

Linguística,
LETRAS E
artes

DIÁLOGOS CULTURAIS,
CRIATIVIDADE E
EXPRESSION 2

Gabriela Cristina Borborema Bozzo
(Organizadora)

 **Atena**
Editora
Ano 2025

Linguística,
LETRAS E
artes

DIÁLOGOS CULTURAIS,
CRIATIVIDADE E
EXPRESSIONISMO 2

Gabriela Cristina Borborema Bozzo
(Organizadora)

 **Atena**
Editora
Ano 2025

Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Ellen Andressa Kubisty

Luiza Alves Batista

Nataly Evilin Gayde

Thamires Camili Gayde

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2025 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2025 O autor

Copyright da edição © 2025 Atena

Editora

Direitos para esta edição cedidos à

Atena Editora pelo autor.

Open access publication by Atena

Editora



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

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

Os manuscritos nacionais foram previamente submetidos à avaliação cega por pares, realizada pelos membros do Conselho Editorial desta editora, enquanto os manuscritos internacionais foram avaliados por pares externos. Ambos foram aprovados para publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

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

Conselho Editorial

Linguística, Letras e Artes

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

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

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

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

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal de Uberlândia

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 Miraniilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Prof. Dr. Sérgio Nunes de Jesus – Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Rondônia

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

Prof. Dr. Thiago Barbosa Soares – Universidade Federal do Tocantins

Linguística, letras e artes: diálogos culturais, criatividade e expressão 2

Diagramação: Thamires Camili Gayde
Correção: Yaiddy Paola Martinez
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizador: Gabriela Cristina Borborema Bozzo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)	
L755	<p>Linguística, letras e artes: diálogos culturais, criatividade e expressão 2 / Organizadora Gabriela Cristina Borborema Bozzo. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2025.</p> <p>Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-65-258-3157-2 DOI: https://doi.org/10.22533/at.ed.572251501</p> <p>1. Linguística. 2. Letras. 3. Artes. I. Bozzo, Gabriela Cristina Borborema (Organizadora). II. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 410</p>
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 DO AUTOR

Para fins desta declaração, o termo 'autor' será utilizado de forma neutra, sem distinção de gênero ou número, salvo indicação em contrário. Da mesma forma, o termo 'obra' refere-se a qualquer versão ou formato da criação literária, incluindo, mas não se limitando a artigos, e-books, conteúdos on-line, acesso aberto, impressos e/ou comercializados, independentemente do número de títulos ou volumes. O autor desta obra: 1. Atesta não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação à obra publicada; 2. Declara que participou ativamente da elaboração da obra, 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 da obra para submissão; 3. Certifica que a obra publicada está completamente isenta de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirma a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhece ter informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autoriza 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 da obra publicada, 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. A editora pode disponibilizar a obra em seu site ou aplicativo, e o autor também pode fazê-lo por seus próprios meios. Este direito se aplica apenas nos casos em que a obra não estiver sendo comercializada por meio de livrarias, distribuidores ou plataformas parceiras. Quando a obra for comercializada, o repasse dos direitos autorais ao autor será de 30% do valor da capa de cada exemplar vendido; 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. Em conformidade com a Lei Geral de Proteção de Dados (LGPD), a editora não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como quaisquer outros dados dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

A coletânea *Linguística, letras e artes: diálogos culturais, criatividade e expressão 2* é constituída por cinco estudos que correspondem ao título e ao subtítulo do volume. Em outras palavras, são quatro capítulos que, além de estarem dentro da área do conhecimento que nomeia o e-book, também correspondem à especificidade proposta no subtítulo da obra.

O primeiro capítulo é um artigo em língua inglesa que traz uma análise do conto “Bárbara”, de Murilo Rubião, sob a ótica do conceito católico dos sete pecados capitais. Já o segundo capítulo trata do percurso autobiográfico e documental nos vídeos postados em redes sociais por Tamara Klink.

O terceiro capítulo, por sua vez, discute a possibilidade de tatuagens serem gírias imagéticas, expressando, assim, o que gírias verbais comunicam em texto verbal, mas por meio do suporte tatuagem. O quarto artigo trata de especificidades da alfabetização de crianças nordestinas de seis a sete anos.

