consciência, tendo como referência o entendimento da educação integral. Neste sentido, Rolf Gelewski esclarece na introdução da obra que no corpo está inalienavelmente concentradas a energia vital, a espiritualidade, a mente, a consciência. O objetivo desta proposta é possibilitar o contato da criança com sua interioridade, suas capacidades e potencialidades e com sua própria consciência:

Propomos o movimento conscientizado do corpo e a concentração como recursos básicos, que possibilitem unir o fora com o dentro. A intenção é fazer com que a criança amplie e intensifique de maneira mais integral possível suas percepções, tanto com relação a si mesma, como também no que diz respeito ao ambiente imediato e concreto; (GELEWSKI, 1989, p.13).

O livro estrutura-se em duas partes. Inicialmente apresenta a descrição das propostas de atividades como: movimentação total do corpo, jogos, histórias, atividades criativas e, na segunda parte, organiza quatro exemplos de aulas elaboradas a partir de objetivos específicos. As atividades são definidas de acordo com cada tema e, ao mesmo tempo, permite ao orientador da atividade escolher quais delas irá realizar. Por isso, destaca-se a

¹ A Casa Sri Aurobindo foi fundada por Rolf Gelewski em Salvador no ano de 1971. De caráter cultural, filosófico e de desenvolvimento espiritual, a instituição mantém em seu acervo muitas das obras publicadas por sua equipe e por Rolf Gelewski. Atualmente sua sede está localizada em Belo Horizonte.

importância da vivência anterior da proposta pelo próprio orientador das aulas.

Nos exemplos de aula são apresentadas atividades que priorizam o movimento aliado às atividades de relaxamento, de maneira a possibilitar a integração da criança com seu ritmo interno e externo. No relaxamento, assim como nas histórias que estão presentes no livro, a imaginação é um recurso utilizado para acessar a sensibilidade da criança, direcionando-a para o contato com sua própria subjetividade e criatividade. As histórias transmitem mensagens e são orientadas para desenvolver na criança noções de formação de caráter e de convivência em grupo. Outras atividades também sugeridas contam com o trabalho a partir de imagens, jogos, pintura, desenho e concentração. Os exercícios buscam favorecer o desenvolvimento da criança a partir do movimento e da sensibilização dos sentidos, ritmo e do trabalho em grupo. Através do corpo são trabalhados os vários aspectos da criança, suas emoções e pensamentos. O objetivo é desenvolver a consciência através do movimento e das potencialidades do corpo.

A experimentação prática dos elementos propostos nas obras permite a melhor compreensão do objetivo das atividades apresentadas e sua relação com a proposta educativa de formação integral. As atividades propostas foram selecionadas e organizadas de acordo com os temas dos exemplos-aula e aplicadas na prática com alunos da faixa etária sugerida, entre 4 e 10 anos, em uma escola da rede estadual em Belo Horizonte. Cada aula foi elaborada com objetivo específico e contextualizado de acordo com as sugestões do autor. Foram aplicados os temas: “Os Cinco Sentidos”, cujo objetivo é sensibilizar para uma percepção mais aguçada dos sentidos da criança, ampliando sua percepção do mundo. “O Sentido do Lento” apresenta novas possibilidades de movimentação e de concentração. “O Arco-Íris” propõe atividades para despertar a sensibilidade das crianças para as cores e fazê-la penetrar mais no próprio mundo interior e de integração maior com o universo. “Coragem”, cujas experiências propostas permitem à criança vivenciar situações que exercitem a coragem humana e a sensação de que a coragem pode fazê-la mais forte, vencendo obstáculos do caminho. Esses quatro temas sugeridos no livro podem ser construídos e incrementados pelo orientador da atividade.

Em todos os exemplos-aula os temas são o referencial para reflexão. Nas aulas em que foram aplicadas as atividades, foram priorizados os exercícios de movimentação. O trabalho corporal, assim como a contação de histórias, foi direcionado por uma reflexão sobre o tema apresentado pela proposta. Os alunos foram participativos, integrando elementos de suas individualidades em seus movimentos, a imaginação e falas que remetiam à reflexão sobre a prática vivenciada, pois através do corpo acessavam o entendimento e o tema proposto parecia ser sentido no próprio corpo.

A partir da experimentação da obra, o entendimento da proposta expande-se e nos leva a compreensão de que há inúmeras maneiras de se apropriar do material, o qual permite a liberdade do educador de sugerir e de criar novas atividades, tendo como eixo de trabalho a consciência, o movimento e a sensibilização que possibilita acessar a mente e

o conhecimento através de seus sentidos. O processo de conhecer que permite a vivência do corpo e da mente integrados é muito significativo por considerar que toda experiência vivida representa um sentido maior que não se perde, mas que se ressignifica a partir de novas vivências.

7 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos o conceito de corpo no decorrer da história compreendemos as origens do pensamento dicotômico que distancia a vivência do corpo nos processos de produção do conhecimento e de formação do indivíduo. O conhecimento que se constrói a partir da experiência é intenso e significativo. Desenvolver o olhar para o corpo enquanto elemento que participa do processo cognitivo, indissociável dos demais âmbitos do ser, é o caminho proposto pela proposta de formação integral apresentada na obra de Rolf Gelewski que compreende a consciência e o conhecimento presentes no corpo e possíveis através do corpo.

A contribuição da proposta de formação integral apresentada na obra de Rolf Gelewski não se restringe a um contexto específico, mas se estende aos mais diversos contextos ao tratar de um elemento essencial em todo processo educativo: a valorização dos aspectos da individualidade e o despertar da consciência que se encontra no interior de cada criança e que a direciona para seu caminho verdadeiro, que é o de integração consigo e com a coletividade.

Considerando o indivíduo formado pelos princípios vital, físico, emocional, espiritual e psíquico, compreende-se a importância do desenvolvimento do conhecimento através de todos os seus âmbitos, sendo o corpo o lugar de manifestação do ser em sua totalidade. A dança é instrumento potencial para o desenvolvimento do conhecimento e da consciência, pois não se restringe à repetição descontextualizada, mas permite a criação e a expressão da individualidade que se apresenta no interior de cada ser.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO; Agostinho. **Confissões**. 3 a. Edição. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

ALMEIDA, Vera Lúcia Paes de. Movimento Expressivo. A integração fisiopsíquica através do movimento. In: ZIMMERMANN, Elisabeth (org.) **Corpo e Individualização**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009. p.15-38.

AUROBINDO, Sri. O Aperfeiçoamento do Corpo e seu significado para a elevação e a plenitude da vida. Série verde. **O Trabalho em Nosso Corpo**. Caderno 1. Casa Sri Aurobindo, 1973.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a Experiência e o Saber de Experiência**. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2018.

CARDIM, Leandro Neves. **O Corpo**. São Paulo: Globo, 2009.

CHAUÍ, Marilena. **Espinosa: uma filosofia da liberdade**. São Paulo: Moderna, 2001.

DROIT. Roger-Pol. **Filosofia em Cinco Lições**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

DUARTE, Rodrigo (org.) **O Belo Autônomo**. Textos clássicos de estética. 2ª. Editora Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GELEWSKI, Rolf. **Dança vista mais profundamente**. Contribuições para uma filosofia da Dança. s/n, 1967.

_____. (Orient.) **O Corpo: veículo, chance, instrumento, tarefa**. Salvador – BA: Caderno especial III, Revista ANANDA, Casa Sri Aurobindo, 1974.

_____. **Realidades Maiores e a Educação**. Revista Ananda. Caderno especial I. Salvador – BA: Casa Sri Aurobindo, 1974.

_____. **Nosso destino e tarefa**. Evolução e transformação. Salvador- BA: caderno especial V, Revista ANANDA, Casa Sri Aurobindo, 1975.

_____. **O Trabalho em nosso Corpo** – o caminho para a transformação do físico. Salvador – BA: Casa Sri Aurobindo, 1977.

_____. **Corpo, Consciência, Movimento, Dança**. Contribuições para uma filosofia do movimento e da Dança. São Paulo: Casa Sri Aurobindo, 1980.

_____. (Orient.) **Crescer, Dançando, Agindo 2**. Exercícios e brinquedos de movimentação para crianças. 3ª. Ed. São Paulo – São Paulo: Casa Sri Aurobindo, 1989.

_____. **A Chama Tem que Ser Vivida**. Reflexões sobre a vida, a educação, a arte, a busca espiritual Caderno especial ANANDA. Ano 27 n.2, maio/ abril de 1998. Casa Sri Aurobindo.

_____. **Educação** – Um guia para o conhecimento e o desenvolvimento integral de nosso ser. Caderno especial Ananda, ano 35 n.4, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2ª. Edição. São Paulo: Linoarte, 1992.

REIS, Alice Casanova dos. **A Subjetividade como corporeidade: o corpo na fenomenologia de Merleau-Ponty**. Vivência Revista Eletrônica, n.37, 2011, p. 37-48. Disponível em: <http://www.saosebastiao.sp.gov.br/ef/pages/linguagem/experiencia/leituras/f1.pdf>. Acesso: 07 nov. 2021.

SHUSTERMAN, Richard. **Consciência Corporal**. 2ª Edição. São Paulo: Realizações Editora, 2012.

CAPÍTULO 15

PRESENÇA FEMININA NO SAMBA DE RAIZ: TIA CIATA, UMÁ TESTEMUNHA DOS TERREIROS, DA CULTURA E DA LINGUAGEM

Data de aceite: 01/11/2021

Data de submissão : 06/09/2021

Claudia Toldo

Universidade de Passo Fundo
Passo Fundo, RS

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7927613573357678>

Débora Facin

Universidade de Passo Fundo
Passo Fundo, RS

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2207926087924044>

RESUMO: Inscrito em uma perspectiva interdisciplinar entre língua, cultura e sociedade, este trabalho tem como objetivo discutir o papel/participação da mulher no processo histórico de consolidação do samba de raiz. Para isso, os princípios metodológicos que estruturam a reflexão organizam-se em torno das noções de testemunho e testemunha (AGAMBEN, 2008) e da relação necessária entre língua e sociedade (BENVENISTE, 1968/2006). Sob inspiração do fundamento saussuriano acerca do sistema, o qual singulariza o *Curso de Linguística Geral*, colocamo-nos, pois, no terreno da língua e a tomamos como norma para toda manifestação de linguagem – o samba de raiz é uma delas. Isso porque, ao responder à problemática que originou este estudo – qual o papel da mulher na consolidação do samba de raiz –, defendemos que a identidade da mulher e sua notoriedade na cultura do samba jamais se limitaram a representações coadjuvantes. A mulher, desde

sua presença na Pequena África, foi testemunha (*superstes*) da raiz do samba. Por essa razão, o valor de seu testemunho, que está impresso na língua, sobrevive até hoje na cultura brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Mulheres. Testemunha e testemunho. Língua e sociedade. Samba de raiz.

FEMALE PRESENCE IN SAMBA DE RAIZ: TIA CIATA, A WITNESS OF TERREIROS, CULTURE AND LANGUAGE

ABSTRACT: Inscribed in an interdisciplinary perspective between language, culture and society, this paper aims to discuss the role/participation of women in the historical process of consolidating the samba de raiz. For this, the methodological principles that structure the reflection are organized around the notions of testimony and witness (AGAMBEN, 2008) and the necessary relation between language and society (BENVENISTE, 1968/2006). Under the inspiration of saussurean thoughts about the system, that distinguish the *Curso de Linguística Geral*, we place ourselves in the field of language as tongue and take it as the norm for all manifestation of language – the samba de raiz is one of them. This is because, in responding to the problematic that originated this study – the role of women in the consolidation of samba de raiz –, we argue that the identity of women and their notoriety in samba culture were never limited to secondary representations. The woman, since her presence in Pequena África, was a witness (*superstes*) of raiz do samba. For this reason, the value of her testimony, which is imprinted in the language, survives even today in Brazilian culture.

KEYWORDS: Women. Witness and testimony. Language and society. Samba de raiz.

1 | PALAVRAS INTRODUTÓRIAS

Rua Visconde de Itaúna, número 117, Pequena África, Rio de Janeiro. Esse é o espaço de um sujeito altivo no mundo do samba, de uma força feminina e, para nós, uma testemunha peculiar da cultura que *agoniza, mas não morre*: a tia Ciata. Segundo o poetinha Vinicius de Moraes, “o samba é carioca e não nasceu no morro”, ele nasceu “no terreiro em frente à casinha de porta e janela da famosa tia Ciata.” (MORAES, 2008, p. 11). Pequena África e Casa da Tia Ciata são espaços onde os valores culturais neles construídos extrapolam a forma feminina do nome. Pequena África e Casa da Tia Ciata são alguns nomes que assinalam cenários singulares resultantes do movimento diaspórico que marcam o início do samba urbano carioca e que consistem em espaços enunciativos construídos no samba de raiz. Assim, iniciamos nossa reflexão sobre a participação das mulheres nos processos histórico-literário-musical do Brasil, analisando as suas contribuições durante o final do século XIX e século XX, considerando seu papel e sua produção nos campos da história e da literatura, as quais legaram às gerações vindouras seu testemunho de afirmação na esfera pública. Aqui, pelo samba de raiz, cantado pela língua.

Ao propormos um estudo cujo objetivo é refletir acerca do papel da mulher na consolidação do samba de raiz, não visamos a uma abordagem sociológica. O meio pelo qual organizamos a discussão é a língua, porque a língua é o único meio capaz de interpretar a sociedade, porque a língua contém a sociedade, porque é a linguagem que permite testemunhar a sociedade, porque é a língua que possibilita o testemunho das tias baianas que, indiscutivelmente, edificaram a cultura da Pequena África – cenário principal da gênese do samba carioca.

Partindo da premissa benvenistiana de que a língua contém a sociedade, é inevitável interpretar qualquer fato social fora das expressões linguísticas. Acreditamos que, assim como a língua em cujo sistema impera o princípio coletivo que a solidifica, a sociedade, em sua acepção fundamental, também se constitui sob a condição de vida coletiva. Nesse sentido, tomadas no nível fundamental, língua e sociedade consistem em realidades inconscientes e, numa correlação de necessidade, representam a *forma* e o *espírito* do homem – que fala.

Se o homem se define na linguagem, e mais, se a língua, antes de comunicar, serve para viver, discutir o papel da mulher enquanto testemunha do samba de raiz, a partir da realidade linguística é, além de oportuno, necessário. É necessário porque a língua do samba, quando enunciada, revela experiências específicas da cultura do samba. É necessário porque a língua, sim, é reveladora da cultura à medida que os valores se transformam e ganham novos sentidos. Afinal, os valores humanos desse homem que vive em sociedade estão impressos na língua. Isso porque a relação entre língua e sociedade, tomadas em “sincronia e numa relação semiológica”, implica duas proposições: “a língua

é o interpretante da sociedade; a língua contém a sociedade.” (BENVENISTE, 1968/2006, p. 97).

Benveniste (1968/2006, p. 97), ao abordar a relação necessária entre língua e sociedade no *Convegno Internazionale Olivetti*, em outubro de 1968, defende que “acima das classes, acima dos grupos e das atividades particularizadas, reina um poder coesivo que faz uma comunidade de um agregado de indivíduos e que cria a própria possibilidade da produção e da subsistência. Este poder é a língua e apenas a língua.” Ou seja, na sociedade, existe uma força compatível e identitária em meio à multiplicidade das atividades humanas que formam a cultura. Afirmar que a língua contém a sociedade implica se distanciar de qualquer sentimento que coloca língua e sociedade numa relação independente.

Nesse sentido, analisar a língua em consonância com a tradição social, hábitos e costumes que definem uma comunidade fez de Benveniste um *linguista à parte* e que, agora, nos inspira a refletir o que há de mais popular no Brasil – o samba – a partir do viés da linguística. Isso porque, assim como Normand (2009), também acreditamos que a língua jamais deve se divorciar de seu fenômeno vivo que é o homem. É desse ponto de vista que construímos nosso objeto de pesquisa. De certa forma, se neste estudo podemos construir nosso testemunho acerca do papel da mulher na constituição do samba de raiz, é porque a língua preserva valores de toda uma realidade social e porque a linguagem nos apresenta como norte de toda forma de simbolização – tomemos como exemplo a significação que as tias baianas carregam até hoje na cultura do samba.

Este trabalho, em termos de organização formal, assim se organiza: para além dessas primeiras palavras, a seção intitulada *Língua-sociedade: o terreno do homem* explora a relação, numa concepção dialética, entre língua e sociedade a partir do artigo benvenistiano *Estrutura da língua e estrutura da sociedade*, de 1968. Na sequência, a seção *A testemunha e a língua do testemunho* justifica-se pelo fato de que é pela possibilidade de testemunhar *na* língua e *pela* linguagem que discutimos o papel e a participação da mulher na cultura do samba de raiz. Encerramos o texto com uma testemunha *peculiar* no samba de raiz e que traduz a personificação da força feminina do samba: à Tia Ciata dedicamos as últimas palavras. Este texto faz um percurso que procura mostrar que é pela língua que aqueles que a tomam para dizer algo acabam construindo sentido(s) que testemunham épocas, valores, sentimentos, experiências, culturas inscritas nela mesma e que se tornam possíveis de serem ditas na medida em que locutores se propõem como sujeitos do seu dizer e, assim, se inscrevem na possibilidade da vida, na possibilidade do dizer-se, na possibilidade de testemunhar – neste caso – toda vida implicada no samba de raiz.

2 | SOBRE A RELAÇÃO NECESSÁRIA ENTRE LÍNGUA E SOCIEDADE

Em *O vocabulário das instituições indo-europeias*, Benveniste (1995a, p. 317) relaciona os fatos de linguagem aos modos de vida, às relações sociais das instituições. Exemplifiquemos com a gênese da definição da palavra “livre”, o que é oportuno para uma pesquisa cujo objeto é o samba. Ser livre significa pertencer “a um tronco étnico designado

por uma metáfora de crescimento vegetativo. Essa pertença confere um privilégio que o estrangeiro e o escravo jamais conhecerão.” Este – o escravo –, ao contrário do homem livre, é um “homem sem direitos”, já que é tido como “inimigo” e, portanto, encontra-se excluído do processo de “desenvolvimento da comunidade”. É assim que Benveniste (1995a, p. 11-12, grifo nosso), no estudo das línguas em consonância com o funcionamento da sociedade, busca “por meio da comparação e de uma análise diacrônica, de fazer surgir uma *significação* ali onde de início, tínhamos apenas uma *designação*.”

Tamanha era a dedicação de Benveniste aos testemunhos da língua que, enquanto conhecedor de muitas línguas, conjugou a teoria com observações de *fatos culturais* a respeito de povos cujos costumes se apresentavam tão inusitados que “desencorajavam até os etnógrafos”. Testemunho dessa experiência é o relatório datilografado que Benveniste endereçou a Edward F. D’Arms, em 5 de fevereiro de 1954, no qual ele relata sua experiência com os índios tlingit do Alasca tidos como “os mais avessos à pesquisa.” Nesse documento, Benveniste (2014, p. 219) confessa: “tive a sorte de fazê-los aceitar minhas perguntas e de obter deles preciosas informações sobre os temas que me interessavam.” Adquirida a confiança dos tlingit, o linguista visitou as casas de cerimônias dos clãs, conheceu os “objetos ritualísticos e as máscaras”, as quais, segundo ele, não eram mostradas aos estrangeiros. Toda essa experiência era, nas palavras de Benveniste (2014, p. 219), “dedicada à língua”.

Os costumes dos povos interessavam a Benveniste (2014) à medida que esses fatos culturais constituíam fatos de língua. Essa experiência está presente ainda no *Vocabulário das instituições indo-europeias*, quando o Benveniste comparatista se debruça a analisar o vocabulário desses povos relacionado à evolução dessas instituições, aos rituais e à cultura. Nesse sentido, essas experiências de Benveniste em conhecer bem de perto as línguas do homem testemunham desde sempre a presença do homem na língua e na linguagem.

Em *Estrutura da língua e estrutura da sociedade*, Benveniste (1968) toma a língua e sociedade numa relação estritamente necessária, uma não se concebe sem a outra; elas são tomadas numa relação semiológica – de interpretante e interpretado. Afirmar que a língua interpreta a sociedade significa que a língua contém a sociedade.

Nesse sentido, Benveniste distancia-se da concepção histórica de língua e sociedade, visto que, nesse nível, não se pode estabelecer qualquer correlação. Por outro lado, língua e sociedade, quando tomadas em um nível fundamental, percebe-se logo a homologia entre as duas instituições (BENVENISTE, 1968/2006). Tanto a língua quanto a sociedade fazem parte do inconsciente humano e ambas coexistem pelo mesmo princípio: o da coletividade. Tal princípio, já abordado no *Curso de Linguística Geral*, é a razão pela qual “o fato social pode, por si só, criar um sistema linguístico. A coletividade é necessária para estabelecer os valores cuja única razão de ser está no uso e no consenso geral: o indivíduo, por si só, é incapaz de fixar um que seja.” (SAUSSURE, 2006, p. 132). Destacamos que no CLG (SAUSSURE, 2006, p. 17) essa dimensão de coletividade nos é muito cara na medida em que – para Saussure – a língua é “[...] um produto social da faculdade de linguagem e um

conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos [...]” e “[...] ela pertence além disso ao domínio individual e ao domínio social; não se deixa classificar em nenhuma categoria de fatos humanos, pois não se sabe inferir sua unidade.” É disso que queremos tratar: é desse amálgama língua, cultura, sociedade, que não se define por si, que queremos olhar para ver como Benveniste – o homem, que vive em sociedade, está na língua, portanto ela o interpreta.

O que se apresenta no *Curso* acerca do valor linguístico já nos adianta o porquê de a língua ser o interpretante da sociedade: ela “fornece a base constante e necessária da diferenciação entre o indivíduo e a sociedade. Eu digo a língua em si mesma, sempre e necessariamente.” (BENVENISTE, 1968/2006, p. 98). É nesse momento que Benveniste (1968) faz alusão aos fundamentos saussurianos no que diz respeito ao que há de mais caro no *Curso*: a noção paradoxal do valor linguístico. Ao mesmo tempo que somente à língua se confere a possibilidade de interpretante, porque ela “funciona como uma máquina de produzir sentido”, ou seja, constitui um sistema, o valor linguístico “só é verdadeiramente determinado pelo concurso do que existe fora [da língua]”, isto é, nas relações do discurso (SAUSSURE, 2006, p. 134). Tomemos o próprio exemplo de Saussure: não se pode imediatamente fixar um valor à palavra *sol* sem considerar o que a circunscreve; isso porque “línguas há em que é impossível dizer ‘sentar-se ao sol’”. (SAUSSURE, 2006, p. 135). Da mesma forma acontece com “os testemunhos que a língua dá [...], [eles] adquirem todo seu valor se eles forem ligados entre eles e coordenados à sua referência.” (BENVENISTE, 1968/2006, p. 100). Para isso, Benveniste (1968/2006) cita o caso dos termos *língua* e *sociedade* e justifica que a diversidade das referências que a eles podemos atribuir constitui o testemunho do sujeito que emprega as formas. E essa realidade da língua cujo testemunho só é possível quando enunciado nos faz retomar duas questões presentes no *Curso* que atestam o lugar único da língua como interpretante: é à língua que cabe o primeiro lugar no estudo da linguagem; “é a língua que faz a unidade da linguagem.” (SAUSSURE, 2006, p. 18). Sendo assim, a língua é um todo por si.

Ainda que o tema sociedade seja um tanto polêmico na teoria benvenistiana (FLORES, 2013), a análise que Benveniste faz das relações entre língua e sociedade, a partir da realidade subjetiva e referencial do discurso, está fortemente amparada em Saussure, especialmente quanto ao *valor sincrônico* dos signos. E é justamente aí que Benveniste (1968/2006) encontra Saussure para encontrar critérios comuns entre o sistema da língua e o sistema da sociedade numa relação de interpretante e interpretado, respectivamente.

Se “nada pode ser compreendido que não tenha sido reduzido à língua”, porque esta é, concomitantemente, o meio pelo qual se descrevem os fatos do mundo e a experiência humana – do sujeito e da sociedade –, língua-sociedade não é um título com termos justapostos. Trata-se de noções que nasceram da mesma natureza e que encontram na possibilidade da subjetividade as razões de existência: “é a inclusão do falante em seu discurso que coloca a pessoa na sociedade”. Ao tornar a língua própria de si, o homem

“se inclui em relação à sociedade e à natureza e ele se situa necessariamente em uma classe” – de autoridade ou de produção (BENVENISTE, 1968/2006, p. 101). Portanto, a língua quando enunciada carrega novos valores os quais não se fecham na significância do sistema, mas se completam, conforme apregoou Saussure (2006), por um elemento imposto de fora – pelo sujeito que emprega as formas. Essa lacuna existente entre a *significação* e o *valor* na língua é o que permite aproximar língua e sociedade e, sobretudo, testemunhar *na* língua a sociedade e a cultura, onde está o homem – a testemunha. E como encontramos inquietantemente no CLG: é necessário colocar-se primeiramente no terreno da língua e *tomá-la como norma de toda as outras manifestações da linguagem*. (SAUSSURE, 2006, p. 16-17). Por que não tomá-la como espaço de testemunhar experiências, experiências humanas e femininas no samba de raiz?