Por fim, o quinto e último artigo investigou as diversas performatividades geradas a partir de documentos, memórias, testemunhos e fatos reais, com o objetivo de analisar e confrontar esses registros a fim de revelar novas epistemês, reflexões éticas e estéticas que possam contribuir para novas formas de compreender o real.

Portanto, está coletânea dirige-se principalmente aos pesquisadores em formação que, a partir dos estudos aqui propostos, podem vir a desenvolver novos estudos. Ou seja, os artigos que constituem os capítulos deste e-book podem suscitar ideias e/ou pontos de partida para novos estudos, corroborando a continuidade da pesquisa científica na área do conhecimento de Linguística, Letras e Artes a qual nomeia esta obra.

Gabriela Cristina Borborema Bozzo

CAPÍTULO 1	1
BARBARA ON THE TRAIL OF THE SEVEN DEADLY SINS	
Darcília Marindir Pinto Simões	
Claudio Artur Oliveira Rei	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5722515011	
CAPÍTULO 2	11
O CAMINHO AUTOBIOGRÁFICO E SENSÍVEL NA TRAVESSIA DOCUMENTAL FRAGMENTADA DE TAMARA KLINK	
Adriano Medeiros da Rocha	
Gustavo Henrique dos Santos Silva	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5722515012	
CAPÍTULO 3	27
GÍRIAS IMAGÉTICAS EM TATUAGENS	
Waldemberg Araújo Bessa	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5722515013	
CAPÍTULO 4	38
NOVAS DIFICULDADES PERCEPTUAIS PARA RECONHECER OS TRAÇOS INVARIANTES DAS LETRAS	
Leonor Scliar-Cabral	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5722515014	
CAPÍTULO 5	54
O DOCUMENTO COMO DISPARADOR DE AFETOS: PROCESSOS PERFORMATIVOS A PARTIR DO REAL	
Andréa Stelzer	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.5722515015	
SOBRE A ORGANIZADORA	66
ÍNDICE REMISSIVO	67

BARBARA ON THE TRAIL OF THE SEVEN DEADLY SINS

Data de submissão: 17/12/2024

Data de aceite: 09/01/2025

Darcilia Marindir Pinto Simões

Doutora em Letras Vernáculas (UFRJ, 1994); Pós-doutora em Comunicação e Semiótica (PUCSP, 2007); Pós-doutora em Linguística (UFC, 2009); AOTP Member

Claudio Artur Oliveira Rei

Doutor em Língua Portuguesa (Uerj, 2007)

KEYWORDS: Semiotics; Murilo Rubião; short story 'Bárbara', deadly sins.

BARBARA NA TRILHA DOS SETE PECADOS CAPITAIS

RESUMO: O presente artigo pretende realizar uma possível leitura do conto "Bárbara", de Murilo Rubião, destacando-se o conceito católico dos pecados capitais expressos pela personagem central da narrativa, e o sentimento de angústia de desespero a que se submete seu marido. Para a teorização, embasa-se em conceitos de Peirce (2019), Simões (2019), Nöth (2024), Agostinho (1980), sobretudo no viés semiótico a que a análise se destina. Na leitura que se pretende, busca-se identificar as sucessivas metáforas que servem de ícone, índice ou símbolo dos pecados capitais. Nesse sentido, o interesse da leitura se debruça na observação do comportamento humano na construção da imagem da personagem protagonista. Sob tal ótica, identificam-se os pecados capitais por meio das atitudes e desejos da protagonista que superam a lógica normal e se opõem às virtudes desejadas pela pessoa amada, como ocorre com o marido.

PALAVRAS-CHAVE: Semiótica; Murilo Rubião; conto "Bárbara", pecados capitais.

ABSTRACT: This article aims to provide a possible reading of the short story 'Bárbara', by Murilo Rubião, highlighting the Catholic concept of the deadly sins expressed by the central character of the narrative, and the feeling of anguish and despair to which her husband is subjected. The theorizing is based on concepts from Peirce (2019), Simões (2019), Nöth (2024) and Agostinho (1980), especially the semiotic bias that the analysis is aimed at. The aim of this reading is to identify the successive metaphors that serve as icons, indexes or symbols of the deadly sins. In this sense, the interest of the reading focuses on the observation of human behavior in the construction of the protagonist's image. From this perspective, the deadly sins are identified through the protagonist's attitudes and desires that go beyond normal logic and oppose the virtues desired by the person she loves, as is the case with her husband.