3 | A EXPERIÊNCIA DA TESTEMUNHA E A LÍNGUA DO TESTEMUNHO

Agamben (2008) desenvolve um pensamento acerca das noções de testemunho e testemunha a partir do Primo Levi e sua experiência como sobrevivente nos campos de concentração. No quarto capítulo, *O arquivo e o testemunho*, em *O que resta de Auschwitz*, Agamben (2008, p. 146) define testemunho como o “sistema de relações entre o dentro e o fora da língua, entre o dizível e o não-dizível em toda língua – ou seja, entre uma potência de dizer e a sua existência, entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer.” A ideia de testemunha, cuja origem está relacionada aos termos latinos *testis*, *superstes* e *auctor*¹, interessa-nos à medida que o samba de raiz, observado pelo viés da enunciação, implica a relação entre homem, língua e sociedade. Além disso, olhamos, em especial, para mulheres que testemunharam a formação da cultura do samba e assinalaram na língua os valores inerentes à sua experiência na cultura e na linguagem do samba.

No campo de concentração, testemunhar significa não viver. O muçulmano, então, representa o não homem, sua vida é reduzida ao subsolo. Ele é apenas um corpo sem voz, sem fala. Seu relato, seu testemunho são nulos, porque, caso o faça, ele morre. No entanto, o muçulmano seria a legítima testemunha, uma vez que é tão somente ele quem poderia relatar por completo a experiência. Impossível. O muçulmano estará morto.

Essa privação totalitária de língua, de fala e de vida em torno do muçulmano é que constrói o testemunhar do sobrevivente ainda que este não corresponda à autêntica testemunha. O paradoxo do Primo Levi se constitui no momento em que não é possível haver verdadeiros testemunho e testemunha, “porque os únicos que poderiam ser testemunhas autênticas foram mortos – como o foram os muçulmanos e tantos outros.” (GAGNEBIN, 2008, p. 15-16). O sobrevivente não pode dar testemunho integral. Assim,

1 Assim Agamben (2008, p. 27) conceitua essas categorias que representam a testemunha: *testis* compreende “etimologicamente aquele que se põe como terceiro e um processo ou em um litígio entre dois contendores.” O *superstes* “indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso.” O “*auctor* indica a testemunha enquanto o seu testemunho pressupõe sempre algo – fato, coisa ou palavra – que lhe preexiste, e cuja realidade e força devem ser convalidadas ou certificadas.” (AGAMBEN, 2008, p. 150).

“o testemunho é o encontro entre duas impossibilidades de testemunhar, que a língua, para testemunhar, deve ceder o lugar a uma não-língua, mostrar a impossibilidade de testemunhar.” (AGAMBEN, 2008, p. 48).

Diante dessa construção paradoxal da qual se faz o testemunho, questionamos: e o sujeito? Como conceber a noção de sujeito a partir do paradoxo do Primo Levi? Nesse momento, Agamben (2008, p. 119) concorda com as ideias de Saussure acerca do signo linguístico de que nada na língua “permite prever e compreender de que maneira e em virtude de quais operações esses signos serão postos em funcionamento para formarem o discurso.” Na sequência, cita Benveniste para lembrar que o mundo do signo é fechado em si.

A enunciação de Agamben (2008, p. 120), que se refere ao fato de *ter lugar*, implica um movimento paradoxal. Para o autor, a passagem da língua ao discurso também constitui um ato paradoxal. Isso porque ela “implica ao mesmo tempo uma subjetivação e uma dessubjetivação.” Uma vez que *eu* e *tu* se referem única e exclusivamente à instância de discurso, o sujeito da enunciação corresponde ao indivíduo que se identifica com o *eu* apenas na instância de discurso. Esse sujeito, portanto, deve dessubjetivar-se de qualquer referência que não esteja relacionada à instância de discurso; ele deve “desobjetivar-se enquanto indivíduo real”. Assim, o sujeito em Agamben (2008, p. 121) também se constitui a partir de um paradoxo. Isso porque, no contexto da enunciação, quem fala não é o indivíduo, mas a língua. O sujeito do mundo se cala, porque ele cede a voz a um outro, o sujeito da enunciação, que por ser “feito integralmente do discurso e por meio do discurso, mas exatamente por isso, no discurso, não pode dizer nada, não pode falar.”

No entanto, considerado o raciocínio de Agamben (2008, p. 125) sobre uma ideia quase que fascista, já que “os homens são homens enquanto dão testemunho do não homem”, lembremos que é ele mesmo quem defende a in-fância enquanto relacionada a alguém sem língua. Reside aqui, portanto, a ideia pressuposta de que o homem só se constitui enquanto tal em razão da língua. E nessa lacuna entre a *langue* e a *parole* encontra-se o sujeito da enunciação, que se constitui à medida que a sua figura implica sempre um impossível ato de testemunhar que lhe é anterior.

A realidade discursiva, então, deve ser compreendida como uma possibilidade – não como uma impossibilidade – de o homem tornar-se sujeito *na* e *pela* linguagem. É pelo discurso que o homem insere o seu discurso no mundo num aqui e agora. É o único modo de (sobre)viver do homem. Dessa forma, a possibilidade de falar não se constitui em razão de uma contingência. É esse poder não ser que, pela enunciação, viabiliza o poder ser. É desse “poder ser” que trataremos a seguir. É de uma personagem feminina na história do samba brasileiro que queremos, em razão da língua, fazê-la testemunhar algo anterior: o samba de raiz, pela Tia Ciata.

4 I TESTEMUNHA PECULIAR NO SAMBA DE RAIZ: A TIA CIATA

Visualizemos um Rio de Janeiro lá do final do século XIX que se imortalizou tanto no imaginário popular quanto na linguagem da cultura do samba:

Isso aqui era a Praça Onze. Era a capital de um reino chamado Pequena África. Um reino imaginário que reunia boa parte dos negros que viviam no Rio de Janeiro nos anos logo depois da Abolição. Um reino que seguia a religião, a arte e a culinária da mãe África. Um reino do qual eu fui rainha. Cheguei aqui ainda no século XIX, já mulher feita. Vinda da Bahia onde os orixás me presentearam com o dom de fazer quitutes. Fazia doces em casa e vendia na rua. Nessa época, morava no centro e trabalhava por lá mesmo. Estava quase começando o século XX quando me mudei para a Praça Onze. Os negócios iam bem. Minha casa era grande. Festa seja para orixá ou para gente mesmo era a minha especialidade. Tinha sempre comida no fogão e música pela casa toda. Do chorinho ao partido-alto. Os meninos bons de música viviam lá, como Pixinguinha. [...] Eu morri antes dos grandes desfiles das grandes escolas começarem, mas até hoje eu vivo em cada baiana que entra na avenida. Eu sou a Tia Ciata. Sou uma cidadã, negra, brasileira. Nisto, orixás e gente são iguais: adoram uma boa festa.

Na voz de Leci Brandão, vive Tia Ciata e, com esta, a paisagem do Rio de Janeiro – aquela do final do século XIX até meados do século XX – ilustra uma cena dotada de peculiaridades as quais se imortalizaram no imaginário popular. Chamado por Heitor dos Prazeres de Pequena África, em termos geográficos, este lugar compreendia o espaço que iniciava na zona do cais do porto até a Cidade Nova, cuja capital era a Praça Onze (MOURA, 1995).

Pequena África. O espaço do negro descendente de escravo, do sabor apimentado dos pratos afro-brasileiros, do culto aos orixás, da cachaça, da festa. Ainda que o nome carregue em sua forma o singular – Pequena África –, não podemos pensá-la sob um ideal homogeneizado e único. Essa África que se instalou no Rio de Janeiro não era formada única e exclusivamente por negros oriundos da Bahia; o local também comportava outros grupos, por exemplo, judeus, mestiços, ex-escravos de outras partes do Nordeste. Faz sentido, assim, pensarmos a Pequena África como resultado de um “território pluriétnico”, de um espaço que reuniu “grupos híbridos e heterogêneos formando ‘este conjunto de praças negras’ na cidade do Rio de Janeiro.” (NOGUEIRA; SILVA, 2015, p. 22). O contexto histórico pós-abolição – a insuficiência de postos de trabalho à grande massa de trabalhadores livres na Bahia – contribuiu fortemente para que essa população se deslocasse ao Rio de Janeiro em busca de novas formas de sobrevivência. Diante disso, as “praças negras”, além de compreenderem espaços singulares de permanência, propiciaram aos negros recém-chegados relações pluriétnicas, saberes, afetividades e estratégias culturais num contexto em que imperava o projeto esteticista de urbanização, a partir de teorias puramente racialistas disfarçado no discurso de higienização dos afrodescendentes.

Esse projeto de transformar o Rio de Janeiro em uma “Europa possível” (MOURA,

1995, p. 47) foi edificado pelo então prefeito Pereira Passos. Dentre as várias medidas aplaudidas pela elite que visavam a uma “*art-nouveau*”, encontrava-se a eliminação dos cortiços localizados na área central da cidade; literalmente, um “bota-abaixo” que comprometeu a população pobre carioca. A derrubada do mais famoso deles, o Cabeça de Porco, levou os moradores a iniciarem a subida do morro da Providência. A demolição não dava trégua e outros processos de remoção aconteceram, empurrando “outros pobres da cidade morro acima.” (NETO, 2017, p. 36). Foi o que aconteceu com os morros de Santo Antônio, São Carlos, Borel, Formiga, Macaco, Mangueira e Salgueiro (NETO, 2017).

Assim, o cenário carioca vai ganhando novas formas e a população da Pequena África, além de começar a se espalhar pelos morros centrais, passa a ocupar subúrbios distantes formados por “negros, mestiços e ex-escravos, muitos deles oriundos da decadente zona cafeeira do Vale do Paraíba.” É nesse sentido, também, que a literatura defende a existência de “pequenas áfricas” ao invés de “Pequena África”, “única, idealizada e resumida à área próxima à zona portuária da cidade.” (NETO, 2017, p. 37-38).

A modernidade e a “civilização”, nesta época, tinham como propósito “desafricanizar a capital da República” (NETO, 2017, p. 34). Ante essa missão, o Rio de Janeiro, sob o regime republicano (1889), construía-se mediante princípios positivistas os quais ficaram estampados na bandeira nacional: um Brasil de “ordem e progresso” (NETO, 2017). De encontro a essa ideologia, a paisagem dos cortiços simbolizava o atraso, “um mal a ser extirpado, como um asqueroso tumor”, em razão de “novos tempos e dos ares renovadores do novo modelo civilizatório.” (NETO, 2017, p. 34). A Pequena África era vista pela imprensa da época como uma ameaça ao “status civilizatório” tão almejado pelo projeto de governo e pela elite carioca.

É dessa conjuntura que nasce o samba urbano, a partir de estratégias de remodelação da paisagem da cidade e sob a atmosfera do contexto pós-abolição. A disseminação do samba carioca aconteceu concomitantemente à dinâmica de urbanização do Rio de Janeiro. Nesse particular, concordamos com a ideia de que “o samba é mais do que um estilo musical. É uma estética de vida. Ele tem grande importância na formação e na afirmação dos grupos étnicos na cidade, sendo relacionado à ideia de pertencimento em relação a um grupo ou a um lugar simbólico específico.” (NOGUEIRA; SILVA, 2015, p. 23). Essa relação diz respeito ao grupo que, num momento anterior, fazia parte da Pequena África, a região central do Rio de Janeiro que reunira pessoas negras de diferentes lugares e, com elas, os rituais específicos dessa cultura, por exemplo, as rodas de samba.

Cortiços, quilombos, prostíbulos, casas de caboclos, terreiros de candomblés constituíam o espaço pluriétnico pertencente à Pequena África, cuja identidade se caracteriza por manifestações bastante heterogêneas advindas da arte e da religião. E o samba, em sua significação primeira², está diretamente relacionado a essa instância de

2 Diz respeito ao momento em que o samba ainda não era considerado um gênero musical, e sim um modo apenas de dançar, uma forma de festejar.

diferentes representações. Não podemos, assim, delimitar um momento ou um espaço específico quanto ao seu nascimento; sua gênese está vinculada a um “circuito de praças negras na cidade do Rio de Janeiro.” (NOGUEIRA; SILVA, 2015, p. 28). A casa da Tia Ciata consolidou-se, então, como um ponto de encontro das grandes testemunhas do mundo do samba, como a chamada Santíssima Trindade, que era composta por Donga, João da Baiana e Pixinguinha, dentro do circuito diaspórico que compreendia a Pequena África. Nesse sentido, podemos compreendê-la, segundo Nogueira e Silva (2015, p. 27), como “um ponto não cristalizado das tensões desse território pluriétnico que se desloca dentro de uma rede híbrida rizomática em pleno descentramento.” E é nesse espírito de coletividade que o samba se inscreve enquanto expressão única de uma comunidade que se solidifica em meio a um território permeado de valores culturais e de manifestações de caráter artístico, étnico e religioso (NOGUEIRA; SILVA, 2015).

Nessa conjuntura, a casa da Tia Ciata é apenas um exemplo³ que se cristalizou na memória coletiva como um entre-lugar de histórias, de culturas e de povos diversos. Pequena África e casa da Tia Ciata passaram a compreender espaços ficcionais dentro da conjuntura de formação do samba urbano carioca cuja delimitação acerca das origens está longe de alcançar uma precisão. Nesse cenário coletivo de representação, preferimos falar em possibilidades históricas marcadas pela heterogeneidade de batuques que invadiam cada vez mais as ruas do centro carioca e que tinham como ponto de referência a casa da Tia Ciata.

E quem foi, afinal, a famosa Tia Ciata? Que personagem foi essa? Nascida em Salvador, em 1854, ela foi a “mais famosa de todas as baianas, a mais influente. [...] Hilária Batista de Almeida, Tia Ciata, lembrada em todos os relatos do surgimento do samba carioca e dos ranchos, onde seu nome aparece gravado Siata, Ciata ou Assiata.” (MOURA, 1995, p. 95). Tia Ciata, aos 22 anos, mudou-se para o Rio de Janeiro para onde carregou notória sabedoria acerca de conhecimentos religiosos e culinários. Juntamente com outras tias baianas, ela dominava a arte de fazer quitutes, atividade esta enraizada em fundamentos religiosos dos costumes próprios da Bahia.

A quituteira baiana, sempre apresentada sob figurino típico – saia rodada, pano da costa e turbante (MOURA, 1995) –, dedicava-se diariamente ao culto aos orixás como tradição herdada de sua cultura ainda em terras baianas. A sexta-feira, por exemplo, era dia de Oxalá, a quem ela ofertava “cocadas e manjares brancos.” (MOURA, 1995, p. 97). Ciata de Oxum, como festeira assídua que era, não abdicara das festas dedicadas aos orixás que aconteciam em torno da Praça Onze. “Partideira, cantava com autoridade, respondendo aos refrãos nas festas que se desdobravam por dias, alguns participantes saindo para o trabalho e voltando, Ciata cuidando para que as panelas fossem sempre requentadas, para

3 Além de Tia Ciata, outras mulheres negras, as denominadas “tias” pela comunidade, marcavam presença no espaço da Pequena África: Tia Bebianá, Tia Celeste, Tia Dadá, Tia Davina, Tia Gracinda, Tia Mônica, Tia Perpétua, Tia Perciliana, Tia Sadata e Tia Veridiana.

que o samba nunca morresse.” (MOURA, 1995, p. 99). Percebamos que o samba, nas festas promovidas nesse tempo, não se distanciava das expressões religiosas de matriz africana, pois o samba ainda não havia se tornado um objeto de consumo da indústria de massa; fazia parte de todo um conjunto de representatividade singularizando os negros recém-chegados no Rio de Janeiro no final do século XIX. O samba configurava-se então como um vínculo comum de uma coletividade construída num *continuum* africano que influenciou fortemente nos modos de sociabilidade dos negros brasileiros. Nesse particular, o espaço em torno da casa da Tia Ciata representava “toda a estratégia de resistência musical à cortina de marginalização erguida contra o negro em seguida à Abolição.” (SODRÉ, 1998, p. 15). O samba era a própria vida representada e interpretada pela língua.

A casa da Tia Ciata serviu como palco aos grandes representantes do cenário do samba, como Donga, João da Baiana, Pixinguinha e Heitor dos Prazeres, que frequentaram as rodas de samba, aprenderam a cultura baiana e garantiram à música brasileira um toque todo carioca. Foi na casa da Tia Ciata que se produziu o primeiro samba. *Pelo Telefone*, cuja autoria foi atribuída a Donga, é marca embrionária do samba enquanto gênero musical.

Dos sambas de terreiro, dos desfiles dos ranchos até as procissões na Marquês de Sapucaí, muito samba se fez, com ritmos diversos, com distintas influências. Hoje em dia, as escolas de samba, por exemplo, não contam com as pastoras de terreiro. O samba de terreiro já não se faz presente no espaço das escolas; contudo, a memória das tias mulheres existe até hoje em cada baiana mulher que entra na avenida durante os desfiles carnavalescos em todo o Brasil, testemunhando um tempo, uma história, uma origem, uma presença feminina, a da Tia Ciata. É o testemunho, não por estar morto – como o muçulmano, na obra de Primo Levi – mas o testemunho por estar vivo. Testemunho na realidade discursiva enquanto possibilidade de o homem tornar-se sujeito *na e pela* linguagem – a linguagem do samba de raiz.

5 | PALAVRAS FINAIS

Com o objetivo de abordar o papel da mulher na consolidação do samba de raiz, aqui personificado na Tia Ciata, duas são as reflexões que queremos ressaltar. A primeira delas está relacionada ao ponto de partida de estudo, à metodologia pela qual organizamos esta pesquisa: a relação língua e sociedade.

O samba, enquanto expressão cultural resultante de uma sociabilidade, movimenta uma série de símbolos – da religião, da culinária, do corpo, dos costumes, dos espaços – que se cristalizaram nas composições dos sambistas como signos dotados de valor. A casa da Tia Ciata, em termos identitários do samba, não foi apenas um espaço onde aconteciam as reuniões e festas da comunidade da Pequena África; mais do que isso, a casa da Tia Ciata sobrevive até hoje na língua de quem vive o samba.

Por exemplo, na composição de Paulo César Pinheiro *Portela na Avenida*, que se tornou

praticamente um hino no universo do samba, deparamo-nos com os signos da língua, como *manto azul e branco*, *reza*, *procissão*, *sentinela*, *Espírito Santo*, *templo*, *fiéis*, *missa*, entre outros que significam e fazem parte do sentido no discurso religioso. Estamos, assim, no plano da significância da língua. Por outro lado, em um contexto carnavalesco, esses mesmos signos completam-se em termos de valor porque comportam a significância da enunciação, de um sujeito que torna a língua própria de si e se enuncia na sociedade. Na semântica do samba, o *manto azul e branco* remete às cores que simbolizam a Portela, a *reza* é o samba cantado pelos integrantes, o *Espírito Santo* torna-se a águia da agremiação, *sentinela* é a Velha-Guarda que vigia a escola (as verdadeiras testemunhas). A enunciação do sagrado torna-se a enunciação do profano. A interpretância da língua, então, encontra-se nessa faculdade metalinguística de falar-dela-mesma. É a ação do locutor que mobiliza a língua por conta própria e se torna sujeito da (sua) enunciação. É aí que a afirmação de Benveniste (1968/2006, p. 100) de que “os testemunhos que a língua dá só adquirem todo seu valor se eles forem ligados entre eles e coordenados à sua referência” faz todo sentido. Esse é o sentido que nos interessa. É desse sentido que o conceito de testemunho, que abordamos neste texto, interessa-nos sobremaneira.

A segunda e última questão está relacionada ao que aqui apresentamos como fato social a ser analisado à luz da linguística: o papel da mulher na constituição do samba de raiz. Partindo do princípio de que a língua funciona como uma *máquina de produzir sentido*, de que ela é o único sistema interpretante porque contém a sociedade e relacionando o binômio língua e sociedade às razões de o homem se constituir como sujeito, a Tia Ciata, a testemunha (*superstes*) a que referenciamos, foi um sujeito que marcou na língua e na cultura a sua singularidade, porque viveu o samba. “Reverenciada como rainha”, seu “tabuleiro farto de bolos e manjares, cocadas e puxas coloridos era sempre atração.” (CENTRO CULTURAL CARTOLA, [s.d.], p. 16). Sempre ornamentada com trajes baianos, a mãe-de-santo seguia seu ritual diário com a venda de quitutes sem jamais deixar de lado sua homenagem ao orixá do dia. Tia Ciata viveu na sociedade carioca numa época marcada por dissabores testemunhando a sobrevivência do samba num espaço – Pequena África – onde o seu povo e sua cultura eram absolutamente negados pela maioria. Sua simbologia conquistou a música brasileira e se cristalizou no imaginário popular. Hoje, o testemunho das tias como a Ciata se faz presente no homem que, ao se apropriar das formas da língua, enuncia o seu samba e se enuncia como sujeito na sociedade, fazendo-se testemunho.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução Selvino. São Paulo: Boitempo, 2008.
- BENVENISTE, Émile. *O vocabulário das instituições indo-européias*. Economia, parentesco, sociedade. Tradução Denise Bottmann. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1995a. v. 1.
- BENVENISTE, Émile. *O vocabulário das instituições indo-européias*. Poder, direito, religião. Tradução Denise Bottmann e Eleonora Bottmann. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1995b. v. 2.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. 5. ed. Tradução Maria da Glória Novak e Maria Luísa Salum. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. 2. ed. Tradução Eduino Guimarães et al. Campinas, SP: Pontes Editores, 2006.
- BENVENISTE, Émile. Últimas aulas no *Collège de France: 1968-1969*. Tradução Daniel Costa da Silva et al. São Paulo: Unesp, 2014.
- CENTRO CULTURAL CARTOLA. *A força feminina do samba*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola; Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, [s.d.]. (Idealização de Nilcemar Nogueira e Helena Theodoro).
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apresentação. AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução Selvino. São Paulo: Boitempo, 2008.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. 2. ed. Tradução Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004a.
- LEVI, Primo. *A trégua*. Tradução Marco Lucchesi. São Paulo: Planeta de Agostini, 2004b.
- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. Prêmio Jabuti 2017.
- MORAES, Vinícius. *Samba falado: crônicas musicais (1913-1980)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995. (Coleção Biblioteca Carioca; v. 32).
- NETO, Lira. *Uma história do samba: as origens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. v. 1.
- NOGUEIRA, Renato; SILVA, Wallace Lopes. Praças Negras: territórios, rizomas e multiplicidade nas margens da Pequena África de Tia Ciata. In: SILVA, Wallace Lopes (Org.). *Sambo, logo penso: Afroperspectivas filosóficas para pensar o samba*. Rio de Janeiro: Hexis, Fundação Biblioteca Nacional, 2015. p. 19-30.

PRAZERES, Heitor dos. *Heitor dos Prazeres*: músico, poeta, pintor. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: < <http://www.heitordosprazeres.com.br/index.asp>>. Acesso em: 5 maio 2017.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Escritos de linguística geral*. Organizados e editados por Simon Bouquet e Rudolf Engler com a colaboração de Antoinette Weil. Tradução Augusto Leba Salum e Ana Lucia Franco. São Paulo: Cultrix, 2002.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 27. ed. Organizado por Charles Bally, Albert Sechehaye e colaboração de Albert Riedlinger. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

CAPÍTULO 16

AGOSTINO DI DUCCIO, ABY WARBURG E O ORATÓRIO DE SÃO BERNARDINO: ANJOS EM SERENA VERTIGEM

Data de aceite: 01/11/2021

Sandra Makowiecky

Universidade do Estado de Santa Catarina
Membro do CBHA.

O artigo foi apresentado no 40o Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, sob o tema “Pesquisas em diálogo”- realizado online, de 7 a 11 de dezembro de 2020 e foi publicado nos anais do evento.

RESUMO: O texto se detém sobre uma experiência conjunta em grupo de pesquisa, em que buscamos refletir acerca dos pressupostos teórico-metodológicos do legado warburguiano mediante um mergulho nos relevos do Oratório de São Bernardino, em Perugia cujas imagens são presentes na Prancha 25 do Atlas Mnemosyne. Entre tantos aspectos a analisar, o artigo se concentra nas imagens de anjos que proliferam na fachada e estão intimamente ligados à música e ao canto, em uma vertigem de imagens. Vertigem a que Warburg nos convida, não apenas por meio de seus escritos, mas, sobretudo, por meio de seus silêncios, riscos que Warburg correu até o limite, onde a interpretação deve dar vez ao entendimento. O que Agostino di Duccio desejava que entendêssemos?

PALAVRAS-CHAVE: Agostino di Duccio. Oratório de São Bernardino. Prancha 25 do Atlas Mnemosyne. Anjos e música. Aby Warburg.

AGOSTINO DI DUCCIO ABY WARBURG AND THE SAINT BERNARDINO ORATORY: ANGELS IN SERENE VERTIGO

ABSTRACT: The text focuses on a joint experience in a research group, in which we seek to reflect on the theoretical-methodological assumptions of the Warburgian legacy by diving into the reliefs of the Oratory of St. Bernardino, in Perugia whose images are present on Plate 25 of the Atlas Mnemosyne. Among so many aspects to analyze, the article focuses on the images of angels, which proliferate on the façade and are closely linked to music and singing, in a vertigo of images. Vertigo to which Warburg invites us, not only through his writings, but, above all, through his silences, risks that Warburg ran to the limit, where interpretation must give way to understanding. What did Agostino di Duccio want us to understand?

KEYWORDS: Agostino di Duccio. St. Bernardino Oratory. Board 25 of Atlas Mnemosyne. Angels and music. Aby Warburg.

INTRODUÇÃO

Sob o tema “Pesquisas em diálogo”, este texto se detém sobre uma experiência conjunta realizada em grupo de pesquisa, em que buscamos refletir acerca dos pressupostos teórico-metodológicos do legado warburguiano mediante um mergulho nos relevos do Oratório de São Bernardino, em Perugia e nos relevos do templo Malatesta, em Rimini, cujas imagens

são abundantes na Prancha 25 do Atlas Mnemosyne (WEDEKIN e MAKOWIECKY, 2020). A Prancha 25 compõe-se majoritariamente de relevos esculpidos por Agostino di Duccio (1418-1481), que se tornou objeto de nosso interesse, através do olhar de Aby Warburg. O Oratório de São Bernardino - c.1457-1461 - representa o melhor exemplo de arte renascentista em Perugia. Agostino di Duccio foi contratado para projetar a fachada policromada e narra cenas da vida do santo, apresenta anjos e traz figuras alegóricas das Artes Liberais e das Virtudes que surgem em *Pathosformeln* de mênades dançantes e ninfas que irrompem nas cenas dos milagres, o que acabou chamando a atenção de Aby Warburg. Rafael Cardoso (2020), aponta para questões importantes sobre a relevância do legado intelectual de Aby Warburg para os dias de hoje.

Não resta dúvida que Warburg foi um pioneiro em conceber as imagens de modo disseminado e universal, sem divisões hierárquicas entre culturas e mídias. Para ele, uma fotografia interessava tanto quanto uma pintura, povos não europeus tanto quanto a Europa. Foi precursor não somente em seu olhar para a linguagem das formas – a chamada iconologia – como também por seu interesse em estudos etnográficos como instrumento para compreender a arte. Era um pensador que entendia a cultura humana como um todo e buscava seguir o devir das imagens como pista para desvendar o que temos em comum. Antecipou, em vários sentidos, as ideias de cultura visual e arte global que hoje desafiam não somente historiadores como também artistas. Podemos aprender muito com sua obra - sobretudo que o melhor pensamento visual requer aprofundamento no repertório. Mnemosine, afinal, é memória. Do seu ventre, brotaram as artes e a história (CARDOSO, 2020).

Entre tantos aspectos a analisar neste monumento, o artigo se concentra nas imagens de anjos, que proliferam na fachada do Oratório de São Bernardino, pautado em aprofundar repertório e pensamento visual. Os anjos povoam o monumento, intimamente ligados à música e ao canto, que são elementos presentes na Sagrada Escritura em referência ao Louvor a Deus. Algumas passagens bíblicas exemplificam a importância da música como imagem do paraíso e proclamada pela corte celeste. Os instrumentos musicais também são especificados nas passagens bíblicas, reforçando uma aproximação do espaço celeste ao espaço terreno.

O contato direto com o monumento, a atenção para a “especificidade dos monumentos históricos” e aos “detalhes”, a necessidade de pensamento visual que requer aprofundamento no repertório, nos aproximam das premissas de Aby Warburg. A fachada, uma vertigem de imagens, nos mostra que devemos aceitar que a imagem não é um campo de conhecimento fechado, mas é centrífuga, vertiginosa. Vertigem a que Warburg nos convida, não apenas por meio de seus escritos, mas, sobretudo, por meio de seus silêncios (Didi-Huberman, 2007, p. 13), riscos que Warburg correu até o limite, onde a interpretação deve dar vez ao entendimento. O que Agostino di Duccio desejava que entendêssemos?

Sobre o Oratório e sobre o artista

O artista Agostino di Duccio (1417 - 1481) trabalhou na fachada do Oratório (fig.1), que é a parte mais esplêndida do edifício.



Fig.1. Oratório de San Bernardino, Perugia, 1452, fachada frontal com relevos de Agostino di Duccio (1457-1461). Fotografia: Luana M. Wedekin e Sandra Makowiecky

O resultado é um trabalho encantador e em particular para o modelado das roupas muito refinadas que vestem os personagens: é uma das mais memoráveis obras de escultura do século XV na Itália. As esculturas são influenciadas pela inovação introduzida por Donatello, a que os estudiosos chamam de “*stiacciato*”: no italiano moderno “*schacciato*”, ou seja, esmagado. O termo significa uma escultura na qual os relevos sobem alguns milímetros acima da superfície, de modo a parecer quase mais como uma pintura. Desta forma, também é possível aplicar o artifício da perspectiva às figuras. Mas a técnica “*stiacciato*” é aqui interpretada de maneira original por Agostino, enfatizando particularmente as linhas curvas das figuras e sobretudo as roupas que vestem: apresentam dobras grossas e paralelas, em um ensaio de habilidade técnica. A delicada policromia acrescenta charme ao esplendor do complexo arquitetônico - escultural: predominam versões de cores vermelhas e verdes. No geral, devido às referências de Donatello (técnica escultórica) e Leon Battista Alberti (fachada) e ao valor em si mostrado por Agostino di Duccio, este é um

trabalho renascentista que não se assemelha a outro daqueles que já vimos e estudamos e no entanto, tanto este monumento como o artista Agostino di Duccio são pouco divulgados entre os estudiosos da arte. A fachada policromada faz uso de uma combinação de materiais diversos, como a terracota, o calcário, lápis-lazúli, ouro e mármore coloridos de diversos tipos, como mármore branco, preto, vermelho, além de terracota e calcário.

Campigli (2018) lista algumas obras que poderiam ser fontes literárias para os relevos de Agostino: *Noctes atticae*, de Aulo Gellio; *Metamorfoses* de Ovídio; *De coelesti Hierarchia*, de Pseudo-Dioniso Areopagita; *De deo Socratis*, de Apuleio. Iremos nos ater à fonte de Pseudo-Dioniso Areopagita.

Os anjos na hierarquia celeste, de Pseudo-Dioniso Areopagita

Para este texto, nos valeremos dos estudos de Fernanda M.T. Carneiro (2017) em sua tese de doutorado denominada “A presença de anjos na arte contemporânea” (2017), pesquisa que orientei. De acordo com o cristianismo, os anjos são criados por Deus – criaturas divinas – e possuem qualidades plenas, sem ser Deus, sem ser homem. Sendo mediadores, auxiliam o homem nessa busca pela perfeição (alcançar Deus). Os homens buscam a perfeição por meio das qualidades a serem desenvolvidas durante o percurso da vida. O artista materializa as qualidades e defeitos plenos dos anjos por meio das imagens, e permitem que reconheçamos nas imagens, qualidades e defeitos que identificamos nas ações humanas. Qualidades estas que encontramos na presença do anjo da guarda, anjos anunciadores, anjos consoladores e defeitos nos anjos decaídos. Para a elaboração visual dos anjos, que, para a teologia, são considerados “espíritos puros”, potência invisível, os artistas basearam-se em referências teóricas, relatos e descrições, além de referências imagéticas. Como mediadores entre o plano terreno e o plano divino, as qualidades e os defeitos dos anjos também são reflexos que se encontram nos homens. Na fachada do Oratório, não encontramos anjos decaídos. Na Bíblia, não há uma especificidade sobre a hierarquia celeste. Mas encontramos na hierarquia celeste formulada por estudiosos da teologia, uma referência importante na compreensão dessa relação de poder e de ordem estabelecida entre esse espaço do Ser supremo e do mundo terreno, e fonte para a representação artística. Apesar de a natureza do anjo ter sido objeto de estudo pelos padres da Igreja anteriormente ao século IV, sendo os anjos considerados seres incorpóreos, no século V, Pseudo-Dionísio Areopagita apresenta a presença de nove grupos na hierarquia celeste, divididos em três categorias de anjos (CHELLI, 2011).

Um dos textos atribuídos ao autor refere-se ao estudo sobre a hierarquia celeste, que apresenta a estrutura e a característica dos anjos presentes no espaço celeste, onde encontramos ordem e poder. O propósito da Hierarquia Celeste, por Pseudo-Dionísio Areopagita, é “proporcionar aos seres a semelhança e a união com Deus, na medida do possível” (AREOPAGITA, 2015, p. 37-38).

Na Bíblia, encontramos a presença clara de anjos como mediadores entre o plano divino e o terreno e o aparecimento diverso de nove tipos de presença angélica. Encontramos os serafins, os querubins, os arcanjos e os anjos, todos pertencentes à categoria de anjos. Mas também encontramos outros anjos que, apesar de mencionados, são pontuados nas passagens bíblicas rapidamente, como tronos, principados, virtudes, potestades, dominações. Além disso, a nomenclatura “anjo” tanto designa uma categoria inferior dentro da hierarquia celeste quanto termo genérico atribuído para todos os anjos, classificados de um modo geral como mediador, orientador, anunciador (SPADACINI; STANZIONE, 2010).

A hierarquia do Pseudo-Dionísio Areopagita é uma das divisões possíveis, pois outros teólogos medievais, propuseram, ao longo dos séculos, outras divisões/categorias entre os anjos. A hierarquia celeste apresentada por ele é frequentemente utilizada por estudiosos da teologia e iconografia cristã, conforme organograma (Fig.2). Este representa a sequência hierárquica angélica presente no espaço celeste, destacando a ordem de potência para com Deus. Como se trata de uma hierarquia, cada coro apresentado por Pseudo-Dionísio Areopagita está na ordem de sua subordinação, assim como os anjos a eles pertencentes. No primeiro coro, o mais próximo de Deus, encontramos, nas sequências verticais, os serafins, seguidos dos querubins e os tronos. Ao atentar a verticalidade, de cima para baixo, os serafins são os anjos mais próximos de Deus e, conseqüentemente, detêm uma superioridade sobre os demais.

No segundo coro, nessa mesma ordem da verticalidade, destacamos as dominações, as virtudes e as potestades. E o terceiro coro, mais distante de Deus, encontramos, nessa sequência, os principados, seguidos dos arcanjos e dos anjos. Os anjos pertencentes ao último coro, apesar de distantes de Deus, são igualmente importantes, pois estão próximos ao homem e mantêm a característica de mediadores. As ordens que são mais conhecidas e disseminadas são a ordem dos serafins e querubins, da primeira hierarquia, e a dos arcanjos e anjos, da terceira hierarquia. Tem-se o conhecimento dessas ordens devido à profusão de imagens encontradas ao longo da história da arte.

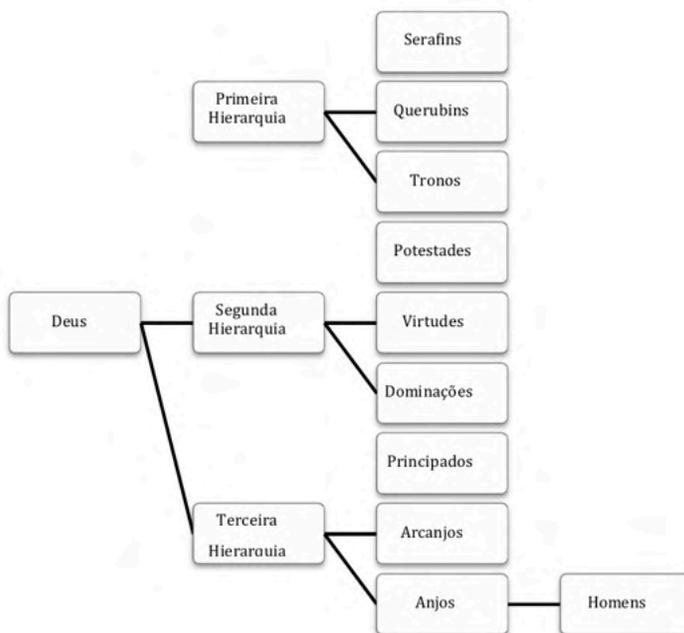


Figura 2. Esquema visual a partir da Hierarquia Celeste de Pseudo Dionísio Areopagita. Fonte: Organograma elaborado por Fernanda M.T. Carneiro (2017), com base na hierarquia celeste de Pseudo- Dionísio Areopagita.

Comumente, a hierarquia celeste é também mencionada como *Coro Celeste* devido à palavra “coro”, que nos remete ao grupo de pessoas que cantam juntas a uma só voz. E, nesse caso, um grupo de anjos que cantam em louvor a Deus. Como exemplo, examinemos um detalhe da obra de Francesco Botticini chamada *A assunção da Virgem* (fig.3). Próximo a Cristo, aparece a primeira ordem da hierarquia celeste, em que se encontram os serafins, com cabeças aladas de cor vermelha, os querubins, com cabeças aladas de cor azul, e os tronos, que aparecem com o tronco do corpo com asa na cor azul e com gestos de oração e saudação. Nessa ordem hierárquica, os anjos possuem seis asas, característica presente nos anjos mais próximos de Deus, aqui na figura de Cristo.



Figura 3. Francesco Botticini. A assunção da Virgem (detalhe). (1475-6). Tempera sobre madeira (228,6 x 377,2 cm). Fonte: Acervo da National Gallery, Londres.

Na segunda ordem, encontram-se anjos com o corpo inteiro, par de asas, e cobertos por túnicas. São as dominações, as virtudes e as potestades. As dominações seguram um cetro, as virtudes seguram uma vela em chamas e as potestades seguram uma lança. Na terceira e última ordem, mais próxima da terra, encontram-se os principados com um bastão na mão, os arcanjos com um vaso no colo, e os anjos, que apontam um bastão para a terra, reforçando sua ligação próxima aos homens. O anjo aparece como mediador entre o plano celeste e o plano terreno, em que várias cores e elementos iconológicos os distinguem entre si em muitos detalhes que vão das cores ao formato de asas e objetos que ostentam.

Anjos em serena vertigem

Na fachada do Oratório encontramos anjos em profusão, mas estamos tratando aos anjos do ultimo coro que, apesar de distantes de Deus, estão próximos ao homem, mantêm a característica de mediadores e estão presentes por toda a fachada, que começam pelo tímpano do frontão (fig.4), se espalham pela Luneta (fig.5) até o grande portal de entrada (fig.6) (COMMODI, 1996).



Figura 4. Agostino Di Duccio. Tímpano do frontão da fachada do Oratório de São Bernardino com anjos, 1452,Perugia, fachada frontal. Fonte: acervo da autora.



Figura 5. Agostino Di Duccio. Luneta da fachada principal do Oratório de São Bernardino com anjos. 1452, Perugia. Fonte: acervo da autora.



Figura 6. Agostino Di Duccio. Oratório de São Bernardino. Detalhes dos conjuntos de anjos na vista frontal do grande portal de entrada.1452. Fonte: acervo da autora.

Os anjos musicistas

Os anjos povoam o monumento, intimamente ligados à música e ao canto, que são elementos presentes na Sagrada Escritura em referência ao Louvor a Deus. Algumas passagens bíblicas exemplificam a importância da música como imagem do paraíso e proclamada pela corte celeste. Os instrumentos musicais também são especificados nas passagens bíblicas. Para Campigli (2018, p. 89-90), quando esculpe os anjos musicistas, Agostino, em um tipo de transe decorativo, assume uma linguagem inédita e fascinante, toda resolvida na superfície, toda jogada sob suave perseguição das dobras das vestes que, por sua vez, terminam por confundir-se com os grafismos dos cabelos ou a plumagem das asas. Duccio optou por utilizar linhas quase sem solução de continuidade, dando um aspecto mais abstrato ao baixo-relevo, ao contrário de seu mestre Donatello, que prezava por um plasticismo que fosse ao mesmo tempo massa, volume, *chiaroscuro* e insistentes rebaixos. No estilo do artista, verificamos uma ênfase linear, dobras lineares, formas planas e esquemáticas, predominância dos baixos-relevos e o panejamento ondulado das figuras.

Especialmente nos séculos XIV ao XVI, os anjos músicos foram acrescentados ao espaço musical celeste em virtude de os fiéis acreditarem ouvir coros angélicos e, assim, os relacionavam à harmonia universal. A relação do prazer e da alegria musical ligada ao paraíso possibilitou ao artista a profusão de imagens angélicas musicais, cantantes e músicos. A iconografia dos anjos músicos na arte ocidental apresenta-nos com frequência

o coro de anjos tocando instrumentos musicais utilizados entre os séculos XIV e XVI (DELUMEAU, 2003).

A exaltação a Deus por meio do canto já era algo presente nas igrejas, e sua fonte eram os textos bíblicos, mas a presença do espaço celeste no desenvolvimento da produção musical veio a aprofundar a presença do anjo como músico e cantor. O nascimento de Jesus e a ascensão foram temas que possibilitaram o aparecimento de anjos músicos como expressão de louvor e alegria pelos acontecimentos. O desenvolvimento dos instrumentos musicais foram referências para as composições visuais dos anjos músicos. Os instrumentos musicais diversos são utilizados pelos anjos e representados nas imagens bíblicas, “a música é, portanto, a fonte da harmonia universal, do curso dos astros, do movimento dos elementos, entre a alma e o corpo e entre o homem e o universo” (DELUMEAU, 2003, p.220).

Encontramos a descrição de alguns instrumentos musicais no livro dos Salmos, que reúne 150 cânticos de diversos autores de diferentes épocas que estão presentes na Bíblia Hebraica e no Antigo Testamento da Bíblia Cristã, ou seja, foram escritos há cerca de mil anos atrás.

Aleluia! Louvai a Deus em seu templo, louvai-o no seu poderoso firmamento, louvai-o por suas façanhas, louvai-o por sua grandeza imensa! Louvai-o com toque de trombetas, louvai-o com cítara e harpa, Louvai-o com dança e tambor, louvai-o com cordas e flauta; louvai-o com címbalos sonoros, louvai-o com címbalos retumbantes! Todo ser que respira louve a lahweh! (SALMO 150, 1 - 6).

Os anjos esculpidos no portal do Oratório de São Bernardino trazem a marca da alegria e jovialidade. Imagens de anjos tão comuns em pinturas, mas raramente encontradas em profusão nas fachadas esculpidas tomam de assalto o olhar desavisado (Figuras 7,8 e 9).

Os dois pilares entre as pilastras e as portas gêmeas, que abrigam seis pares de músicos anjos e as alegorias das virtudes, talvez constituam o ápice artístico do artista. Os pares de anjos, esculpidos em seis nichos retangulares, de cada lado, na frente dos pilares, são figuras com extrema elegância da modelagem. Também vale destacar a inventividade nunca repetitiva que ocorre nas seis composições dos anjos. Existe alternância de expressões nos rostos; o movimento dos corpos esbeltos é graciosamente composto em alguns anjos e frenético em outros; cabelos com anéis podem cair suavemente ou em grande movimento sobre os ombros; as roupas fluem lentamente em alguns casos e formam jogos de turbilhão em outros. Sua visão original das formas, ondulantes, sinuosas, elegantes, puro movimento, talvez possa ser chamado de “pneuma”, sopro vital, ao qual Aby Warburg referiu na legenda da prancha 25 como “representação pneumática da esfera” (WARBURG, 2012).

Os doze anjos tocam vários instrumentos e em cada peça temos dois anjos que,

movendo-se em um passo de dança, tocam cada qual um instrumento diferente. Na figura 7, à esquerda, vemos as chaleiras e um triângulo e à direita, uma viela e um saltério. Na figura 8, à esquerda, uma viela e um saltério e à direita, um par de chaleiras e outro triângulo. Na figura 9, à esquerda, uma viela e saltério e à direita, um alaúde na figura de trás. Já o e o anjo da frente tem um pandeiro em uma mão e um pífano na outra.

Em toda a fachada, vemos uma parede repleta de anjos músicos que são dotados de instrumentos musicais e livros de canto. Os anjos são elaborados sugerindo a alegria e a harmonia existente no céu e em presença de Deus.



Figura 7. Agostino Di Duccio. Oratório de São Bernardino. Detalhes dos conjuntos de anjos na vista frontal do grande portal de entrada.1452. Fonte: acervo da autora.



Figura 8. Agostino Di Duccio. Oratório de São Bernardino. Detalhes dos conjuntos de anjos na vista frontal do grande portal de entrada.1452. Fonte: acervo da autora.



Figura 9. Agostino Di Duccio. Oratório de São Bernardino. Detalhes dos conjuntos de anjos na vista frontal do grande portal de entrada.1452. Fonte: acervo da autora.

Eles estão trajados com túnicas e dotados de asas. As presenças de anjos músicos nas narrativas bíblicas serviam para representar o Paraíso de forma simbólica, sua força divina, a riqueza harmônica e, conseqüentemente, o poder de Deus. Com o tempo, em meados do século XIX, a relação da música como elemento profano e por entenderem que esses elementos faziam parte do plano mundano e não do plano divino, os instrumentos musicais e o canto tornam-se mais raros nas imagens de anjos da história da arte (DELUMEAU, 2003).

Nas construções que avançam e ficam ao lado das portas duplas, vemos nos seis espelhos de mármore que deslizam obliquamente em direção às portas, algumas virtudes franciscanas que são exemplificadas em termos alegóricos, por uma homenagem devida à San Bernardino que as praticou de maneira exemplar. O que podemos pensar sobre o fato de estas imagens de anjos estarem ao lado de seis figuras das virtudes?

Segundo a Igreja Católica Apostólica Romana, e conforme a Bíblia Sagrada, no Livro da Sabedoria, Capítulo 8, Versículo 7, as virtudes são frutos da Sabedoria: a *Temperança*, a *Prudência*, a *Justiça* e a *Fortaleza*, que são os bens mais úteis na vida, são as quatro virtudes cardinais que polarizam todas as outras virtudes humanas. O conceito teológico destas quatro virtudes foi derivado inicialmente do esquema de Platão e adaptado por

Santo Ambrósio de Milão, Santo Agostinho de Hipona e São Tomás de Aquino. Elas são perfeições habituais e estáveis da inteligência e da vontade humanas, que regulam os nossos atos, ordenam as nossas paixões e guiam a nossa conduta segundo a razão e a fé. Das quatro virtudes cardinais, Agostino representou a *Justiça* e a *Temperança*. Não representou a *Fortaleza* e nem a *Prudência*. Escolheu além da *Justiça* e *Temperança*, as virtudes de *Obediência*, *Misericórdia*, *Pobreza* e *Castidade*, mais ligadas aos valores da pregação de São Francisco.

Tanto nas imagens de anjos quanto nas imagens de virtudes, ocorre a ideia de imagens de ninfas, travestidas de anjos e alegoricamente como virtudes, em uma fachada de um templo cristão, com imagens de tradição pagã. O anjo aparece como mediador entre o plano celeste e o plano terreno e as virtudes são adquiridas e reforçadas por atos moralmente bons e repetidos, são purificadas e elevadas pela graça divina. O que se passa nesta fachada é uma exaltação de bons valores.

CONCLUINDO

Podemos lançar questões divididas em campos de problemas. Para tanto, evidenciamos um texto de Maurício Lissovsky (2014), chamado “A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?”.

Ao nos debruçarmos sobre as pranchas não há como prescindir das imagens, “buscar entender as imagens e se entender com elas”. Isso exige um caminho epistemológico que deve atenção à epistemologia da história da arte; ter dimensão de abertura para outras áreas do conhecimento. Fundamental entender a precedência da imagem sobre a palavra, não perder a imagem de vista; dar atenção aos detalhes; um caminho metodológico que não pode ser positivado, e, portanto, não submeter a história da arte a um fechamento epistemológico; não banalizar conceitos; não fechar fronteiras epistemológicas. Outro ponto importante é o contato direto com os monumentos; o olhar para a exceção; buscar compreender o diálogo entre imagens. Buscamos não fazer apenas mais um comentário sobre Aby Warburg. Aby Warburg havia procurado “entender as imagens, não apenas interpretá-las”. Lissovsky (2014) realiza uma síntese em seu texto, dizendo que artistas e pesquisadores já se deram conta de que as imagens estão vivas e que sempre estiveram vivas, como Aby Warburg havia constatado em seu observatório; e nunca cessaram de se mover. Para o autor, agora não é mais aceitável analisar imagens como se fosse possível distinguir – e, portanto, separar – o que nelas é razão e desrazão, claro e escuro, consciente e inconsciente, vivido e não vivido. Neste Novo Mundo, formado por redes de imagens errantes, mundo do qual, em larga medida, já nos tornamos cidadãos, interpretá-las talvez não seja mais imprescindível. A despeito de todos os riscos que isto implica, riscos que Warburg correu até o limite, a interpretação deve dar vez ao entendimento. É hora de entender as imagens e, sobretudo, entender-se com elas.

Deseja-se ampliar a compreensão de que a decodificação minuciosa de imagens e objetos talvez seja a maior contribuição a ser difundida da história da arte para outras áreas de conhecimento, pois se trata de algo do qual nos ocupamos coletivamente há pelo menos dois séculos. Os historiadores da arte foram os primeiros a destacar o poder da arte, o poder das imagens. Este olhar do historiador da arte ajuda a evitar que, nesse mundo cada vez mais dominado pelos espaços de representação, as obras de arte não caiam na banalização, na leitura rápida, na apreciação efêmera. No que podemos nos diferenciar? Na decodificação minuciosa, no entender e entender-se com as imagens. Outro “ponto cego” do conhecimento arte - histórico atual reside na falta de qualquer capacidade de discutir – muito menos, definir – o que constituiria a “qualidade” ou a “excelência” em se tratando de obras de arte. De Tadeu Chiarelli (2020, p. 439), cito : “[...] a produção artística é boa quando, acima e antes de tudo, diz respeito a si mesma. O resto é literatura – questão fundamental a não se esquecer nesses tempos em que a retórica impera sobre a forma”.

Como diz Cardoso (2020), Warburg, “fundamentado em sua vasta erudição e conhecimento histórico, foi desenvolvendo um método original de pensar não somente o significado das imagens, mas também o modo como elas significam”. Mas para isso, o melhor pensamento visual requer aprofundamento no repertório.

Estas imagens poderiam ficar dormindo, mas despertaram nosso interesse na visita ao monumento. Difícil ser despertado assim por uma imagem em livro. Como elas se oferecem ao juízo contemporâneo? Talvez buscar estabelecer de forma didática o que Warburg deixou intuído. Para Lissovsky (2014), é provável que Carlo Ginzburg tenha percebido na obra de Warburg, algumas inquietações similares às suas – e o mesmo desejo de transgredir os limites convencionais da disciplina, sem “medo dos guardas de fronteira” (Warburg, 1999, p. 585), ou seja, lidar com aquilo que, no âmbito da vida social e da cultura, parecia “atemporal” e não podia ser abarcado por argumentos de natureza causal; não traçar linhas rígidas entre racional e irracional; investigar “semelhanças desconcertantes” entre fenômenos separados no tempo e no espaço (Ginzburg, 1990, p. 9 -11). Em larga medida, as três preocupações de Ginzburg – os limites epistemológicos das disciplinas historiográficas, o problema da semelhança na história e o da “atemporalidade” ou “anacronicidade” das imagens – são centrais na recepção contemporânea da obra de Warburg.

O Renascimento, a Antiguidade pagã, os gestos, isso tudo a que Warburg dedicou sua vida, seriam apenas meios para enfrentar um problema bem mais ambicioso: “a função da criação figurativa na vida da civilização”. Por que criamos imagens? O que esperamos delas? E de que nos têm servido ao longo da história? A despeito de ter nos legado uma obra historiográfica fragmentária e rarefeita, a persistência destas perguntas, sua fidelidade a estes problemas de fundo, confere-lhe uma peculiar unidade, diz Lissovsky (2014).

Para que este conhecimento-montagem fosse possível, era preciso rejeitar as matrizes da inteligibilidade causal e criar a possibilidade de uma vertigem, aceitar que a

imagem é centrífuga, vertiginosa. Parafraseando uma expressão de Nietzsche, poderia dizer-se que quem não viveu algo (seja um indivíduo, seja um povo) faz sempre a mesma experiência (AGAMBEN, 2009, p. 140). Ao fim e ao cabo, o que nos interessa é compreender e estudar “a função da criação figurativa na vida da civilização”. O que Agostino di Duccio desejava que entendêssemos talvez nos escape, mas para além de uma virtuosidade na escultura, ele nos deixou uma fachada plena de mensagens de harmonia, das virtudes da pregação de São Francisco e São Bernardino e de anjos que fazem a mediação entre o plano celeste e o plano terreno, concebidos dentro da filosofia humanista de sua época, tão válidos e necessários hoje.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. **Signatura rerum: sobre el método**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

Agostino Di Duccio. Disponível em < <https://www.britannica.com/biography/Agostino-di-Duccio#ref104635>>. Acesso em 25 mar.2020

AREOPAGITA, Pseudo-Dionísio. **A hierarquia celeste (Século V)**. Tradução: Carin Zwilling. São Paulo: Polar, 2015.

CAMPIGLI, Marco. Um donatelliano in trasferta e l'antico: Agostino di Duccio nel Tempio Malatestiano. In: MUCCIOLI, F.; CENERINI, F. (ed.) **Gli Antichi alla corte dei Malatesta**. Milano: Editoriale Jouvence, 2018, p. 77-111.

CARDOSO, 2020. **Aby Warburg em diálogo com o contemporâneo**. 2020. Disponível em < <https://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/aby-warburg/>>. Acesso em 02 nov.2020.

CARNEIRO, Fernanda Maria Trentini. **A presença de anjos na arte contemporânea**. 2017. 287 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

CHELLI, Maurizio. **Angeli: i significati e Le iconografie nella storia dell'arte**. v. 49. Roma, EDUP, 2011.

CHIARELLI, Tadeu. **A produção recente de Alfredo Nicolaiewsky ou A Arte que dá nos nervos**. In: Nicolaiewsky, Alfredo (org.). Alfredo em processo; Nicolaiewsky em quarentena [recurso eletrônico]. Santa Maria, RS : Ed. PPGART, 2020. 1. Disponível em < <https://www.ufsm.br/app/uploads/sites/740/2020/11/Alfredo-em-processo-Nicolaiewsky-em-quarentena.pdf>>. Acesso em 14 dez.2020.

COMMUDI, Bernardo. **L'Oratório di San Bernardino**. Presso la chiesa di San Francesco al Prato in Perugia. Perugia: F.E. Ventura Editore, 1996.

DELUMEAU, Jean. **O que sobrou do paraíso?** São Paulo: Companhia das letras, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Knowledge: movement (The man who spoke to butterflies). In: MICHAUD, Philippe-Alain (Ed.). **Aby Warburg and the image in motion**. New York: Zone Books, 2007. p. 7-19.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

LISSOVSKY, Mauricio. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 9, n. 2, p. 305-322, maio-ago. 2014.

SPADACINI, Irene; STANZIONE, Marcello. Gli angeli e l'arte. Italia: Tau, 2010.

WARBURG, Aby. Italian art and international astrology in the Palazzo Schifanoia. In: WARBURG, Aby. **The renewal of pagan Antiquity**: contributions to the cultural history of the European Renaissance. Los Angeles: Getty Research Institute, 1999. p. 563-592.

WARBURG, Aby. **L'Atlas Mnemosyne**. Paris: L'Écarquillé, 2012. p. 99.

WEDEKIN, LUANA MARIBELE ; MAKOWIECKY, SANDRA . Prancha 25 do Atlas Mnemosyne e Agostino di Duccio: Apolíneo e Dionisíaco no Oratório de San Bernardino em Perugia. **Revista MODOS**, v. 4, p. 146-175, 2020.

O GESTUAL X NA RECODIFICAÇÃO TÉCNICA E METALINGUÍSTICA NAS OBRAS DE MARIA BONOMI

Data de aceite: 01/11/2021

Marcela Matos Nhedo

Doutora em Artes Visuais com ênfase em Fundamentos Teóricos pela Universidade Estadual de Campinas (2018). Mestre em Arte pela UNICAMP (2002)
<http://lattes.cnpq.br/8526861093247081>

RESUMO: O presente artigo é parte da propositura de análise da construção de uma gramática do volume, que se projeta a partir do elemento visual e gestual X, como parte essencial, no repertório da gravura e das obras tridimensionais de Maria Bonomi, sobretudo, nos anos de 1950 a 2010. A história da impregnação e da memória técnica-artística se mesclou à fatura das obras em um imbricamento metafórico e metalinguístico em que o X pode ter significados exponenciais e, por vezes, opostos. Por meio desta abordagem é possível explorar documentos e histórias enviesadas, presentes no debate da arte contemporânea brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Maria Bonomi; gramática do volume; elemento visual; arte contemporânea brasileira.

THE GESTURAL X IN THE TECHNICAL AND METALINGUISTIC RECODIFICATION IN THE WORKS OF MARIA BONOMI

ABSTRACT: This article is part of the proposal to analyze the construction of a grammar of the volume, which is projected from the visual and gestural element X, as an essential part, in the

repertoire of engraving and three-dimensional works by Maria Bonomi, especially in the years from 1950 to 2010. The history of impregnation and technical-artistic memory merged with the making of the works in a metaphorical and metalinguistic imbrication in which the X can have exponential and, at times, opposite meanings. Through this approach, it is possible to explore biased documents and histories, present in the debate of Brazilian contemporary art.

KEYWORDS: Maria Bonomi; grammar of volume; visual element; Brazilian contemporary art.

O GESTUAL X NA RECODIFICAÇÃO TÉCNICA E METALINGUÍSTICA NAS OBRAS DE MARIA BONOMI

Ao refletir sobre as memórias e interações, tema da ANPAP de 2017, dei-me conta do fato de que há muito venho pesquisando sobre as intenções e interações da memória gráfica sobre a memória da obra tridimensional durante a trajetória artística de Maria Bonomi. E trago um apontamento novo, uma ideia inusitada que é a utilização de um elemento visual, o X como parte do alfabeto visual em seus trabalhos.

A memória está presente como o termo de aquisição e consolidação de conhecimento e, neste caso, a partir dos trabalhos de Maria Bonomi, de conhecimento gráfico que pode ser aplicado como o entendimento e a aplicação das técnicas da gravura. A compreensão desses termos ajuda na investigação da construção de uma gramática do volume que se projeta a

partir do repertório da gravura; é de senso comum o fato de que a gravura exige um fazer técnico específico e muito marcado pela própria técnica. Então, a técnica pode impregnar o fazer pelos mecanismos de repetição e uso de instrumentos do processo gráfico, no caso da xilogravura, de sulcos e linhas realizadas pelo corte dos instrumentos, tais como goiva e formão. A gravura exige um rigor formalístico que desempenha um papel quase catequizador no que se refere à ação do gravar e imprimir a obra. A manufatura *per se* está conectada à repetição que leva ao entendimento da luz e do conjunto dos elementos plásticos de maneiras muito particulares.

As características da obra tridimensional de Maria Bonomi têm por parâmetros o uso da memória gráfica a partir do instrumental da gravura, de temáticas recorrentes e de um alfabeto visual decorrente também da obra gráfica como, por exemplo, o X que se faz ao anular ou inutilizar uma matriz xilográfica. Além disso, parece interessante colocar em destaque mais um ponto em comum que é o do trabalho em equipe que, no caso da gravura, ocorre no momento da impressão ou dupla de gravação e, no caso da execução da obra tridimensional, o emprego de uma equipe em quase todas as etapas de criação, gerando uma sobreposição de impregnações de memórias múltiplas e ampliadas pela participação colaborativa.

Na análise em curso, busca-se resgatar uma fase ou uma série de trabalhos da artista. O presente texto pode parecer um tanto quanto pessoal, mas a história traz fatos e encontros que justificarão as escolhas e os apontamentos que se seguem.

O contato da autora deste texto com a obra e a artista ocorreu no ano de 1992 por ocasião da *vernissage* de *Ontem/Hoje*, na Galeria Múltipla de Arte. Três anos mais tarde, a autora foi selecionada para a *Bienal Nacional de Gravura* e teve a oportunidade de conversar em particular sobre suas pesquisas no campo da gravura e sobre seu interesse pela obra da artista. Por sua vez, Maria Bonomi afirmou à autora, nesse encontro, que estaria aberta para recebê-la em seu ateliê e responder a seus questionamentos. O trabalho da artista plástica Maria Bonomi tem a amplitude de um percurso artístico com mais de setenta anos dedicados às artes visuais — a passagem pela pintura, o teatro e a fixação na gravura e na arte tridimensional — aplicadas às cidades, além do trabalho de curadoria e da influência artística que a artista vem exercendo no cenário das artes no Brasil.

Em 1996, a autora do presente trabalho ingressou no mestrado em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) sob a orientação da professora Dra. Daisy Peccinini, com o título “O pensamento xilográfico na obra de Maria Bonomi”. Houve a necessidade de aprofundar-se nas pesquisas e em documentos que não estavam sob o domínio público. Portanto, a visita ao ateliê de Maria Bonomi seria adequada para o momento.

Foi-me apresentada uma quantidade enorme de caixas e malas que haviam sido estocadas ao longo dos anos em um cômodo em que mal se podia entrar e me disseram que havia muito mais. Esse foi o início de um garimpo árduo em que se deu início a uma triagem

dentre fotos, cartas, livros, fôlderes, jornais, diplomas, impressões pequenas de obras da artista — e de outros artistas —, catálogos, medalhas, revistas, enfim, uma avalanche de informações que precisavam ser ordenadas para constituir um conjunto de fontes importantes na formação do acervo da artista. Aos poucos, o trabalho foi adquirindo forma e começou a ser mais compreendido e considerado como documentação, com a digitação de um arquivo mestre e a etiquetagem de todos os materiais escolhidos. O trabalho se entendeu muito além do mestrado e chegou a mais de dez mil documentos até o fim de 2008, possibilitando a inserção de novos pesquisadores e publicações vultosas sobre a trajetória artística de Maria Bonomi. Além da pesquisa, pôde-se acompanhar a execução de obras diversas, como gravuras, instalações e projetos de arte pública marcantes, como *Epopeia Paulista na Estação da Luz de São Paulo* (2005) e *Etnias no Memorial da América Latina* (2008). Sobre este último tema encontra-se parte da tese de doutorado da autora deste trabalho, também desenvolvida pela UNICAMP e sob a orientação da professora Dra. Maria José de Azevedo Marcondes.

No ano de 2008, o ateliê de Maria Bonomi encerraria suas atividades na sede da Rua Sebastião Cabot e seria transferido para a Av. Atlântica e, em função de um novo espaço, mais conciso, os documentos e a entrega do acervo teve de encerrar-se. Ademais, muitas obras tiveram de ser realocadas ou vendidas. A movimentação gerou um sentimento de perda e ruptura para muitos dos funcionários e colaboradores que faziam parte da equipe, dos práticos mestres impressores aos assistentes e pesquisadores.

Entretanto, em certa manhã, foi notada pela presente autora uma movimentação diferente, quando foi recebida no ateliê, às 07h30min, pela própria Maria Bonomi, que exclamou um “Hoje temos visita!” e, sem dar explicações, entrou na garagem e “desapareceu”. Como de costume, a autora seguiu para o jardim dos fundos — projetado por Burle Marx — e avistou algo que brilhava de forma inusitada. Aproximando-se, percebeu que havia objetos imensos suspensos por todos os lados: eram placas fundidas em metal, em sua maioria de alumínio, outras em latão e em bronze. Um momento de grande emoção em que foi possível presenciar o nascimento das *Love Layers* (2007-08), as chamadas *Camadas de Amor*.

A esse acontecimento sobrepôs-se na memória da autora a narrativa ouvida de Maria Bonomi por ocasião da exposição coletiva *O Bardi dos artistas* (2000). Segundo a artista, Pietro Maria Bardi também fizera algo semelhante com ela:

Estava em certa ocasião andando no jardim da Casa de Vidro, e o Professor (Bardi) também estava andando por ali, mas conversando sozinho, e eu, juvenzinha, perguntei-lhe com quem ele estava falando. Ele disse: “Estou conversando com as Naiades e com as Ninfas”. Foi algo que me marcou muito, porque havia um papo de alguém muito importante e sério com entidades mágicas que estariam naquele jardim, e que tudo isto estava me escapando. Assim surgiu a ideia de que, quando eu fosse fazer uma obra que refletisse o meu convívio com o casal Bardi, naquele tempo da juventude, seria a respeito de Naiades e Ninfas (BONOMI, 2002).

Na memória da artista, a referência às Naiades e Ninfas como figuras mitológicas ficou imantada na imagem das palmeiras imperiais, que foram as únicas testemunhas dessa conversa entre Pietro Maria Bardi e Maria Bonomi. Então, a artista se valeu de folhas de palmeiras para usá-las como suporte e moldes de esculturas em metal que produziu em 2000. Nelas o jogo dos sulcos e dos relevos foi produzido pela natureza, e a artista tomou emprestadas essas formas côncavas e convexas como elementos de inspiração para a concretização de sua arte.

Nas Love Layers há um processo semelhante quanto ao estopim da ação criadora, que foi a impregnação de experiências pessoais em objetos concretos. Todavia, o método de criação foi oposto, uma vez que essas obras são oriundas de um processo de retrabalho e de metacriação de outros trabalhos. O conjunto é formado por trinta e duas peças com tamanhos diversos, sendo que a maior delas possui 1,61m de altura; suspensas em um jardim, geraram uma cena onírica com formas oblíquas que jogavam o olhar para espaços côncavos e convexos com orifícios e recortes semelhantes a vulvas. De fato, as Love Layers representam um dos projetos mais ousados e um registro vivo das marcas do instrumental da gravura transcrito para placas de barro, que funcionaram como moldes para a finalização das placas em metal.



Maria Bonomi (1935 -) Love Layers, 2008. Alumínio, 160 x 75 x 10 cm / 161 x 70 x 10 cm.

Acervo Maria Bonomi.

Nesses objetos, portanto, ocorre um processo de recodificações de linguagens artísticas provenientes da gravura, mais precisamente da xilogravura, em um jogo de sobreposições da memória do gestual do entalhe da madeira que, neste caso, passa a se desenvolver na modelagem escultórica de placas que fogem à classificação convencional, pois não são esculturas tampouco objetos de assemblage ou de agrupamento contemporâneo, como os chamados ready mades. O processo de criação está inserido em uma rede complexa de metalinguagens que traduzem a transcrição das ações artísticas de Maria Bonomi como serão descritas a seguir.

Quanto à especificidade das formas, além dos côncavos e dos convexos, há a aplicação do formato de um X que, nessa conjuntura, representa o cruzamento ou o entrelaçamento das linhas principais de cada placa, uma metáfora da junção e fricção de corpos em um ato sexual. A maturidade artística trouxe à tona uma conversa visual direta com o espectador, sem subterfúgios ou metáforas, explorando de forma poética, direta e renovada um elemento visual como o X.

O X seria uma marca recorrente nas obras de Maria Bonomi? E, se é recorrente, está sempre ligado a associações semelhantes ou é versátil em recodificações? Esse elemento, como parte de um alfabeto de articulação estética na história da arte, é impossível de ser datado. Porém, é fato conhecido que a gravura tradicional tem como *modus operandi* fazer o desenho de um X de fora a fora na matriz da gravura quando se termina o processo de impressão em múltiplas cópias. Desse modo, é provável que Maria Bonomi tenha herdado o gesto de “bifar”, ou de “cancelar”, a matriz com um X desde os primeiros ensinamentos que teve com o mestre Livio Abramo. Há um relato registrado de um cancelamento famoso de uma obra que foi citado pelo crítico jornalístico Jayme Maurício:

Um dos pontos altos da mostra dos 10 anos de trabalho de Maria Bonomi que, a partir de 2 de julho, será vista no Museu de Arte Moderna, é a coletânea de litografias, reunidas na forma de álbum, que a artista denominou A Balada do Terror e Oito Variações (...). Após completadas as vinte coleções da Balada, Maria Bonomi, solenemente, encenou todo um ritual para a destruição das matrizes. O ato foi mesmo documentado pela TV Cultura, de São Paulo. Inicialmente, a artista, empunhando uma navalha, cancelou cada matriz com um grande X, que se estendia por sobre toda a composição. Em seguida, ela mesma foi à prensa e imprimiu duas cópias das matrizes inutilizadas; uma cópia será guardada por ela, outra por Otávio Pereira, como garantia do encerramento definitivo e irreversível da tiragem. Finalmente, as pedras foram levadas a um banho de reagentes químicos, que completou a obra destrutiva. (MAURÍCIO, 1971).

O reaproveitamento do gestual do X em novos ensaios artísticos trouxe um ressurgimento tal qual a fênix grega, fazendo renascer das cinzas um elemento que marcava o fim da impressão de uma obra com a morte da matriz em novas recodificações para o gestual do X, a exemplo dos anos difíceis que foram os da Ditadura Militar brasileira, momento em que Maria Bonomi produziu *Berlim 1964* (1965), uma figuração abstratizada

de uma cidade com um muro gradeado com um X centralizado. Outra obra é *Liberdade condicional* (1965), que possui um imenso X vermelho, e, ainda, *A Águia* (1967), na qual o X é uma forma única e centralizada, mas deslocada e torta como o do voo uma ave cuja asa foi cortada ou quebrada, o que pode metaforizar a falta de liberdade no período em que a artista era extremamente engajada com a temática do social. Em *Gengivas à mostra* (1968), há oito grandes X semelhantes à mordida de dentes raivosos com gengivas expostas e, literalmente, à mostra. Maria Bonomi fez uso da estrutura da xilogravura agigantando suas obras e passando a questionar os limites espaciais do suporte tradicional da gravura, o que lhe conferiu o prêmio Théodoron de gravura na V Bienal de Paris, em 1967.

Apesar dos anos de luta e de embates políticos, a arte brasileira representada por Maria Bonomi — no momento em que o emprego do X representava o elemento articulador na vociferação contra a falta de liberdade dos cidadãos —, a artista encontra engajamentos paralelos, como os de Lygia Pape, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Anna Bella Geiger, Claudia Andujar, Artur Barrio, Cildo Meireles, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner. Estes faziam a efervescência junto às bienais e principais salões internacionais ao lado de artistas como Donald Judd, Joseph Beuys, Jasper Johns e Jannis Kounellis, entre outros. Enfim, coube a todos esses artistas atuar na sedimentação das novas verdades correntes, como as da arte pop, da arte conceitual, da arte povera e da land art, dentre outras vertentes da arte contemporânea.

O X e os entrelaçamentos das gravuras de Maria Bonomi despertaram a admiração e cativaram a crítica da época. Entre os depoimentos mais entusiastas está o da amiga Clarice Lispector, quando esta descreve o impacto da gravura *A águia* e da matriz principal em madeira que partiu da íntima realidade vital da águia e não sua simples aparência (LISPECTOR, 1971). A partir desse período, a artista tratou tanto das matrizes gráficas quanto das obras com o mesmo valor de expressividade e conquista de espacialidades e se embrenhou na execução de objetos escultóricos e, na sequência, na fatura da arte para a cidade, algumas obras feitas para espaços privados e outros públicos. A Igreja Mãe do Salvador (1976), no Morumbi, foi a primeira a receber um de seus projetos e eis que o X, ou melhor, muitos deles foram concebidos para compor o altar em que, entrelaçados e deslocados na diagonal para o chão, assemelham-se a cruzeiros tortos em cimento. Não é por acaso que tal edifício ficou conhecido como a “Igreja da Cruz Torta”.

[...] a cruz, seu elemento básico como símbolo, não ocupa o centro como foco convencional; está presente em todo o percurso do painel. Desmembrada, referida, inusitada e até configurada, ela é o símbolo chave. Surge do reconhecimento. E o modo de organizar o espaço, marca o lugar das convenções litúrgicas. O lado direito e o esquerdo, com sua significação do divino e do profano e o centro como o lugar da ascensão. Tudo relacionado num desenvolvimento sem rupturas, que vale mais do que o desejo de encontrar a boa forma de representação. Vale, sobretudo, como intenção de caracterizar, que importa mais integrar do que romper as dualidades e ambivalências da condição humana. (KATZ, 1976).

No fim da década de 1980, as xilogravuras da artista deixam a temática do social na obliquidade de outros caminhos e ela volta-se para a exploração de elementos estéticos formais, como o uso das cores e das formas que se ligavam de algum modo a estados anímicos, demonstrados, por exemplo, pelos títulos das obras *Renúncia* (1986), *Recinto Dor* (1989) e *Sex Appeal* (1985). Esta última tem a potência de uma forma vertical juntando-se a uma forma circular toda recortada e se assemelha a uma flor como um todo. Segundo Livio Abramo, professor, amigo e parceiro de trabalho de Bonomi, nesta obra “a paixão explode em labaredas” e, através dessas labaredas, desvelam-se “a versatilidade formal livre e inventiva” da artista (ABRAMO, 1991).

Esses folgedos de amor impregnaram outro trabalho libertador dessa inventividade na fachada criada para o show *Maria Bethânia, 20 anos de paixão* (1985), em que Maria Bonomi ousou fazer uso da sensualidade da cantora nos palcos e, de modo muito perspicaz, escolheu e juntou fotografias com diversas posições e expressões corporais ora de contrição de energia intimista e solene, semelhante à *Vênus de Milos* de cabelos presos, ora de expansão com cabelos e vestidos esvoaçantes e, ainda, silhuetas marcantes, incluindo a região umbilical do ventre. As imagens foram agrupadas dentro de um espaço visual de dois XX, como algarismos romanos que representavam os vinte anos da carreira da amiga e homenageada.



Maria Bonomi (1935 -) O “X” dos vinte anos, 1985 Outdoor Canecão, Rio de Janeiro (RJ).

Nas décadas de 1970 e 1980, o exercício de gravação continuou, entretanto, outras pesquisas se ampliaram além da xilogravura que foi a litogravura. Nesse período, a Galeria e Prensa Glatt & Ymagos exercia um poder catalizador em São Paulo, uma vez que a empresa disponibilizava aos artistas gravadores reconhecidos a possibilidade de terem suas obras impressas por mestres tal qual Otávio Pereira, além da comodidade de dispor as obras para vendas no mercado de arte nacional e internacional. Deste período se destaca Púberes, uma litografia com duas elipses unidas por uma grade de linhas horizontais. Seriam então as formas dos orifícios responsáveis por traduzir para a artista aquilo que é fecundo ou fértil a exemplo do nome de batismo da obra oriundo do latim *puber eris*?

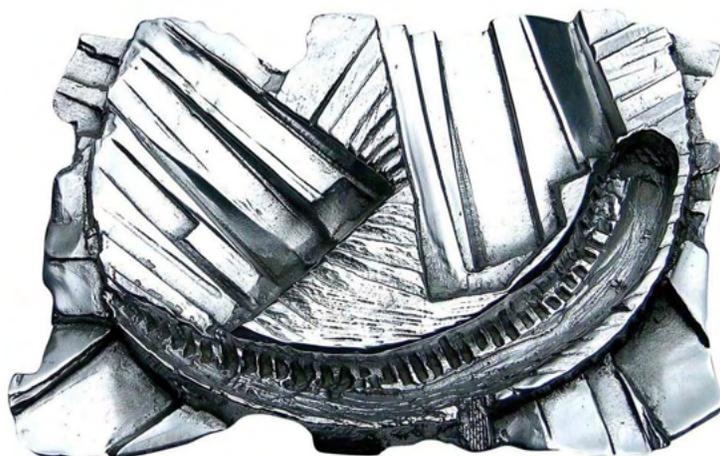
A gravura é parte constante e consoante na trajetória da artista, mas a vertente de sua identidade criadora com apelo à sexualidade está presente e é mantida “de esgueiro” em relação aos projetos principais que Maria Bonomi fez questão de divulgar. Em seu discurso, textos e entrevistas aparecem sempre duas questões: a necessidade de a arte ser dinamizada para um público maior, ou seja, a ação de tirar o status quo de que a arte pertence a uma elite, e criar uma sociedade melhor através da arte e de iniciativas ligadas à arte. Por esses motivos, a artista dedicou-se de modo quase sacerdotal a uma produção volumosa de gravuras com a ideia de que estas seriam disseminadoras de gosto e da amplificação do público consumidor e fruidor da arte, além dos projetos de arte pública que, de modo ideal e exponencial, trazem uma ação reverberada de arte pela quantidade ampliada de espectadores. Em uma entrevista concedida à Revista Leve & Leia, Maria diz em tom de desabafo e, replicando os rótulos caricatos das minorias:

[...] a sociedade deforma as intenções para se defender e (o mais lamentável) para poder permanecer como está – injusta e repressora em relação à mulher. À mulher e ao subversivo, ao homossexual, à negra, ao aleijado e a muitos atributos não próprios do macho-forte, da força bruta. (BONOMI, 1981).

O relato fortuito revela uma das vertentes sempre presentes em seu trabalho: a identidade de gênero. Contudo, havia uma preocupação em se distanciar dos estereótipos e, deste modo, as mensagens da liberdade de expressão sexual, do amor e da paixão ocorrem em paralelo ou anexos às temáticas da paisagem urbana, rural e do homem imantado por uma questão social.

Historicamente, ocorrem na década de 1970, as citadas pesquisas poéticas de Maria Bonomi com a incisão de sulcos escavados de modo semelhante à gravação da madeira como matriz sobre outros suportes, primeiramente transformando os moldes/matrizes em réplicas acrílicas e depois se embrenhando na escavação sobre o barro. Na década seguinte, a artista passou a produzir relevos, a partir deste método artístico e metalinguístico, pois surgem objetos que não são gravuras, tampouco esculturas, mas peças que foram nomeadas Epigramas (década de 1980). Estes estão na origem seminal de muitos outros projetos futuros, como Prato erótico (2006), Amor à primeira vista (2006),

Plexus (2007), Love Layers (2007-08), Amor Inscrito (2009), Super quadrante amor inscrito (2010) e os muitos painéis de arte para a cidade, da década de 1970 até 2008.



Maria Bonomi (1935 -) Prato Erótico, 2006 Objeto em alumínio, 30 x 20 cm.

Acervo Maria Bonomi, São Paulo (SP).

A partir da gravação, como em uma projeção volumétrica e espacial, Bonomi dedicou-se também à execução de painéis em cimento. O pioneiro nos entrecruzamentos foi o Hyleia para Diana (1989), um painel com nove metros de comprimento cujo nome se refere, segundo a mitologia greco-romana, a uma floresta virgem, que seria oferecida a Diana, a deusa da caça e da vida selvagem. O nome escolhido pela artista revela esse caráter do amor que aparece mesclado às imagens que lembram florestas, e a transformação do X passa a estar associada, agora, ao prazer. Uma prova de tal empreendimento foi o trabalho seguinte, o Erosopia (1990), em cimento (reeditado em alumínio dezesseis anos depois), cujas formas transbordam em enlaces e tramas de um X mais orgânico, circular, central e convexo.



Maria Bonomi (1935 -) Eroscoopia, 1990 Paineel em concreto, 240 x 455 cm.

Propriedade de Haron Cohen, São Paulo (SP).

A marca do X, que foi impregnado ao longo da carreira da artista, é reconhecida por ela mesma em um texto de sua autoria para descrever as obras dos murais *Imigração e Substituição*, executadas para o Acervo do Palácio dos Bandeirantes em São Paulo (1998):

O X central da placa A (*Imigração*) é em alto-relevo polido: a presença pré-existente a ser conquistada. O primeiro sinal que o homem faz ao chegar, ao se apropriar de algo. A marca central. E começa a fermentar, a garimpar em sua volta. Fora do que está “demarcado”. No paineel B (*Substituição*), já o X é espaço provado e consumado, em baixo relevo, já resultante das forças que vieram mescladas e dominaram quanto lhes resistia. Ao mesmo tempo o território externo está rejuvenescido pela mixagem, já é futuro... (BONOMI, 1998).



Maria Bonomi (1935 -) Substituição, 1998 Paineel em alumínio e latão, 295 x 310 cm.

Palácio dos Bandeirantes, São Paulo (SP).

O trecho transcrito demonstra uma ciência por parte de Maria Bonomi de que nestas obras o elemento articulador e central é o X, ainda que ele mude de significado conforme o emprego diferenciado da temática. O que, entretanto, parece incomum é que o X é o senso aglutinador e a ligação central em muitas de suas obras. Outro exemplo do uso desse elemento ocorreu na instalação *Tetraz* (2003), em que o X retoma o ideário de uma ave metaforizada por facas cravadas em um aquário com terra. Segundo o jornalista que fez parte da equipe idealizadora,

Ave mítica ou real, o tetraz nos remete tanto ao passado quanto ao futuro. [...] Aparentemente, esta ave até se parece com muitas outras. Na primavera, sua cauda de plumas arco-íris se abre numa dança ritual de corte, que termina em satisfação do desejo ou em morte. (WINGROVE, 2003).

A ponderação final está no fato de que o X, na arte contemporânea de Maria Bonomi, foi adaptado a instâncias do fazer que renovaram as significações deste elemento visual em articulações da memória movidas por ações, interações e sentimentos de ordem opostas, ou seja, oscilaram entre o amor e o ódio, quando o sim e o não reverberam a vida e a morte com uma intensidade platônica que não cessa de se reinventar e de recriar novos códigos de inserção da arte no universo da própria arte.

NOTAS DE FIM

NOTAS

Bienal Nacional de Gravura de São José dos Campos, que ocorreu em 1994, na qual Maria Bonomi fazia parte do júri de seleção.

A história foi registrada e transcrita apenas dois anos depois para o catálogo da exposição individual *Naiades e Ninfas*, promovida pela Fundação Gilberto Salvador.

REFERÊNCIAS

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Maria Bonomi. Gravura Peregrina*, São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo. 11 out. a 07 dez. de 2008.

BONOMI, Maria. *Imigração/Substituição*, São Paulo, SESC Pompéia. 1998.

BONOMI, Maria. *Naiades e Ninfas*, São Paulo, Museu de Arte de Caraguatatuba. 18 a 31 jul. de 2002.

BONOMI, Maria. Maria Bonomi: “Nós mulheres, devemos formar novos homens”, *Revista Leve & Leia*, São Paulo, jan. 1981.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (orgs) – *Escritos de artistas, Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. 501p.

KATZ, Renina, *Para sentir e compreender o tríptico da Igreja Mãe do Salvador*, Texto digitado, 1976.

LAUDANNA, Mayra. *Maria Bonomi: da gravura à arte pública*. São Paulo: EDUSP, 2007. 402 p.

Love Layers, São Paulo, Atelier Maria Bonomi. 2007.

Maria Bonomi. Disponível em: <<http://www.mariabonomi.com.br>> Acesso em: 23 Mai. 2017.

MAURÍCIO, Jayme. Bonomi. Revolução na gravura, *Jornal Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1971.

Maria Bethânia, 20 anos de paixão. Disponível em: <<http://flavioimperio.com.br>> Acesso em: 05 Jun. 2017.

WINGROVE, Steve. *Tetraz. Maria Bonomi. Carlos Pedreañez. Steve Wingrove*, São Paulo, Centro Brasileiro Britânico. 05 ago. a 04 set. de 2003.

Data de aceite: 01/11/2021

Erico Medeiros Jacobina Aires

<http://lattes.cnpq.br/2376579249404565>

<https://orcid.org/0000-0002-0971-4902>

RESUMO: A violência é só mais um elemento de coesão para o grande discurso de opressão e desumanização do negro que é repetido há 300 anos no Brasil, um elemento desse discurso hipermodal usado pelas forças de opressão. A semiótica e a análise do discurso nos apresentam ferramentas interessantes para acharmos os verdadeiros autores desse texto, onde a ação da escrita/fala seria do personagem animador, a reunião das palavras/enunciado estaria nas mãos do autor, que estaria simplesmente, como um procurador legal, representando os anseios do agente da hegemonia. Sob essa lógica poderíamos supor que os policiais que atuaram no caso ocorrido em Paraisópolis - 2019 deram forma ao texto escrito pelas mãos do governador sob ordens dos donos do poder (hegemônico), a classe dominante, racista, exploradora e antes (ou ainda) escravocrata.

PALAVRAS-CHAVE: Racismo, semiótica, análise do discurso.

RACISM AND VIOLENCE: THE SEMIOTICS OF PAIN

ABSTRACT: Violence is just one more element of cohesion for the great discourse of oppression and dehumanization of blacks that has been

repeated for 300 years in Brazil, an element of this hypermodal discourse used by the forces of oppression. Semiotics and discourse analysis present us with interesting tools to find the real authors of this text, where the writing/speech action would be of the animating character, the words/utterance meeting would be in the author's hands, who would be simply, as a proxy legal, representing the yearnings of the agent of hegemony. Under this logic, we could assume that the police officers who acted in the case that occurred in Paraisópolis - 2019 shaped the text written by the governor under orders from the (hegemonic) power owners, the ruling class, racist, exploiting and before (or even) slavocratic .
KEYWORDS: Racism, violence, semiotic.

Faz frio. Meu primeiro inverno em Portugal nem bem começou e já sinto a natureza se impor sobre o meu corpo. A ponta dos dedos quase sem qualquer sensibilidade por conta da temperatura, tateiam na cabeça tentando trazer conforto à alma, o cafuné. O ato presente em diferentes culturas e até entre animais assume aqui ou acolá outros nomes, como grooming do inglês, o “catar piolhos” dos macacos, mas que para nós povos lusófonos tem sua etimologia nas línguas bantas vindas de África, o cafuné, uma ação tão cheia de significados, de ligações, conexões, intimidade, que acolhe, que acalenta, que entende, existe um mundo inteiro dentro de um simples toque, o cafuné!

Do âmbito do maior órgão sensorial do organismo humano, a pele, o sentido do toque,

que na ciência é chamado de sistema háptico não ocupa o lugar na ciência na mesma proporção ou importância que a visão, ou até a audição. Ao toque é renegado a simples tarefa de ser um ajudante complementar (de luxo), para as apreensões sensoriais dos outros sentidos, subjugado principalmente pelos amantes da visão.

Talvez esteja em África, ou nos povos do oriente a redenção do tato, já que no ocidente, desde os tempos de Aristóteles ele esteja ligado ao campo do “escuro”, das “trevas”, do bestial, do prazer carnal, enquanto a visão seria o caminho da luz. Mas para não perdermos de vista (perdão pelo trocadilho) a Grécia, como teria sido a percepção daquele homem preso na caverna de Platão se fosse ele cego e só pudesse tatear pelo lugar? A metáfora seria completamente diferente, o processo de consciência e criação de um mundo imaginado estaria fundamentado na apreensão feita pelos sentidos da pele, suas características e limitações.

A mão seria assim, o olho que toca, ou na percepção de Freud, os olhos que tateiam. O processo de apreensão sensível háptico é baseado na indução, no concreto-físico. Na real escuridão de quem não vê a luz, projeções de sombras e imagens se perdem para dar espaço para formas, temperaturas, texturas. A cognição será feita a partir daí e será sob essa lógica (ótica?) que o mundo sensível e o das ideias se articularão para criar o conhecimento.

Mas nem sempre, nem em todos lugares o tato foi tratado como um servo da visão. Figuras com o olho dentro da mão (Hansá), uma alusão ao ver pelo tocar estão presentes em diversas culturas mundo à fora, de sociedades pré-colombianas, ao Islamismo, onde a Mão de Fátima é ligada aos cinco pilares do Islã e, entre os judeus onde a Mão de Miriam representa a própria imagem do Torá, o livro sagrado! O tato é assim apresentado como campo de saber senão independente, de valor completar aos outros sentidos.

Fernando Pessoa, maior poeta lusófono já dá pistas em o “Guardador de Rebanhos” da importância dos diferentes sentidos na percepção do mundo. Não é possível de se afirmar por certo, mas existe muito das ideias de Pessoa na semiótica social proposta pelo alemão Gunther Kress que negava a possibilidade da análise textual somente baseada na percepção da escrita, o entendimento segundo o autor recentemente falecido, devia partir de uma interpretação multimodal, rica em dimensões e campos diferentes.

Trazer o tato para o foco do saber, não é só uma busca vazia por um campo novo de estudos da semiose, ela é justa, na medida em que esse processo da construção primária dos sentidos pelo toque tem sido considerado pela neurociência uma fronteira rica de possibilidades.

O BAILE DA 17

A madrugada começou quente na noite de primeiro de dezembro em Paraisópolis, zona sul de São Paulo, Brasil. Na maior cidade da América do Sul, uma favela cravada no

meio de um bairro de milionários está há poucos metros da sede do governo, o Palácio dos Bandeirantes (O nome, uma homenagem aos colonizadores que adentraram no interior do país conquistando terreno, explorando riquezas e dizimando indígenas através do tráfico humano já poderia nos dar uma dica para quem o estado trabalha e quem são os reais donos do poder.).

Nas ruas centrais do conglomerado urbano mais de cinco mil jovens participam de uma festa sem dono, o Baile da 17. Um apanhado de diferentes equipamentos de som, levados por pessoas autônomas, sem qualquer combinação prévia, dão o ritmo frenético do êxtase coletivo que é a festa. Sem organização, sem bilheterias, ou bares oficiais, sem ordem ou controle e sobretudo, sem qualquer presença do poder público, tudo é permitido. É preciso dizer que são raríssimas as opções de esporte, laser ou cultura para o jovem morador da cidade de São Paulo e, para o morador de Paraisópolis, que não possui sequer saneamento básico para metade dos seus lares, o laser é visto como um investimento supérfluo, um luxo.

A versão oficial da Polícia do Estado de São Paulo dá conta que ao perseguirem dois bandidos que romperam fuga através da multidão, uma troca de tiros teria iniciado o tumulto. O caos criado pela ação da polícia resultou em 9 mortes, dezenas de feridos e mais uma cicatriz na identidade de cidadão, do indivíduo que vive nas favelas do Brasil. A polícia nega que tenha cometido excessos contra as pessoas. Mas, uma farta circulação de vídeos mostra cenas de violência gratuita, flagrante de ações realizadas sem o mínimo de planejamento e jovens encurralados, sendo tratados como animais direcionados ao abate.

Em sua primeira entrevista sobre o acontecido, o governador do estado de São Paulo, disse se solidarizar com as vítimas, porém não fez questão de esconder o sentido da ação, contradizendo de partida a versão da polícia calcada numa narrativa legitimadora, dissimuladora e eufemística, sem medo, ele foi além, disse: *“As ações da comunidade de Paraisópolis e em outras comunidades, seja por obediência à lei do silêncio, seja por busca e apreensão de drogas ou fruto de roubos, vão continuar. A existência de um fato não inibirá as ações de segurança. Não inibe a ação, mas exige apuração, para que, se possa ter havido erros e falhas, possa ser corrigido.”*

Pelo que se percebe, na fala do governador, a polícia entrou em Paraisópolis não para perseguir bandidos em fuga, mas para atuar contra o baile e preservar o direito do ao silêncio da sua base de eleitores.

O enunciado pelo governador, dito ainda antes mesmo que o próprio baile tivesse acabado – a despeito do grande caos e da tragédia, o baile resistiu até a metade da manhã do domingo-, não ocorreu sem qualquer valor ou significado, a fala cumpre seu papel de fortalecer o gênero do discurso da violência, usando a lei (ordem) como poder legitimador.

Dória não receia em se distanciar da narrativa policial, conhece e entende muito bem a conjuntura onde ocorreu o evento e até por isso, sabe bem que o seu próprio discurso

universaliza e unifica interesses da sociedade hegemônica, (aflita com as fragilidades da segurança pública).

Sem qualquer pudor usa elementos implícitos de discursos historicamente construídos em relação ao povo e reifica essas narrativas ao naturalizar o uso da violência contra o pobre/negro/favelado, antigos processos que a sociedade brasileira carrega desde os tempos da colonização.

O governador, um homem da comunicação, sabe bem que toda interferência no discurso é ideológica e que ele – o discurso- é uma ferramenta no embate político, por isso usa todo o poder das instituições para sustentar seu discurso – ideologia. *“O discurso contribui para a constituição de todas as dimensões da estrutura social que, direta ou indiretamente, o moldam e o restringem: suas próprias normas e convenções, como também relações, identidades e instituições que lhe são subjacentes. O discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado.”* (FAIRCLOUGH, 2001, p.91).

A ESCRAVIDÃO

Durante os 350 do grande fluxo de tráfico negreiro entre África e América, foram transportados cerca de 12,5 milhões de pessoas de um continente ao outro. E entre, 1530, quando Martim Afonso de Sousa dá início à colonização do Brasil, até 1888 quando a Princesa Isabel assina finalmente a lei que libertava todos os cativos e dava assim, um tiro certo no coração do negócio do tráfico humano no atlântico, maior parte delas, cerca de pelo menos 5 milhões de almas seguiram em direção aos portos brasileiros, cerca de 40% do total.

A presença do negro era tão brutal e maciça que em números absolutos passava e muito dos de brancos europeus ou de indígenas nas cidades. Como ilustração, a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, o principal porto de chegada de africanos durante toda a história da humanidade, em 1672 tinha 20 mil negros, enquanto os europeus não passavam de 4 mil. (GOMES, 2019, p. 19.)

Esses números refletem-se na realidade que temos hoje. Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) apontam que o Brasil é a segunda nação negra do mundo, atrás somente da Nigéria. Autoproclamados pretos e pardos fazem 115 milhões de pessoas no Brasil, sendo ultrapassados somente pela Nigéria com seus 190 milhões de habitantes.

Largados à sua própria sorte em um ato jurídico único, o da abolição, sem qualquer política pública que promovesse inclusão socioeconômica, pouca coisa mudou de lá para cá entre os negros e pardos brasileiros. Pesquisas do IBGE apontam que o negro tem oito vezes mais chances de ser vítima de homicídio no Brasil do que um homem branco. São eles também a maior da população carcerária e são mais expostos à criminalidade.

Negros e pardos, que vivem e saem todos os dias, em sua absoluta maioria de bairros sem infraestrutura básica, como luz, saneamento, segurança, saúde, educação e opções de cultura e lazer, gente como a que vive, sobrevive na favela de Paraisópolis, em São Paulo.

O comércio de pessoas foi o negócio mais rentável do mundo durante o período colonial português e até por isso, teve o envolvimento direto da nobreza, da elite econômica e como não poderia deixar de ser quando falamos dos países ibéricos, da igreja que dava ao negócio o reforço ideológico para a sua sustentação e legitimidade; era preciso salvar as almas dos selvagens-africanos, facultando à eles não só a fé de Cristo, mas também o purgatório para a expiação dos pecados como não cansou de repetir em suas pregações o famoso padre Antônio Vieira.

As coisas não são diferentes nos dias de hoje. Com outro nome, mas com relações parecidas, grande parte da população mundial precisa sobreviver em situação análoga à escravidão, trocando muitas vezes trabalho por comida. Os números trazidos pelo historiador Laurentino Gomes são ultrajantes, “3,4 bilhões de seres humanos (quase a metade do total da população) sobrevivem com uma renda igual ou inferior a 3,20 dólares por dia, o equivalente a pouco mais de 12 reais, valor insuficiente para assegurar as necessidades mínimas de alimentação, moradia e outros cuidados básicos.” (GOMES, 2019 p. 22)

E ele vai além, citando a organização britânica, a Anti-Slavery International afirma que 40 milhões de pessoas vivem no sistema de escravidão hoje, delas, 800 mil foram comercializadas pelo tráfico de humanos e vivem em cativeiro.

Tática do manual de controle e dominação dos capturados, os comerciantes de escravos separavam pais, filhos, famílias, misturavam povos de diferentes regiões e até juntavam inimigos. Nesse misturar para enfraquecer, é estimado que mais de trezentos tipos linguísticos foram introduzidos no Brasil, um grande formigueiro de gente que sequer conseguia se entender, e a língua usada pelos escravocratas para se fazerem entendidos, era uma língua universal, clara, de fácil entendimento por qualquer um, o toque, a violência física, “*o primeiro procedimento que têm com os escravos e a primeira hospedagem que lhes fazem, logo que comprados aparecem na sua presença, é mandá-los açoitar rigorosamente, sem mais causa que a vontade própria de o fazer assim [...] e serem temidos e respeitados*” (Manuel Ribeiro Rocha, *Etiópe resgatado*, p. 136. IN GOMES, 2019 p. 260)

Era preciso quebrar a moral do escravo, subjugá-lo com a força, para que se tornasse uma mercadoria produtiva, como as mulas, os cavalos, os cachorros, buscava-se que se estabelecesse uma relação de dominação coercitiva baseada no temor e respeito, “*Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos.*” (FOUCAULT, 2010, p. 133)

Açoitados em vida, o discurso da violência física não era calado nem mesmo pela morte. Muitas vezes escravos que morriam, recebiam chiabatadas de seus donos mesmo depois de mortos para que ficasse claro, que a partir daquele momento eles deveriam

seguir servindo, na dimensão do além vida, aos antepassados também já mortos do seu senhor.

É um erro julgar que o ato de violência física, lá e cá eram simplesmente uma ação descontextualizada de sentidos e ligações com o socialmente constituído, o poder. Bordieu já alertava ao falar sobre o neo-liberalismo ideias que empresto agora, ressaltou ele, a importância do papel do discurso do poder, como elemento significativo dentro dos vários recursos empregados por aqueles interessados em expandir e consolidar uma ordem hegemônica.

Nessa travessia da diáspora negra, não seria o peso da chibata, a única, nem a primeira forma de criar discursos de dominância e marginalização usando um aparato físico contra o sentido Háptico. Grilhões, bolas ferro, limitações de espaço, falta de água, supressão de higiene pessoal (vômitos, fezes e urina provocavam reações não só ao tato, mas também doenças e o desconforto no olfato) e estupro eram amplamente ligados à atividade escravagista. Ferramentas não só de dor para o controle individual, mas também formadora de uma conjuntura muito clara de dominação expressa em modos discursivos diferentes, um panorama teórico que pego da semiótica social (de Kress), levando aos limites a ideia de multimodalidade expressa em discursos, designs, produções e distribuição, todas de alguma maneira presentes em vários aspectos no sistema escravocrata implantado no Brasil

Fairclough entendia que os macroprocessos estariam determinados na natureza das práticas sociais e os textos seriam moldados pelos microprocessos. Seria possível então que um discurso com mais de 300 anos ainda seja funcional no mundo atual? Se as estruturas não mudaram é pertinente considerar que novas articulações tenham sido criadas para assegurar que a hegemonia (velha, mas ainda viva) continue a operar sua dominação, e caberia aos diferentes modos de operar a ideologia o caminho para essa sustentação – legitimação, dissimulação, deslocamento, eufemismos, fragmentações, naturalizações e demais-.

Como no navio negreiro, os moradores das favelas e bairros marginais precisam para ir trabalhar se deslocar em ônibus apertados, onde ficam sem qualquer conforto, por várias horas, muitas vezes de pé, vivem em áreas com baixa ou nenhuma rede de coleta de esgoto, ou ordenamento urbano, sem qualquer suporte ou aparato do estado para promover qualidade de vida ou cidadania. São essas coisas, como na travessia do atlântico que vão criando mitos, solidificando ideias, marginalizando vontades e desejos, tudo em nome da ideologia dominante de onde se estrutura.

Cabe a nós, ou a semiótica social desentranhar nossas vidas buscando a presença desses mitos, insidiosamente percebidos de maneira tão natural, para descortiná-los de seus propósitos e poder transformar não só eles próprios, os mitos, como a sua estrutura formadora.

Porém entre todas as violências sentidas na pele pelos povos cativos, uma em

especial salta aos olhos, as marcas feitas a ferro em brasa nos seus corpo, rompendo as dimensões físicas do discurso visual/escritura/pictórico, o escravo passa a ser receptor, meio e emissor da pior mensagem que poderia existir ao humano, sua desumanização, a transformação em coisa-mercadoria.

“Antes de partir, os africanos eram marcados com ferro em brasa. Em geral, recebiam sobre a pele quatro diferentes sinais. Os que vinham do interior, já chegavam com a identificação do comerciante responsável pelo seu envio ao litoral. Em seguida, o selo da Coroa portuguesa era gravado sobre o peito direito, indicação de que todos os impostos e taxas haviam sido devidamente recolhidos. Uma terceira marca, em forma de cruz, indicava que o cativo já estava batizado. A quarta e última, que poderia ser feita sobre o peito ou nos braços, identificava o nome do traficante que estava despachando a carga. Ao chegar ao Brasil, poderia ainda receber uma quinta marca, do seu novo dono — o fazendeiro, minerador ou senhor de engenho para o qual trabalharia até o fim da vida” — GOMES, 2019, P. 236

Kress dizia que seria impossível interpretar o texto focando somente na linguagem escrita e a análise da marca feita na pele do escravo pede esse olhar multimodal. Além dos óbvios significados impostos por quem realizava a marca, como descritos por Gomes, outras dimensões semióticas atuavam fortemente naquele discurso.

A escolha de transformar a pele humana em meio não é vazia de significados, é uma decisão de ordem de dominação. É a real concretização do esquema daquilo que Morris chamou de “resposta sequência”, onde um signo é o gatilho para um comportamento esperado pelo receptor. *“Ha também uma Concepção textual da localização da ideologia, que se encontra na linguística crítica: as ideologias estão nos textos. Embora seja verdade que as formas e conteúdo dos textos trazem o carimbo (são traços) dos processos e das estruturas ideológicas, não é possível ‘ler’ as ideologias nos textos. Isso é porque os sentidos são produzidos por meio de interpretações dos textos e os textos estão abertos a diversas interpretações que podem diferir em sua importância ideológica e porque os processos ideológicos pertencem aos discursos como eventos sociais completos - são processos entre as pessoas não apenas aos textos que são momentos de tais eventos.”* (Fairclough, 2006 p. 119)

Ao embarcar nas naus e caravelas portuguesas, cada cativo carregava consigo um papel com seu novo nome cristão (também aí um discurso de dominância atuando sobre a identidade do indivíduo), ou seja, não seria impossível pensar a viabilidade de existir nesse documento as mesmas informações das marcas feitas na pele, até mesmo usando os “carimbos” no processo.

Mas, transformar a pele em meio, reforça a ideia (discurso) da desumanização do indivíduo. Assemelha ele ao animal, produto, que não tem outro valor que não seja ser mercadoria. Subjugado e atados à trama cultural, o negro com a marca de ferro impressa no corpo permanece cativo do estigma da desumanização que seu corpo traz e é, o próprio

signo, ao ser transformado em signo, torna-se ele também componente de outra dimensão semiótica, onde o leitor deixa de ser ele – que é signo – e passa ser o branco/escravocrata que compreende a mensagens codificada na marca, e também, o do outro negro, que lê não somente a dimensão contida na codificação, mas uma nova categoria, ao se reconhecer também fruto do processo da desumanização.

Finalmente, um último componente, objeto desse estudo, o tato. A marca, feita a ferro e fogo na pele se aproveita dar dor para comunicar ao dono da pele sua nova condição de não-humano/animal/produto. A dor, campo da neurociência e da psicanálise foge da significação coletiva do signo, é individual, pessoal, intransferível, o receptor é ao mesmo tempo interpretante e coautor.

A violência como experiência coletiva – o negro

“Não se deve medir esforços ao reprimir a insolência [dos negros]. Para isso, é preciso sacrificar a vida de todos os amotinados, de modo que sirvam de exemplo, mantendo os demais obedientes. A forma de punição que mais aterroriza os africanos é cortar um homem vivo ao meio com um machado e distribuir as partes do corpo aos outro” (Jean Barbot in GOMES, 2019 p. 241)

O baile funk é visto pela sociedade com valores estéticos e contornos semelhantes e análogo da capoeira, reinados, folguedos e toda sorte de expressão cultural de origem africana ocorrida no período da colonização. Nos grotões do Brasil, até muito pouco tempo ainda se ouvia que ao preto só bastaria se prover os três “P”, o “pau, pão e pano”, uma corruptela da ideia de que aos negros bastaria serem alimentados, na figura do pão, terem sua conduta reprimida através do castigo, representado pelo pau e ter sua selvageria escondida, controlada pelo pano, que aí poderia ser nada mais que os costumes europeus, de veludos, roupas e sapatos. *“um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou lingüística, as condições de exercício da função enunciativa” (Foucault, 2010, p. 133)*

O escravo/negro – juntos nesse caso, mas vindos absolutamente de conceitos diferentes- ocupa em análise ampla o lugar do “louco” dos estudos de Michael Foucault; sem autorização de fala, com sua palavra calada ou sequer ouvida. Porém, ao mesmo tempo, todo seu conhecimento sobre técnicas de cultivo, criação de animais, mineração e até contabilidade, bem como as tecnologias e conhecimentos sobre botânica eram amplamente valorizados. Apesar de seletiva, a exclusão/interdição é determinada pelo poder hegemônico

A separação ainda se dá, em moldes análogos nos dias de hoje, não é preciso um estudo profundo para perceber que ao negro as interdições e silêncios, convenientes segundo um poder dominante não-negro, permanecem claramente. A representação de

negros na mídia, no poder e nos cargos de chefia de maneira geral é ínfima. A fala continua interdita.

Cruzando fronteiras para o território da psicanálise, as reflexões de como o indivíduo de pele negra percebe seu próprio corpo pode nos apontar explicações para as permissões do uso da violência policial sobre ele. Campo de auto identificação do desejo, o corpo imaginário do negro está em desconformidade com aquilo que ele vê no espelho. O padrão (que é gloriosamente reforçado pelos mitos da ideologia dominante há séculos através das funções ideacionais da linguagem) é o corpo do branco, os cabelos lisos, narizes pontiagudos, peitos, bundas, curvas comedidas. Valores, tipos, formas inatingíveis, inconciliáveis sobretudo para os africanos e descendentes de povos vindos da região hoje conhecida por Angola – metade dos negros traficados para o Brasil partiram dessa área – conhecidos pela fartura nas curvas e cachos, e por seus narizes mais abatados. Seria o corpo fora do padrão, um corpo inadequado, sem valor ou transgressor?

Quando o policial escolhe bater contra a cara de um jovem negro, ele não faz isso partindo de um espaço vazio de sentidos, ele parte sua decisão do contexto e opta pelo rosto por ser esse o ponto do corpo onde indivíduo e identidade se encontram, o real e o imaginário, seria um texto claro de violência atuando sobre a identidade, uma espécie de função de linguagem, com potência, criando símbolos (marcas), diferenciando, até criando um eufemismo do subjugo da força, o tapa é a *parole*, a *langue* a violência.

Seria interessante aos psicanalistas tentar entender como um policial negro, que decide bater seu cacete – falo/símbolo erótico da dor- na cara do jovem negro percebe esse rosto; na busca do olhar de narciso que vê o outro refletido no espelho, seria não somente o espelho reflexo dele mesmo, como estaria ainda olhando o rosto projetado do outro. Será que não se vê, não se percebe? E se ao se perceber não gosta daquilo que vê?

O dono do discurso

A interdição é um bom parâmetro para nos sinalizar o caminho para descobrirmos os donos do discurso. Afinal, se aceitarmos que nem todas as áreas dele são abertas e penetráveis, buscar entender quem pode “falar”, nos permite entender também aquilo que se é dito.

Uma das áreas menos penetráveis do discurso é de fato a violência, Weber, ao explicar a formação dos estados-nação, dissera que cabe ao estado o monopólio da violência, seria essa a única razão para explicar a própria existência dele, a segurança para a vida privada do indivíduo.

As mãos – órgão mimetizador do tato no corpo humano - do estado, na esfera da violência são as forças de opressão, os militares, a polícia; e caberá a ela, a confecção do ritual da violência. A polícia atua essencialmente sobre o campo háptico, o corpo físico é objeto e alvo do seu poder, a dor, a interdição do movimento, ou a sua promessa são as

bases para a sua dominação estritamente coercitiva.

Fairclough trouxe do estudos de Gramsci (1999) sua ideia para aquilo que chama de hegemonia: *“é o poder sobre a sociedade como um todo de uma das classes economicamente definidas como fundamentais em aliança com outras forças sociais, mas nunca atingido senão parcial e temporariamente, como um ‘equilíbrio instável”* (Fairclough, 2001, p.122).

O baile da 17 rompeu de diferentes formas com a ordem – branco- capitalista-racista-hegemônica – constituída, ele ultrapassa a barreira da física, do som, com ondas que saem da favela e atinge os ouvidos dos moradores do bairro vizinho, da elite, que tem seu descanso e o direito ao silêncio garantido por lei, ele rompe a ideia de propriedade, ao ocupar as ruas, as vielas, a cidade! Ele rompe os padrões estéticos, ele é caótico, colorido, sem padrão, sem ordem, sem decoração, sem razão para isso ou aquilo. Ele rompe a lógica do capitalismo, sem um organizador-investidor-beneficiário, ele é espontâneo, livre, descentralizado, sem a possibilidade de gerar lucros para um só, sem a possibilidade de ser taxado pelo poder público, sem poder ser embargado legalmente.

O branco com emprego, morador de um bairro legalizado é o padrão base da sociedade, qualquer coisa fora disso é o “outro” mítico, que está fora do sistema, que deve ser “catequizado”, modelado, apaziguado, ordenado, formatado para poder integrar o sistema!

E se não bastasse tudo isso, no alto de uma quitanda, um garoto roda um parasol, mesmo que ainda seja noite! Como nas festas em África, os para-sois – normalmente usados pela família real- eram girados e balançados para celebrar, para comunicar!

Aborto, no ritmo frenético da música, um garoto negro gira a alegoria de proteção de um rei/povo, que celebra não só o ato de se insurgir ao mito-ideologia do fetiche branco colonizador e ao determinismo da morte em vida, do não ser indivíduo e toma para si a ação de viver/existir, certamente estavam aí todas as peças do caleidoscópio de motivações que propiciaram condições para intervenção policial em Paraisópolis.

La Langue du violence

Mesmo que se priorize o campo da percepção-cognição presente no processo de decodificação disso que eu chamei de alfabeto do toque, ou do repertório de gestos de violência em um olhar muito focado no indivíduo, será através do espaço do discurso o campo de análise onde poderá se perceber como ele se interliga, comunica, interage com os outros diferentes elementos da vida social, - as relações de poderes, as crença, valores, desejos, intuições e rituais-, “como o momento discursivo trabalha na prática social, do ponto de vista dos seus efeitos em lutas hegemônicas e relação de dominação.”. (CHOULIARAKI, FAIRCLOUGH, 1999. p.67)

É preciso lançar mão de ferramentas da intertextualidade para descortinar processos

de naturalização discursos históricos, usar os elementos semióticos da multimodalidade para compor um panorama de entendimento mais amplo, a língua extravisual de Kress, ou talvez, fosse mesmo pertinente propor uma gramática gestual da violência, uma metodologia para análise das ações de violência física baseadas nos princípios e categorias da Gramática Sistêmico- funcional (GSF) de Halliday (1985).

Gramática vai além de regras formais de correção. Ela é um meio de representar padrões da experiência. Ela possibilita aos seres humanos construir uma imagem mental da realidade, a fim de dar sentido às experiências que acontecem ao seu redor e dentro deles (HALLIDAY, 1985, p. 101, apud KREES; VAN LEEUWEN, 2006, p. 2)1

Fairclough acreditava no poder da semiótica em entender e fomentar a transformação social dizia que não haveria nada que tivesse sido criada socialmente que não pudesse ser modificada no mesmo âmbito. Originadas nas próprias representações sociais, as distorções servem somente para a manutenção de relações desiguais calcadas na ideologia dominante e está nas mãos da própria sociedade o poder e diria até o dever de transformá-las. Como proposto por Bordieu é preciso dar um basta na ideia do “aceitar e adaptar-se” do determinismo neo-liberal e desconstruir os mitos desse projeto.

A violência física que testemunhamos em Paraisópolis e em diversas outras ações protagonizadas pela polícia do estado de São Paulo em comunidades sociais tem deixado marcado na pele do pobre-negro a confirmação das amarras simbólicas do racismo presente até hoje na sociedade. O gesto (tapa, murro, soco, chute) é a expressão ritualística desse discurso-mito no campo relacional entre as forças simbólicas do opressor (hegemônico) e oprimido (pobre/negro/mercadoria/coisa).

A despeito do estado jurídico, que impede o racismo, ele está permanece entre nós e no imaginário do indivíduo negro. O ato físico, claramente ligado à questão da cor/raça, protagonizado não por um outro indivíduo, mas pela força do Estado, ente que representa toda uma sociedade, é o gatilho que lhe falta para confirmação das suas dúvidas sobre o lugar (o não lugar) dele - indivíduo, afinal a porrada é contra a sua própria cara, mas também do negro, como coletivo, no mundo.

Como um texto de Guimaraes Rosa, a narrativa de violência escrita pela polícia na pele no negro-não-cidadão não é facilitada de forma simples, linear, evidente, ela é do campo da poesia, é melancólica, grotesca, animalesca, o “tom” das suas palavras-gestos é determinado pelo seu fim. A compreensão é banalizada através das ferramentas da linguagem (atenuadora, reificadora) visto como um ato de repreensão simples pelo conjunto das pessoas, do senso comum, o maior amigo da ideologia dominante.

Caberá a semiótica social a tarefa de decifrar essa literatura para dar clareza e sentido dessa comunicação e rosto (nome) ao seu verdadeiro autor, o poder hegemônico fundador do mito-ideologia, o dono discurso.

A violência é só mais um elemento de coesão para o grande discurso de opressão e desumanização do negro que é repetido há 300 anos no Brasil, um elemento desse

discurso hipermodal de Lemke. Fairclough nos apresenta ferramentas interessantes para acharmos os verdadeiros autores desse texto. Citando Goffman ele sugere que a ação da escrita/fala seria do personagem animador, a reunião das palavras/enunciado estaria nas mãos do autor, que estaria simplesmente, como um procurador legal, representando os anseios do principal. Sob essa lógica poderíamos supor que os policiais em Paraisópolis deram forma ao texto escrito pelas mãos do governador sob ordens dos donos do poder hegemônico, a classe dominante, racista, exploradora e antes (ou ainda) escravocrata.

Não precisamos correr muito no relógio da história para encontrar em bancos de tribunais do pós-guerra, militares e civis alemães usando exatamente esse tipo de argumento para esvaziar suas ações criminosas contra judeus.

A violência é coerente com a falta de saneamento básico, com a ausência de aparato de saúde, educação, esporte e lazer, com a falta de humanidade e cidadania. *“as práticas podem ser entendidas como: [...] modos habitualizados, ligados a tempos e espaços particulares, em que as pessoas aplicam recursos (materiais ou simbólicos) para agir conjuntamente no mundo. Práticas são constituídas ao longo de toda a vida social – em domínios especializados da economia e da política, por exemplo, mas também no domínio da cultura, incluindo a vida cotidiana”* (CHOULIARAKI; FAIRCLOUGH, 1999, p. 21).

O caminho para se romper as correntes das amarras, fechar os olhos para as sombras projetadas (pela mídia e sua glorificação do bem material) e tatear pela caverna de Platão até sentir o calor da luz do sol livre das influências das ideologias opressoras do capitalismo passa por buscarmos conhecer de onde viemos, quais são nossas ancestralidades e respeitá-las.

E a ciência e a educação tem papel primordial nesse caminhar.

REFERÊNCIAS

COUBLEY, P. Semiótica para principiantes, Buenos Aires, 2004.

FAIRCLOUGH, N. Discurso e Mudança Social. Brasília: UnB, 2001.

FOUCAULT, Michel. Vigiare e Punir: nascimento da prisão (tradução de Raquel Ramallete). 38 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

GOMES, L. Escravidão – Vol. 1: Do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares, RJ. Globo Livros.

IBGE - <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pesquisa/10091/0>
PESSOA, Fernando - <http://arquivopessoa.net/textos/1488>

Citação fala dória

<https://valor.globo.com/politica/noticia/2019/12/02/doria-lamenta-mortes-em-paraisopolis-mas-diz-que-programa-de-seguranca-nao-vai-mudar.ghtml> ou as ferramentas oferecidas na página.

INVISIBILIDAD DEL TRADUCTOR Y SU LABOR ...UN PROBLEMA DE TODA PROFESIÓN

Data de aceite: 01/11/2021

Claudia Andrea Durán Montenegro

profesora del Centro de Idiomas de la región Veracruz. Universidad Veracruzana

Adriana Araceli Padilla Zamudio

profesora del Centro de Idiomas de la región Veracruz. Universidad Veracruzana

Diana Guadalupe de la Luz Castillo

profesora de la facultad de Idiomas de la UDG y en el área de Post-grado

Beatriz Pereyra Cadena

profesora del Centro de Idiomas de la región Veracruz. Universidad Veracruzana

RESUMEN: La presente investigación se basa en la pregunta: ¿Necesita Veracruz Traductores? En un breve acercamiento a la percepción de una muestra poblacional de empleados que trabajan para diferentes compañías o empresas de la ciudad de Veracruz. Se ha realizado previa a esta investigación una encuesta para empleadores, no obstante, la percepción de la población de la ciudad de Veracruz, nos permitirá considerar algunas de la idea, conocer algunas necesidades de la población y dejar precedentes para futuras investigaciones en los próximos años. Se ha de considerar que aun cuando los resultados de esta investigación no nos permiten apreciar la opinión de las personas interesadas en el estudio formal de las lenguas, ni en la traducción, ni la enseñanza. Una breve encuesta a 100 empleados y el análisis de los resultados

nos permite reconocer no sólo la necesidad de la traducción, sino también la falta de información que existe al respecto.

PALABRAS CLAVE: Traducción, traductología, profesión, lingüística, y lengua.

INTRODUCCIÓN

En la presente investigación se han considerado los siguientes puntos a) Conocer la percepción de la población en cuanto a la traducción, b) Formar conciencia de la importancia de nuestra labor, c) Conocer el porcentaje de empresas que cuentan con traductores y las empresas que los necesitan, d) Saber si las personas en Veracruz conocen o tienen contacto con algún traductor y finalmente e) ¿Qué opinión tiene del trabajo de traducción que hasta el día de hoy se realiza por los traductores o personas que realizan traducción en la Ciudad de Veracruz? Todo ello con la finalidad de tener una imagen clara de la situación de la profesión del traductor, su formación y sus oportunidades laborales.

El mundo actual, los cambios constantes a los que se enfrenta nuestro país, y el avance tecnológico genera un clima de exigencias formativas que inspiran a los profesores a trabajar sin descanso en pos de la profesionalización, calidad académica y la integración de la mayor cantidad de contenidos teóricos y prácticos para que con ello los futuros traductores puedan

trascender las barreras del idioma y formar puentes culturales entre una nación y otra... “Estas experiencias de comunicación intercultural y lingüística plantean problemas y retos a abordar desde ya. La instalación y residencia de grupos plurilingües y multiculturales en una misma sociedad o comunidad supone un esfuerzo de adaptación que va más allá de conocer la lengua del otro. Este esfuerzo adaptativo supone, ante todo, mantener una actitud de apertura, de escucha, cuyo objetivo es lograr una eficaz comunicación interpersonal, comprensiva y abierta. No es sólo cuestión de cortesía, respeto o tolerancia, es una necesidad básica para el funcionamiento social resolver los problemas de no-comunicación, incomprensión, falta de integración y de participación social” Figueroa, M. (2009). A raíz de estas limitantes que se enfrentan muchos empresarios nacionales e internacionales, surge la importancia de la traducción o la necesidad de contar con alguien que nos apoye para cubrir esta área.

Hoy en día en nuestro país se desarrollan con mayor rapidez un sin número de empresas, de compañías o negocios que nacen en la época de la globalización, de la apertura de nuestro país para inversión extranjera y relaciones laborales, comerciales y sociales internacionales. Además, “En los últimos diez años, el desarrollo de la Traductología ha sido enorme en sus tres vertientes: estudios teóricos, descriptivos y aplicados. Este libro pretende analizar el hecho traductor en sus diversas manifestaciones y desde diferentes perspectivas, al tiempo que ofrecen un panorama del desarrollo alcanzado por la Traductología recogiendo las investigaciones realizadas y caracterizando la disciplina,...”. Hurtado, A. (2001)

Un traductor profesional es una persona que tiene conocimientos en los campos lingüísticos y gramaticales de dos idiomas o más, y además, dedica muchos años de estudio a aprender las técnicas que permiten realizar traducciones precisas y de calidad. Asimismo, profundiza en diversas áreas del conocimiento las cuales definirán sus campos de especialización y/o actuación.

Todo ser humano ha estado expuesto a algún tipo de material traducido. Sin embargo, y a pesar de esto, las personas no se dan cuenta de la importancia que tiene la traducción en nuestras vidas y que ha tenido en las culturas. Es importante concientizar a la gente sobre el hecho de que no cualquier persona está preparada para traducir y que depende de la profesionalidad del traductor el resultado final del proceso traductológico. La constante invisibilidad en la que vive un traductor ocasiona una serie de conflictos paralelos que continúan con la posible desaparición de la labor del traductor, la generación constante de documentos mal traducidos por pseudotraductores, traductores automatizados y/o aplicaciones que no sólo generan malos entendidos, traducciones vergonzosas, documentos mal realizados, situaciones culturales mal tratadas, convenios no realizados, libros con información errónea o imprecisa, y con ellos la reproducción o repetición constante de un sin número de falsedades que se reproducen constantemente cada día. Y si bien esto es un mal en el mundo, tan constante y común; en México y en particular en nuestro estado,

los profesores de traducción y los estudiantes universitarios se encuentran buscando incansablemente la abolición de todos los vicios anteriormente citados.

No obstante, el ejercicio del traductor es un oficio poco reconocido en el Estado de Veracruz, aunado a la necesidad de formación especializada que ofrecen las Universidades del Estado. A pesar de la demanda que existe al respecto misma que es difícil documentar ya que generalmente ante el requerimiento de los documentos a traducir y la falta de traductores o de presupuesto para la contratación de los mismos, dichos documentos caen en manos no calificadas, inexpertas o finalmente en aplicaciones o programas diseñados para llegar al grado cero de la traducción. Identificando sólo algunos elementos lingüísticos, basados en el intercambio de palabras, realizando algunos cambios sintácticos básicos; los más avanzados. Veracruz como otros puertos, requiere de traductores e intérpretes altamente calificados, para participar efectivamente en la divulgación de los avances técnicos y científicos que se producen dentro y fuera del país. En atención a esta demanda creciente, es inminentemente necesaria la creación de carreras profesionales de Traducción e Interpretación; donde el estudiante pueda recibir una gran variedad de cursos especializados, con el objeto de acrecentar la competencia traductológica en diversas áreas del saber científico, jurídico, económico y literario, el dominio de la lengua materna y las lenguas extranjeras. Así como un excelente manejo lingüístico-terminológico.

Existen diferentes áreas de oportunidades comerciales en la Ciudad y Puerto de Veracruz que quizá no se encuentren en todas las ciudades de nuestro país. Las empresas de importación y exportación se hacen presentes no sólo en las aduanas del puerto, sino también en las carreteras y rutas aéreas. En la ciudad de Veracruz se produce la energía eléctrica nuclear para nuestro país, cuenta además con empresas dedicadas a la extracción del petróleo, plataformas... además de fabricas y compañías de gran prestigio e importancia a nivel Nacional como Tamsa, Bimbo, TNG, entre otras.

Uno de los grandes obstáculos con que se enfrentan los empresarios cuando buscan expandir su negocio a otros países, es el relacionado con el idioma. Al momento de realizar negocios internacionales se deben firmar documentos, realizar conversaciones y cerrar tratos en diferentes idiomas. Es muy importante que el empresario entienda correctamente cada condición que va a regir sus acuerdos comerciales. "Las operaciones internacionales de las compañías y la reglamentación gubernamental de los negocios internacionales influyen en las utilidades de la empresa, la seguridad en el empleo y los salarios, los precios al consumidor y la seguridad nacional". El profundo conocimiento de los negocios internacionales le permitirá tomar decisiones más informadas... Rodríguez, A. (2007)

Un error frecuente en el que se puede incurrir por necesidad es el utilizar un software para la traducción de sus documentos, pedir a un amigo que dice saber inglés la traducción y/o interpretación de algún documento o presentación; o simplemente esperar a que la contraparte entienda parte de nuestro discurso, texto, trato o acuerdo. Todo esto llevará sin lugar a dudas a la producción de malos hábitos, de malos entendidos que tarde o temprano

repercutirán en toda empresa que se tome el riesgo de no contar con traductores propios.

DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

Procedimiento Metodológico

Las múltiples necesidades de traducción en las que se encuentra la población los conduce a Instituciones que puedan realizar traducciones profesionales. Las agencias de traducción ofrecen servicios de traducción de documentos y textos de negocios, ofreciéndole la total garantía de transmitirle claramente cada concepto. Es por esto, que podemos subrayar de modo especial la necesaria labor del traductor en toda comunidad.

La percepción de la sociedad veracruzana cobra importancia ya que nos permite conocerla, e identificar no sólo sus necesidades sino el nivel de consciencia que en cuanto a ellas tiene la población de la ciudad de Veracruz. Por lo que nos hemos dado a la tarea de entrevistar a un pequeño grupo de 100 empleados de diferentes empresas de esta ciudad y puerto para hacerles un pequeño cuestionario mixto (véase anexo) con preguntas abiertas y cerradas, el cual contestaron de manera individual.

El procesamiento de la información será electrónico y el resultado de dicho instrumento se ha de presentar por medio de gráficas. El grupo de personas entrevistadas se han seleccionado de manera aleatoria y las entrevistas fueron realizadas a trabajadores de empresas, mayores de edad y habitantes de la ciudad de Veracruz. Ellos conforman una muestra de tan sólo 100 personas. Por lo que a continuación podremos ir desglosando cada una de las preguntas de nuestro instrumento e ir presentando los resultados.

En la actualidad, es más evidente la necesidad de reconocimiento de la labor del profesional de la traducción, así como la formación profesional del mismo, ya que esto conlleva a pensar en la importancia de la preparación, estudios y ética profesional. En nuestro país, los traductores profesionales hacen más uso de las nuevas herramientas y adelantos técnicos que enseñan con el fin de facilitar también su desempeño laboral en los diversos centros de trabajo. Asimismo, la participación de los traductores en el mercado es cada vez más significativa en el intercambio cultural, científico y tecnológico. El mercado de la traducción se vuelve cada vez más competitivo, lo cual obliga a elevar la calidad de los servicios ofrecidos.

COMENTARIOS FINALES

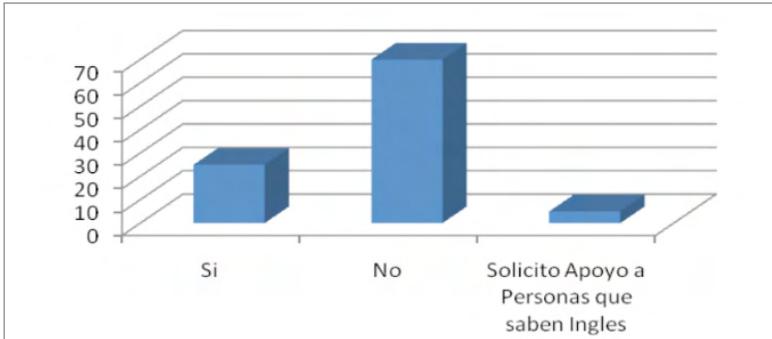
Resumen de Resultados

En esta ocasión hemos decidido presentar algunas gráficas resultado de nuestra encuesta, en la figura uno hemos preguntado sobre la necesidad que tienen las diferentes empresas de Veracruz en contratar traductores o intérpretes. De modo que se ha preguntado

si la compañía en cuestión cuenta ya con un traductor, A lo que 73 personas contestaron que no se cuenta con traductores, 20 que ya cuentan con alguno, y 7 que no tienen, pero en caso de requerir algún servicio de traducción solicitan apoyo de alguien que sepa inglés.

1. ¿Su institución cuenta con algún traductor?

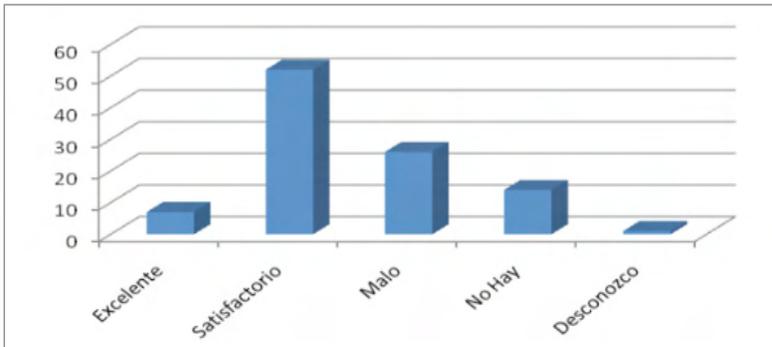
Figura 1



Fuente: Encuesta Propia.

2. Generalmente, el trabajo realizado de traducción es ...

Figura 2

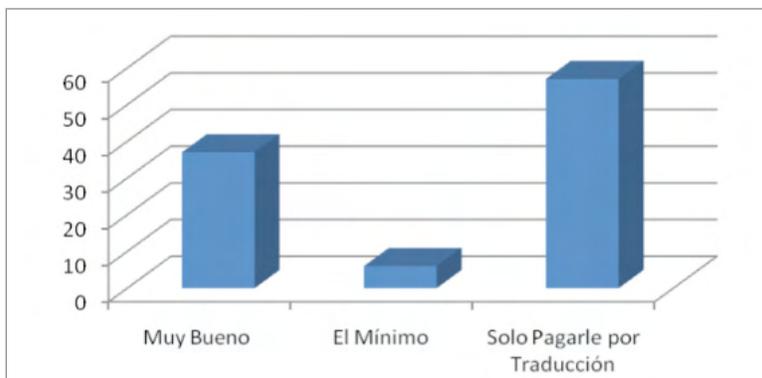


Fuente: Encuesta Propia.

Con respecto al trabajo realizado por los traductores en sus empresas o personas que les apoyan a traducir las personas encuestadas la mayoría afirman que es excelente o satisfactorio, no obstante, un gran número: 26 considera el trabajo de traducción malo, 14 personas aseguran que no hay y 1 persona que desconoce dicha información.

3. El sueldo de dicho traductor debería ser...

Figura 3

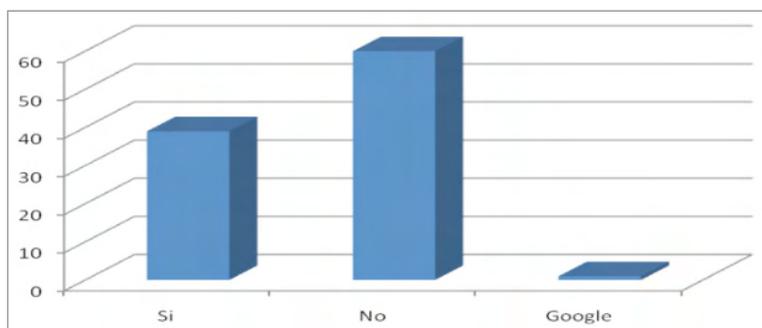


Fuente: Encuesta Propia.

En relación con el sueldo que debería tener un traductor la gran mayoría considera que se le debe de pagar por traducción y muy bien, no obstante 6 personas han opinado que se les debería de pagar el salario mínimo.

4. ¿Conoce Ud. a algún traductor?

Figura 4



Fuente: Encuesta Propia.

Al preguntarles si conocían algún traductor 39 personas contestaron que si, 60 personas negaron conocer a algún traductor y una solamente una persona contestó que: a google.

CONCLUSIONES

Finalmente, podemos concluir que los empleadores, empresarios y/o empleados de las empresas entrevistadas en Veracruz no tienen clara la diferencia entre la comprensión de textos, la traducción, y la interpretación, al parecer la gran mayoría desconocen de la labor del traductor, y sus implicaciones lingüísticas y culturales. Además, que desafortunadamente, desconocen también los alcances empresariales de un traductor

profesional. Al parecer nuestro grupo muestra de empresarios pondrían en riesgo una negociación internacional debido a que cuentan con amigos o conocidos que saben inglés, quienes podrían “ayudarles” algunos incluso de manera gratuita, a traducir documentos, contratos y convenios internacionales. Algunos otros considerarán la opción de dejar esta tarea a traductores automatizados la tarea y responsabilidad del éxito o fracaso de sus negociaciones. Los empleados de algunas empresas en la ciudad de Veracruz consideran que necesitan traductores, que sus empresas podrían mejorar o la visión de ellas podría mejorar al tener un traductor con ellos.

Por otra parte, el poco trabajo realizado por los traductores en esta ciudad es calificado como bueno o aceptable. Lo que de algún modo indica que las personas que se dedican a la traducción en dicha ciudad se encuentran realizando un trabajo decoroso o por lo menos suficiente. En la actualidad, la ciudad de Veracruz cuenta con 5 Universidades que preparan traductores o enseñan traducción, por lo que esto habla no sólo de la importancia que las empresas de educación (Escuela Privadas) le están dando a dicha formación.

Por medio de esta investigación podemos saber que la mayoría de personas considera mejor pagar la labor del traductor en masa, y no consideran la contratación de un traductor profesional en alguna de sus empresas. Desde luego que será decisión de los empresarios y no de los empleados el tipo de contratación de los traductores que en lo futuro lleguen a laborar en algunas empresas y los dueños o empleadores de ellas deberán considerar algunos factores como la confidencialidad de algunos documentos, el compromiso de los traductores con ellos o con las empresas y desde luego su conveniencia laborar o de contratación para una compañía.

Por último, la mayoría de los empresarios y trabajadores encuestados afirman no conocer a algún traductor, en realidad, la mayoría no tenían contemplado la importancia, o la necesidad de contratar a un traductor, Al parecer durante años, o desde siempre han logrado resolver sus negociaciones con amigos. Me pregunto ¿cuál sería la diferencia de haber realizado su trabajo de manera profesional?

FUENTES DE CONSULTA

Figuroa, M. (2009) Nueva época, núm. 12, julio-diciembre, pp. 149-175. ISSN 0188-252x
Hurtado Albir, Amparo. (2001) Traducción y traductología. Introducción a la traductología. Cátedra. Madrid.

Rodrigues, A. (2007) Daena: International Journal of Good Conscience. 2(2): 156-228. Septiembre 2007. ISSN 1870-557X. www.daenajournal.org 159.

APÉNDICE

Questionario utilizado en la investigación

Preguntas Realizadas:

1. ¿qué tan importante es el área de traducción en su institución?
2. ¿Su institución cuenta ya con algún traductor?
3. Generalmente, el trabajo realizado de traducción es ... (excelente, satisfactorio, malo)
4. ¿Le gustaría contar con un traductor profesional en su empresa?
5. El sueldo de dicho traductor debería ser...
6. ¿Conoce Ud. a algún traductor?
7. En su opinión, ¿qué empresas necesitan de traductores en Veracruz?

A CARÍCIA ESSENCIAL E O CUIDADO HUMANIZADO EM SAÚDE: UMA LEITURA INTERSEMIÓTICA ENTRE O VERBAL E O ICÔNICO CONCATENADA AS BASES DO PENSAMENTO COMPLEXO

Data de aceite: 01/11/2021

Data de submissão: 08/11/2021

Cristiane Barelli

Universidade de Passo Fundo, Faculdade de
Medicina
Passo Fundo – Rio Grande do Sul
<http://lattes.cnpq.br/9944824165152903>

Maria Lúcia Dal Magro

Universidade de Passo Fundo, Faculdade de
Medicina
Passo Fundo – Rio Grande do Sul
<http://lattes.cnpq.br/7917235664417707>

Graciela René Ormezzano

Instituto Ormezzano
Passo Fundo – Rio Grande do Sul
<http://lattes.cnpq.br/3122681952332528>

RESUMO: O ato de cuidar em saúde não se esgota no processo técnico, requer sensibilidade, respeito, empatia e compaixão entre o ser que cuida e o que está sendo cuidado. O objetivo deste trabalho foi realizar uma leitura intersemiótica entre o texto verbal de Leonardo Boff intitulado “A carícia essencial” e o texto icônico de André François cujo título é “Cuidar – Um documentário sobre a medicina humanizada no Brasil”, concatenada ao paradigma da complexidade. Os textos foram interpretados utilizando a hermenêutica simbólica proposta por Gilbert Durand, que expressa a interface da filosofia com outras áreas do saber, na busca de compreensão do sentido da realidade. Percebemos nas

leituras que a imagem e a palavra se articulam entre o material e o imaterial, articuladas à visão de mundo como um todo indissociável, contrapondo-se à causalidade linear dos fenômenos. O sincretismo entre a fotografia e o texto escrito ocorreu, principalmente, pela carícia essencial revelada no abraço e no afago do médico ao segurar uma criança em seus braços. Para Boff o órgão da carícia é a mão que toca, que estabelece relação, que acalenta e traz quietude. Esta carícia exige altruísmo, respeito pelo outro e renúncia a qualquer intenção que não seja o querer bem, tal como o cuidado humanizado em saúde. Mais do que as palavras, as imagens produzem sentimentos, identificação, favorecem lembranças, disparam a imaginação, a introspecção, anunciam ou denunciam uma realidade, evocam memórias pessoais e visões de mundo. A mão que acaricia simboliza um modo de cuidar e de ser cuidado não só desejável para área da saúde, mas imprescindível para qualquer relação profissional que evoque o ato de sentir o outro. A leitura intersemiótica resultante também está sintonizada às bases do pensamento complexo proposto por Edgar Morin na obra “Os sete saberes necessários à educação do futuro”.
PALAVRAS-CHAVE: Humanização da assistência. Promoção de saúde. Mediação de leitura. Fotografia. Paradigma da complexidade.

ESSENTIAL CARESSING AND HUMANIZED HEALTH CARE: AN INTERSEMIOTIC READING BETWEEN THE VERBAL AND THE ICONIC CONCATENATED WITH COMPLEX THINKING

ABSTRACT: The act of caring in health is not limited to the technical process, it requires sensitivity, respect, empathy and compassion between the caregiver and the person being cared. Our goal was to perform an intersemiotic reading between the verbal text by Leonardo Boff entitled “A carícia essencial” and the iconic text by André François whose title is “Caring – A documentary on humanized medicine in Brazil”, linked to the paradigm of complexity . The texts were interpreted using the symbolic hermeneutics proposed by Gilbert Durand, which expresses the interface between philosophy and other areas of knowledge, in the search for understanding the meaning of reality. We noticed in the readings that the image and the word are articulated between the material and the immaterial, articulated to the view of the world as an inseparable whole, in opposition to the linear causality of the phenomena. The syncretism between the photograph and the written text was mainly due to the essential caress revealed in the doctor’s hug and caress when holding a child in his arms. For Boff, the organ of caress is the hand that touches, that establishes a relationship, that nurtures and brings tranquility. This caress requires altruism, respect for others and renunciation of any intention other than wanting well, such as humanized health care. More than words, images produce feelings, identification, favor memories, trigger imagination, introspection, announce or denounce a reality, evoke personal memories and worldviews. The caressing hand symbolizes a way of caring and being cared for that is not only desirable for the health area, but essential for any professional relationship that evokes the act of feeling the other. The resulting intersemiotic reading is also in tune with the complex thinking proposed by Edgar Morin in the work “The seven knowledge necessary for the education of the future“.

KEYWORDS: Humanization of assistance. Health promotion. Reading mediation. Photography. Complexity paradigm.

1 | INTRODUÇÃO

Os avanços no desenvolvimento tecnológico e científico na área da saúde, responsável por qualificar as abordagens diagnósticas e terapêuticas ao longo dos anos, podem, incoerentemente, comprometer o foco da relação entre a equipe de saúde e o sujeito da atenção, levando a que emoções, angústias, crenças e valores da pessoa cuidada fiquem em segundo plano. Também, podem induzir o profissional ao agir mecanizado, afastado do escopo do seu trabalho: a vida e/ou a dor da pessoa, por vezes fragilizada pela doença, o cuidado em si. Por consequência, podem prejudicar o componente humano das relações, uma vez que o ato de cuidar não se esgota no processo técnico, porque necessita de sensibilidade, de alteridade, de respeito, de empatia e de compaixão entre quem cuida e quem está sendo cuidado (BOFF, 2014; TAKAHAGUI et al., 2014).

O objetivo deste ensaio foi realizar uma leitura intersemiótica entre um texto verbal de Leonardo Boff e um texto visual de André François, concatenada as bases do “pensamento complexo” proposto pelo antropólogo, sociólogo e filósofo francês Edgar Morin. O texto

verbal de Leonardo Boff (2014) consta no capítulo intitulado “A explicação da fábula-mito do cuidado”, do livro *Saber cuidar: ética do humano – compaixão pela terra*. O texto visual de André François (2006), sem título, integra a obra *Cuidar: um documentário sobre a medicina humanizada no Brasil*.

Ambos os textos foram interpretados utilizando como metodologia a hermenêutica simbólica proposta por Gilbert Durand (1988, 1993, 2002). A hermenêutica expressa a interface da filosofia com outras áreas do saber quando busca compreender o sentido da realidade. Assim, a transdisciplinaridade permite interpretar o ser e o mundo, no ponto de encontro expresso pela linguagem, de modo dialógico, intersubjetivo e antidogmático. Entende-se que hermenêutica implica interpretar, mas à hermenêutica é preciso somar o sentido simbólico. Portanto, ao considerar que o ser humano é um animal simbólico, a linguagem hermenêutica é uma linguagem simbólica, e a interpretação da realidade implica a compreensão das coisas por parte do humano.

As bases do “pensamento complexo” proposto por Edgar Morin vê o mundo como um todo indissociável, contrapondo-se à causalidade linear dos fenômenos. Esse autor critica os três pilares da ciência moderna: a ordem, a separabilidade e as lógicas indutiva e dedutiva (MORIN, 2011).

O trajeto do artigo inicia pela mediação de leitura como estratégia de promoção de saúde, segue pela descrição do mito de Quirão envolvido na leitura intersemiótica, faz uma interpretação dos textos visual e icônico à luz do pensamento complexo e encerra tecendo as considerações finais.

2 | MEDIAÇÃO DE LEITURA COMO ESTRATÉGIA DE PROMOÇÃO DE SAÚDE

Uma das estratégias para promover o cuidado integral, qualificado e humanizado pode ser a mediação da leitura nos espaços de saúde. Mediação de leitura é entendida aqui como a ponte estabelecida entre o texto e o leitor, de forma criativa, prazerosa e eficiente.

Para ler, não basta decifrar um conjunto de códigos, embora seja esse o primeiro passo; também é preciso apropriar-se dos sistemas simbólicos e extrair significados por meio de formatos, gêneros e suportes variados. O sujeito precisa compreender o que leu para que o texto cumpra sua vocação. O escritor Ricardo Azevedo (2004) destaca que, para formar um leitor, é imprescindível que, entre a pessoa que lê e o texto, se estabeleça uma espécie de comunhão baseada no prazer, na identificação, no interesse e na liberdade de interpretação.

As situações que comprometem a saúde das pessoas, geralmente, requerem estratégias de enfrentamento, e o ato de ler pode representar uma válvula de escape na luta frente aos problemas cotidianos e, até mesmo, uma nova forma de ver o mundo. Nessa perspectiva, por meio da leitura, o sujeito pode sair do lugar e da condição em

que se encontra, independentemente de outras pessoas, podendo se posicionar de forma diferente frente às situações, com outras possibilidades (PÉTIT, 2008).

A leitura como lenitivo foi objeto de estudo de Caldin (2001), que aponta a biblioterapia clássica como a possibilidade de terapia por meio da leitura de textos literários, pois a leitura implica em uma interpretação, que é em si mesma uma terapia, e permite a atribuição de vários sentidos ao texto. Esse é um dos exemplos de como a mediação de leitura pode contribuir com a promoção da saúde e a humanização do cuidado.

O termo “humanização” tem sido aplicado ao esgotamento na área da saúde e, geralmente, é compreendido pelos profissionais como um fenômeno complementar e indispensável, em que se valoriza o carinho do cuidado, o reconhecimento das singularidades e a emoção que se faz presente no tratamento dos sujeitos adoecidos. Na formação acadêmica e no ambiente de trabalho, torna-se imprescindível desenvolver estratégias e tecnologias capazes de promover saúde, qualidade de vida e cuidado humanizado apesar da doença, mesmo que essas práticas e habilidades ainda sejam realidades incipientes nos diversos níveis de escolaridade e formação em serviço (ZOBOLLI, 2007; BOFF, 2014; TAKAHAGUI et al., 2014).

A perspectiva do cuidado humanizado na saúde exige que o foco não seja apenas a doença, mas a pessoa que dela padece. Ao traçar um paralelo entre o cuidar e o tratar, Zobolli (2007) afirma que o profissional de saúde não pode se preocupar apenas com tratar a doença ou aliviar os sinais e sintomas; ele necessita valorizar o cuidar, ou seja, considerar o outro como um fim em si mesmo. Isso exige sensibilidade para com as emoções do outro, manifestando interesse, respeito, compreensão, consideração e afeto, para ser capaz de responder às experiências de aflição e sofrimento trazidas pelas pessoas que buscam a atenção dos profissionais de saúde. Trata-se, então, de considerar o ser humano alvo do cuidado para além do aspecto biológico, isto é, reconhecê-lo como alguém dotado de identidade, singularidade, história e autonomia (LIMA et al., 2014; ZOBOLLI, 2007).

Para Leonardo Boff, a carícia representa o auge do cuidado e é essencial quando se transforma em atitude, confere repouso e confiança:

A carícia essencial é leve como um entreabrir suave da porta. [...]. A mão que agarra corporifica o modo-de-ser-trabalho. Agarrar é expressão do poder sobre, da manipulação, do enquadramento do outro ou das coisas ao meu modo de ser. A mão que acarícia representa o modo-de-ser-cuidado, pois a carícia é uma mão revestida de paciência que toca sem ferir e solta para permitir a mobilidade do ser com quem entramos em contato (2014, p. 140).

Logo, a mediação de leitura pode representar uma das estratégias possíveis de promover saúde e cuidado humanizado, independentemente do local e da pessoa cuidada, e precisa ser difundida nos espaços de formação profissional. Para além da leitura de textos escritos, a leitura de imagens fotográficas se alinha à proposta de Rösing (2009), que defende a formação de leitores e mediadores de leitores pela imersão na leitura,

considerada, de forma ampla, como manifestação cultural que envolve diversas práticas leitoras, em diferentes suportes, enquanto exigência do mundo contemporâneo.

Os textos escolhidos para este estudo apresentam determinados mitos que, segundo Boff (2014), comunicam-se mediante narrativas que simbolizam deuses e deusas, confrontos entre o céu e a terra que expressam situações ou histórias verdadeiras, repletas de dramaticidade e significados, vividas desde sempre pela humanidade.

3 | SOBRE O MITO DE QUIRÃO

A palavra “mito” deriva do grego *mythos* e pode ser definida de muitas formas. De acordo com García Gual (2006), todo mito é um relato que refere fatos situados num passado remoto, trata-se de uma sequência narrativa que chega do passado como uma herança e é propriedade comunitária, pois pertence à memória das pessoas, sendo o terreno da mitologia o âmbito dessa memória popular. A leitura dos textos verbal e não verbal selecionados traz a memória de Quirão:

“Quirão”, em grego Χείρων, significa “mão”, ou uma forma abreviada de “o que trabalha, o que age com as mãos”, o cirurgião. Na mitologia grega, era um centauro que foi um grande médico e que compreendia muito bem seus pacientes, por ser um médico ferido. Na sua origem familiar, há duas versões: Crono amava a oceânida Fílira, mas, temendo os ciúmes de sua esposa Réia, uniu-se àquela sob a forma de um cavalo. Outra versão é que a ninfa Fílira, sentindo-se envergonhada, metamorfoseou-se em égua e ainda assim foi possuída por Crono. Ambas as versões justificam a forma de Quirão, metade homem e metade cavalo, apesar de não haver qualquer relação de parentesco com os selvagens centauros (BRANDÃO, 2000).

Grande curandeiro e respeitado oráculo, Quirão pertencia à família dos deuses olímpicos e era altamente reverenciado como professor e tutor. Vivia numa gruta no monte Pélion, onde transmitia a seus discípulos conhecimentos relacionados à música, à arte da guerra e da caça, à ética e à medicina. Quirão recebeu lições de Apolo e Diana que o tornaram famoso por suas habilidades na arte da profecia. Os heróis gregos receberam seus ensinamentos, dentre eles, Esculápio, que se tornou médico famoso e chegou até a ressuscitar um morto, fato que irritou Plutão de tal forma que este enviou Júpiter a fulminá-lo com um raio pelo seu atrevimento (BULFINCH, 2002).

Quirão foi vítima de um equívoco: quando Hércules perseguia o centauro Élato, este se refugiou na caverna de Folo, no monte Pélion, na Tessália. A flecha envenenada que atravessou o coração do centauro Élato atingiu acidentalmente Quirão, mas não o matou, pois, sendo filho de um titã, era imortal. Porém, isso lhe provocou dores terríveis e incessantes. Brandão (2000) escreve que coube assim a Prometeu ceder-lhe seu direito à morte para que o médico ferido pudesse finalmente descansar do sofrimento.

4 | LEITURA INTERSEMIÓTICA ENTRE O VERBAL E O ICÔNICO À LUZ DO PENSAMENTO COMPLEXO

O mito de Quirão aparece como relato fundador, como metalinguagem presente no texto verbal de Leonardo Boff e no texto visual de André François. Ambos revelam a transposição de um sistema signifiante a outro, cada qual constituído de um sistema semiótico próprio, que corresponde a suas especificidades e, por conseguinte, a sua interpretação. Assim, verifica-se uma intersemiotividade que abarca o verbal e o visual nos personagens colocados em cena e nos objetos simbolicamente valorizados.

Para Boff (2014), o órgão da carícia é a mão que toca, estabelece relação, acalenta e traz quietude. Essa carícia exige altruísmo, respeito pelo outro e renúncia a qualquer intenção que não seja o querer bem. O cuidado humanizado em saúde também se sustenta a partir desses pressupostos. A mão que acaricia, seja revelada pela imagem de François, ou pelas palavras de Boff, simboliza um modo de cuidar e de ser cuidado não só desejável para área da saúde, mas imprescindível para qualquer relação profissional que evoque o ato de sentir o outro. Assim, símbolos, arquétipos e mitos, em particular, o mito de Quirão (*Cheiron/Kheiron*, que significa mão), revela o sentido dos textos escolhidos para o estudo.

O escritor Leonardo Boff, teólogo brasileiro nascido em Concórdia, Santa Catarina, em 1938, ingressou na Ordem dos Frades Menores em 1959. Doutorou-se em Teologia e Filosofia na Universidade de Munique, na década de 1970, e é professor na área de Teologia e de Espiritualidade em vários centros de estudo e universidades no Brasil e no exterior.

Ao interpretar o ensaio de Leonardo Boff a partir da concepção durandiana, busca-se identificar os fatos simbólicos presentes no texto que enfatiza a carícia como uma das expressões máximas do cuidado. A teoria do imaginário, proposta por Gilbert Durand (2002), revela-se como um lugar de “entre saberes”, de espelho, do “museu” que designa o conjunto de todas as imagens possíveis produzidas pelo ser humano como animal simbólico. De acordo com Durand, o imaginário, essencialmente identificado com o mito, constitui o primeiro substrato da vida mental e contesta o antagonismo do imaginário e da racionalidade, mostrando como as imagens se inserem num trajeto antropológico, que começa no nível neurobiológico para se estender ao nível cultural. O trajeto antropológico é definido por Durand como “[...] a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 2002, p. 41).

Assim, o mito que se pode reconhecer tanto no ensaio de Boff como na fotografia de François é o de Quirão, justamente pela identificação da mão como símbolo primordial presente em ambos os textos. A mão que acalenta, que traz quietude representa para Boff a pessoa que, por meio desse órgão, revela um modo de ser carinhoso. Ou seja, o sentido do afago, da mãe que acaricia a criança, que protege, que gera confiança. De acordo

com a classificação isotópica das imagens propostas por Durand (2002), identifica-se esse aspecto do texto com o regime noturno devido às estruturas místicas do realismo sensorial que a carícia realizada pela mão gera no ser cuidado. Nesse caso, a dominante digestiva é a mais apropriada, com seus adjuvantes cenestésicos e predominantemente táteis.

Quanto aos arquétipos, a carícia essencial, que é distinguida por Boff da carícia como pura excitação psicológica, revela atributos de intimidade e sentimentos profundos que aquecem a pessoa e a humanidade. É contrária à violência. Desse modo, o trajeto antropológico do texto de Boff revela a presença dos arquétipos criança, mãe, mulher, centro e, como símbolo predominante do regime místico noturno, o ventre, todos percebidos no seguinte fragmento:

A carícia que nasce do centro confere repouso, integração e confiança. Daí o sentido do afago. Ao acariciar a criança, a mãe lhe comunica a experiência mais orientadora que existe: a confiança fundamental na bondade da realidade e do universo; a confiança de que, no fundo, tudo tem sentido; a confiança de que a paz e não o conflito é a palavra derradeira; a confiança na acolhida e não na exclusão do grande Útero (BOFF, 2014, p.139).

Antes de abordar o texto icônico elegido neste trabalho, cabe destacar que André François é fotógrafo idealizador da organização não governamental ImageMágica, que criou em 1995, quando percebeu que havia espaço para abordar um cuidado mais humano. A ONG desenvolve iniciativas em promoção de saúde, cultura e educação por meio da fotografia. De início, o autor pensou que teria problemas para encontrar bons protagonistas para o seu projeto, no entanto, no hospital, todos conhecem o bom cuidador e indicam o mesmo profissional pelo trabalho diferenciado que faz. A Fotografia 1 retrata um médico do Instituto do Câncer do Ceará carregando uma criança nos braços, anestesiada, antes de ser submetida a uma cirurgia. Segundo François (2006), essa atitude, embora simples, diminui o trauma das crianças que são submetidas a procedimentos cirúrgicos (FRANÇOIS, 2006).

Para ler essa fotografia, utilizou-se a Leitura Transtextual Singular de Imagens, proposta por Ormezzano (2009) com base na teoria durandiana. A fotografia remete a um campo simbólico no qual algo fica registrado pela incidência da luz. Ler fotografias implica beneficiar-se da luminosidade que permite revisitar e compreender instantes fugazes que documentam as emoções.

Essa imagem, disposta horizontalmente, confere harmonia pela distribuição das figuras humanas que a compõem e evidencia o uso da regra dos terços, composição tradicional na qual se divide, imaginariamente, a imagem em três terços horizontais e três verticais. As linhas formadas são áreas de atenção para o observador, e os pontos de intersecção, marcos ainda mais eficientes (DUBOIS, 2012).



Fotografia 1 – Sem título.

Fonte: FRANÇOIS (2006, p. 12).

A intencionalidade do fotógrafo ao utilizar preto e branco evita a distração do observador pelas cores, além de enfatizar a dramaticidade da cena revelada. Destacam-se, pelo contraste entre a luz e a sombra, as mãos brancas enluvasadas do médico que seguram carinhosamente a criança, ao colocá-la sobre a maca. A luz afeta com força também outros objetos da sala de cirurgia escurecida, dando toques de iluminação aos mais claros: a maca, as meias da criança, as máscaras, as tocas de cabelo, o soro. Segundo Arnheim, quando a luz vem de cima

leva a mensagem animadora de um além, desconhecido e invisível em si, mas que pode ser percebido através de seu reflexo poderoso. Como a luz vem do alto, a vida da terra não está mais no centro do mundo, mas no seu fundo escuro. Os olhos são feitos para entender que o habitat humano nada mais é que um vale de sombras, dependendo humildemente da verdadeira existência das alturas (2005, p. 314).

O ponto central inferior na base da composição é o mais iluminado. Nele temos as mãos do Dr. Hélio e a maca, que acolhem o corpo adormecido da criança; de acordo com a simbologia espacial, esse ponto expressa o mundo das sensações e dos instintos, a matéria. Nesse sentido, é possível afirmar que, no mundo dual em que se vive, não há luz sem escuridão. Assim, as fronteiras entre a luz-símbolo e a luz-metáfora são difusas. Chevalier e Gheerbrant dão o seguinte exemplo: “[...] pode-se perguntar se a luz, ‘aspecto final da matéria que se desloca com uma velocidade limitada, e a luz de que falam os místicos têm alguma coisa em comum, a não ser o fato de serem um **limite** ideal e um resultado” (2002, p. 567, grifo dos autores). A luz relaciona-se com a escuridão para simbolizar valores que se complementam. Se por um lado as mãos do médico estão iluminadas e se o foco de luz

vem de cima, supõe-se que esteja simbolizando uma manifestação divina, e, por outro, se a luz expressa conhecimento, quiçá esteja demonstrando uma dupla acepção de que todo ser humano pode receber uma iluminação iniciática e intuitiva em algum momento em que isso se faça necessário. Entretanto, a escuridão que envolve a sala pode estar indicando o decaimento da criança que se encontra com a saúde fragilizada e precisa submeter-se a um procedimento cirúrgico.

A mão, para os autores citados, exprime a ideia de ação e poder, é um instrumento de maestria, indicando o conhecimento que precisa ter o médico cirurgião. Entregar-se nas mãos de alguém significa que se está à sua mercê, podendo ser salvo ou eliminado, e colocar-se nas mãos de outra pessoa é abandonar a própria força e entregar-se, confiar no que o outro fará com nossa vida, como se observa no corpo da criança abandonado nos braços do médico. Mas essa entrega exige uma obrigação recíproca de quem recebe. A mão que simboliza uma ação diferenciada se aproxima, em sua significação, de Quirão, cujo ideograma é uma flecha. Sobre esse aspecto mitológico, Brandão escreve:

Conta-se que Quirão subiu ao céu sob a forma da constelação de *sagitário*, uma vez que *flecha* (e ele foi ferido por uma), em latim *sagitta*, a que se assimila o *sagitário*, estabelece a síntese dinâmica do homem, voando através do conhecimento para a transformação, de ser animal em ser espiritual (2000, p. 356).

A constelação de sagitário relaciona-se com a letra hebraica *vau*, que pode significar “luz”. O branco reflete os raios luminosos, o ser espiritual, e o preto expressa a ausência da luz, o ser animal. Se o branco emana da divindade e, para os profetas, significa a sabedoria divina, a ciência e a pureza, o negro, seu oposto, indica o mal, o erro, as trevas, a morte carnal. O cinza, mistura dos anteriores, designa a ressurreição dos mortos e é triple símbolo da elevação da alma segundo a fé cristã (PORTAL, 1996).

Então, nessa relação luz-sombra e branco-cinza-preto, pode-se considerar o médico no papel arquetípico iluminado paternal diurno esquizomórfico, numa união com a criança adormecida e a enfermeira que auxilia no cuidado, como arquétipos noturnos místicos na penumbra de seus papéis filial e maternal. A expressão da ascensão e da elevação iluminada vincula-se ao esquema da verticalidade. Assim, observa-se, na fotografia, que o médico se encontra numa postura vertical, em primeiro plano, o que valoriza positivamente sua representação; já a criança, na posição horizontal, em segundo plano, demonstra uma miniaturização, pela posição de entrega e repouso que a apequena ainda mais perante a situação de fragilidade; e a enfermeira, no terceiro plano, não assume um papel protagônico, porque sua figura se esvanece nas sombras da sala escurecida. Essa hierarquização observada nos planos, pelo fato de a fotografia não ser posada, revela a captura do momento real, da humanização do cuidado em ato.

Pelo significado que a linguagem fotográfica de François propõe, entende-se a prioridade que pode ser dada ao ser cuidado, fato que também é evidenciado na mão que

afaga e acaricia a criança, que, por sua vez, conecta-se à carícia essencial relatada por Boff.

De acordo com os estudos de Barelli (2019) foi possível observar uma recorrência semântica de sensações e sentimentos nos dois textos, verbal e icônico, e tal fato nos deu pistas para a leitura da imagem e de outros elementos intersemióticos alicerçada na concepção de pós-modernidade proposta por Maffesoli (2001, 2005). Esse autor trata sobre o reencantamento do mundo como uma nova forma de vivência e que “num só instante, todas as eternidades podem se expressar”.

Um conceito de pós-modernidade que acentua a concepção cíclica do tempo, que faz ressurgir a necessidade antropológica ancorada na convicção de que a vida sempre recomeça. Logo, o sujeito não domina mais seu universo do mesmo modo que o social, o racional e o mecânico, os quais não são mais tidos como valores hegemônicos (MAFFESOLI, 2005).

Nesta mesma lógica, Morin (2011) afirma que o ser humano é complexo e que, por isso, traz em si polaridades e características antagônicas, sendo que o saber racional-empírico-técnico jamais anulou o conhecimento simbólico, mítico, mágico ou poético.

5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta leitura intersemiótica, percebeu-se que a imagem e a palavra articulam-se entre o material e o imaterial e que, no interagir da consciência, o símbolo existe e oportuniza o conhecimento. O sincretismo entre o texto imagético e o texto escrito ocorreu, principalmente, pela carícia essencial revelada no abraço e no afago do médico ao segurar uma criança em seus braços, quando estava sendo colocada na maca para realizar um procedimento cirúrgico.

A complexidade do pensamento humano no mundo contemporâneo exige a compreensão de que o racionalismo, em sua pretensão científica, é particularmente inapto para perceber e apreender o aspecto denso, imagético, simbólico, da experiência vivida. É preciso, imediatamente, mobilizar todas as capacidades que estão em poder do intelecto humano, inclusive as da sensibilidade. Essa talvez seja a margem (in)segura para tratar de sentimentos no ambiente acadêmico, pautado muitas vezes na lógica cartesiana e racionalista.

Atualmente vivemos em um mundo hipervisual, sincrético, no qual imagens verbais ou visuais produzem sentimentos, identificações, favorecem lembranças, disparam a imaginação, a introspecção, anunciam ou denunciam uma realidade, evocam visões de mundo. A comunicação por meio de imagens pode enriquecer o processo de acolhimento e cuidado não apenas para a área da saúde, mas para qualquer relação profissional que evoque o ato de sentir o outro.

Assim, pensamos que esta pesquisa oferece uma contribuição na integralidade do

cuidado em saúde, incitando a mediação de leitores ubíquos pela intersemiotividade entre imagens fotográficas e verbais, repercutindo em reflexões sobre a qualidade de vida e o cuidado humanizado para enfrentar a doença, além de ofertar outras possibilidades de promoção de saúde por meio da leitura.

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, R. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo, SP: Pioneira Thomson Learning, 2005. 503 p.

AZEVEDO, R. Formação de leitores e razões para a literatura. In: SOUZA, R. J. (Org.). **Caminhos para a formação do leitor**. São Paulo, SP: DCL, 2004. p. 38-47.

BARELLI, C. **A formação de leitores de fotografias como prática integrativa de promoção de saúde na oncologia**. 2019. 221 f. Tese (Doutorado em Letras) -- Universidade de Passo Fundo, 2019. Disponível em: <https://secure.upf.br/pdf/2019CristianeBarelli.pdf> . Acesso em: 06 nov. 2021.

BOFF, L. **Saber cuidar: ética do humano – compaixão pela terra**. 20. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. 248 p.

BRANDÃO, J. S. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, v. II. 559 p.

BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis**. Tradução de David Jardim Júnior. 26.ed. Rio de Janeiro, RJ: Ediouro, 2002. 412 p.

CALDIN, C. F. A leitura como função terapêutica: biblioterapia. **Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação**, Florianópolis, SC, Brasil, n. 12, p. 32-44, 2001. Disponível em: <[www.brapci.ufpr.br/download.php?dd\)=11510](http://www.brapci.ufpr.br/download.php?dd)=11510)>. Acesso em: 23 set. 2015.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 17. ed. Rio de Janeiro, RJ: J. Olympio, 2002. 996 p.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 14. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012. 362 p.

DURAND, G. **A imaginação simbólica**. São Paulo, SP: Cultrix; Universidade de São Paulo, 1988. 114 p.

_____. **De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra**. Barcelona: Anthropos; México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1993. 366 p.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. 3.ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2002. 551 p.

FRANÇOIS, A. **Cuidar: um documentário sobre a medicina humanizada no Brasil**. São Paulo, SP: Imagemágica, 2006. 248 p.

GARCÍA GUAL, C. Mito. In: ORTIZ-OSÉS, A.; LANCEROS, P. (Dir.). **Diccionario interdisciplinar de hermenéutica**. 5. ed. Bilbao: Universidad de Deusto, 2006. p. 373-375.

LIMA, T. J. V. et al. **Humanização na atenção básica de saúde na percepção de idosos**. Saúde Soc., São Paulo, v. 23, n. 1, p. 265-276, mar. 2014. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/sausoc/v23n1/0104-1290-saysic-23-01-00265.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2015.

MAFFESOLI, M. **Elogio da razão sensível**. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Vozes, 2001. 208 p.

_____. **O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade**. Porto Alegre, RS: Sulina, 2005. 104 p.

MORIN, E. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. 2. ed. São Paulo, SP: Cortez ; Brasília, DF: UNESCO, 2011. 115 p.

ORMEZZANO, G. **Educação estética, imaginário e arteterapia**. Rio de Janeiro, RJ: Wak, 2009. 173 p.

PETIT, M. **Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva**. São Paulo, SP: 34, 2008. 192 p.

PORTAL, F. **El simbolismo de los colores: en la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos**. Tradução de Francesc Gutiérrez. Barcelona: Sophia Perennis, 1996. 159 p.

RÖSING, T. M. K. **Do currículo por disciplina à era da educação-cultura-tecnologia sintonizadas: processo de formação de mediadores de leitura**. In: _____ (Org.). *Mediação de leitura: discussões e alternativas para a formação de leitores*. São Paulo, SP: Global, 2009. p. 129-155.

TAKAHAGUI, F. et al. **MadAlegria - Estudantes de medicina atuando como doutores- palhaços: estratégia útil para humanização do ensino médico?** Revista Brasileira de Educação Médica, Rio de Janeiro, v. 38, n. 1, p. 120-126, 2014. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-55022014000100016&script=sci_arttext>. Acesso em: 23 set. 2015.

ZOBOLLI, E. **Ética do cuidado: uma reflexão sobre o cuidado da pessoa idosa na perspectiva do encontro interpessoal**. Saúde Coletiva, São Paulo, v. 4, n. 17, p. 158-162, 2007. Disponível em: <www.redalyc.org/articulo.oa?id=84201706>. Acesso em: 20 ago. 2015.

SOBRE O ORGANIZADOR

ADAYLSON WAGNER SOUSA DE VASCONCELOS - Doutor em Letras, área de concentração Literatura, Teoria e Crítica, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2019). Mestre em Letras, área de concentração Literatura e Cultura, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2015). Especialista em Prática Judicante pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB, 2017), em Ciências da Linguagem com Ênfase no Ensino de Língua Portuguesa pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2016), em Direito Civil-Constitucional pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2016) e em Direitos Humanos pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG, 2015). Aperfeiçoamento no Curso de Preparação à Magistratura pela Escola Superior da Magistratura da Paraíba (ESMAPB, 2016). Licenciado em Letras - Habilitação Português pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2013). Bacharel em Direito pelo Centro Universitário de João Pessoa (UNJPÊ, 2012). Foi Professor Substituto na Universidade Federal da Paraíba, Campus IV – Mamanguape (2016-2017). Atuou no ensino a distância na Universidade Federal da Paraíba (2013-2015), na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2017) e na Universidade Virtual do Estado de São Paulo (2018-2019). Advogado inscrito na Ordem dos Advogados do Brasil, Seccional Paraíba (OAB/PB). Desenvolve suas pesquisas acadêmicas nas áreas de Direito (direito canônico, direito constitucional, direito civil, direitos humanos e políticas públicas, direito e cultura), Literatura (religião, cultura, direito e literatura, literatura e direitos humanos, literatura e minorias, meio ambiente, ecocrítica, ecofeminismo, identidade nacional, escritura feminina, leitura feminista, literaturas de língua portuguesa, ensino de literatura), Linguística (gêneros textuais e ensino de língua portuguesa) e Educação (formação de professores). Parecerista ad hoc de revistas científicas nas áreas de Direito e Letras. Organizador de obras coletivas pela Atena Editora. Vinculado a grupos de pesquisa devidamente cadastrados no Diretório de Grupos de Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Orcid: orcid.org/0000-0002-5472-8879.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Artes 2, 3, 5, 33, 76, 139, 142, 145, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 171, 197, 211, 213, 214

Autobiografia 3, 4, 32, 33, 34, 35, 38, 41, 43

C

Corpo 3, 5, 30, 38, 42, 48, 71, 73, 74, 75, 81, 83, 84, 91, 92, 112, 120, 163, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 186, 187, 192, 195, 201, 202, 205, 226, 230, 232, 233, 234, 253, 254, 257

Cuidado humanizado 3, 6, 246, 249, 251, 256

D

Dança 3, 5, 42, 130, 141, 162, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 205, 206, 223

E

Ensino 3, 5, 97, 98, 100, 101, 103, 104, 106, 107, 115, 138, 151, 152, 153, 154, 156, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 168, 171, 172, 176, 177, 178, 257, 258

Escrita 3, 4, 4, 6, 10, 11, 37, 43, 45, 46, 48, 50, 53, 54, 56, 86, 95, 97, 99, 100, 101, 102, 105, 106, 115, 118, 130, 145, 151, 153, 154, 226, 227, 232, 236, 237

F

Fazer poético 3, 5, 139, 140, 141, 145

Feminino 3, 38, 56, 57, 62, 63, 64, 65, 67, 69, 70, 71, 73, 74, 76, 77

I

Imaginário 3, 4, 5, 22, 23, 41, 52, 54, 56, 57, 108, 109, 116, 131, 155, 189, 193, 234, 236, 251, 256, 257

Islã 3, 4, 20, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 227

L

Leitura 3, 4, 6, 3, 10, 28, 31, 37, 38, 39, 40, 41, 45, 49, 50, 53, 66, 84, 87, 93, 94, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 121, 139, 144, 148, 210, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 255, 256, 257, 258

Letramento literário 3, 4, 97, 98, 99, 104, 105, 106, 107

Letras 2, 3, 20, 30, 31, 45, 56, 78, 96, 97, 100, 105, 121, 139, 141, 143, 144, 194, 211, 212, 256, 258

Linguística 2, 3, 4, 2, 3, 45, 82, 108, 109, 110, 111, 113, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 137, 138, 150, 182, 183, 184, 185, 193, 194, 195, 232, 258

Literatura 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 7, 8, 11, 12, 17, 18, 19, 20, 32, 33, 45, 46, 47, 48, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 69, 70, 71, 76, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 94, 95, 96, 97, 98, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 121, 122, 129, 130, 131, 132, 136, 145, 149, 150, 155, 183, 190, 210, 236, 256, 258

Literatura infantojuvenil 3, 5, 108, 109, 113, 114, 116, 118, 119

M

Marginalidade 3, 4, 86, 88, 89

Metalinguagem 3, 251

Morte 3, 4, 26, 38, 40, 42, 46, 51, 52, 53, 64, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 92, 130, 217, 223, 230, 235, 237, 250, 254

Música 3, 5, 49, 50, 127, 128, 162, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 189, 192, 193, 196, 197, 204, 205, 208, 235, 250

P

Pensamento humano 2, 3, 58, 255

Pessoa com deficiência 3, 108, 109, 113, 114, 116, 118, 119

R

Racismo 3, 6, 226, 236

Representação 3, 4, 20, 22, 29, 31, 34, 38, 39, 42, 52, 64, 80, 111, 113, 115, 119, 153, 154, 157, 160, 191, 199, 205, 210, 218, 229, 233, 254

Romances gráficos 3, 4, 1, 4, 7, 12

S

Samba 3, 6, 182, 183, 184, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195

Saúde 3, 6, 116, 156, 230, 237, 246, 247, 248, 249, 251, 252, 254, 255, 256, 257

Surda 5, 121, 122, 129, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138

Surdez 3, 122, 133, 134, 135, 137, 138

T

Tradução 3, 3, 4, 5, 15, 18, 19, 22, 23, 30, 31, 33, 37, 43, 70, 77, 79, 81, 84, 85, 134, 138, 145, 149, 150, 194, 195, 211, 237, 256, 257

V

Violência 3, 6, 5, 20, 23, 25, 28, 30, 92, 226, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 252

Linguística, letras e artes

e o complexo pensamento humano



Linguística, letras e artes

e o complexo pensamento humano