*'The man who goes astray
From the path of doctrine,
shall dwell in the assembly
of giants.'* (Proverbs, XXI, 16)

PREAMBLE

With this biblical passage, Murilo Rubião begins the short story of this study, in which the experiences of the protagonist Bárbara are analyzed, drawing a parallel with the deadly sins. These can be seen as the counterpart to virtues - both theological and cardinal - qualities that make up good individuals, such as capitals sins. These can be considered the counterpart of virtues - both theological and cardinal - qualities that make up good individuals, such as humility, generosity and empathy. The emergence and spread of the deadly sins were widely publicized by the Catholic Church during the Middle Ages, in the 6th century, as a model to be followed by the so-called 'good Christian'. These sins are avarice, gluttony, envy, wrath, lust, sloth and pride and can give rise to behavior that leads people away from a life based on Christian principles orientated towards/by virtues.

CHARTING THE COURSE

Analyzing a literary page requires choosing a theoretical path that can support the analyst's findings. Considering the fantastic bias present in the collection of short stories - O Pyrotechnic Zacarias - in which the story entitled 'Bárbara' is found, there is an invitation to enter a magical and, in this study, mythical world. This is because the theme character, Bárbara, undergoes extraordinary transformations for ordinary people, thus demonstrating the narrative's magical profile. At the same time, it is possible to lead the reading into a mythical perspective, which includes the biblical text, from which the changes that occur in the character's evolution may represent consequences of the loss of measure to which man is subject when he allows himself to be carried away by the so-called deadly sins.

To support the analysis, elements of Peirce's semiotics and Simões' iconicity are brought to the text, because the short story presents rich semiotic elements, since the character Bárbara manages to submit to the calls of the seven sins. The changes in her behavior, her appearance and her choices bring a profusion of signs to the text that make up a multiple and fantastic scenario. The story, narrated by Bárbara's husband, takes the reader on a frightening journey of his wife.

Here's an extract from the beginning of the story:

Barbara only liked to ask. She would ask and get fat.

As absurd as it sounds, I always found myself willing to fulfil her whims. In return for such constant dedication, I received from her loose tenderness and requests that were continually renewed. I haven't kept them all in my memory, preoccupied with following the growth of her body, which grew larger as her ambition expanded. (RUBIÃO, 1981, p. 29)

In this short excerpt, it is already possible to infer what is to follow, namely Bárbara's insatiable behavior, leading her down the path of sin, which initially materializes through gluttony. That's why she gets frighteningly fat and can't get enough of begging. This is the path we follow when reading the story.

The proposed reading pursues the surreptitious symbolism to be found in the story, starting with the description of the transformations of Bárbara's figure as a result of letting herself be commanded by desires which, in the final analysis, are nothing more than the appeals of the flesh, the deadly sins. These vices are represented not only by behavior, but mainly by the forms acquired by Bárbara throughout her history.

Looking for support in a religious text, we have:

According to the Catechism of the Catholic Church, #1866, the capital sins are so called 'because they are generators of other sins and other vices.' In other words, they are like pillars that support many other forms of sin. Each of them has the potential to corrupt our soul, taking us away from the purity and virtues that God desires for us. (My Catholic Library, 2024, p.1)

And following Bárbara's journey, you can see that the character gets caught up in the seven sins, thus creating an extravagant outcome to her story. Let's be clear, however, that the proposed interpretation is not of a religious nature, but a semiotic one, focusing on sins at the level of myths.

SOME THEORY

To begin a brief investigation into signs, it can be said that Rubião's text offers an abundance of signs to be discussed. Although the chosen theme leads interpretation to the symbolic level, icons and indices will be observed as the story unfolds, from which it will be possible to back up the proposal to relate Bárbara's behavior to the seven deadly sins.

Before dealing with the data from a semiotic point of view, it is worth remembering a teaching from the philosopher of Hippo:

Of all these faculties, the most important is the will, which intervenes in all acts of the spirit and constitutes the center of the human personality. The will is essentially creative and free, and it is rooted in the possibility of man moving away from God. However, this means distancing oneself from being and moving towards non-being, in other words, moving towards evil. Herein lies the essence of sin, which is in no way necessary and whose sole culprit is the free will of the human will itself (SANTO AGOSTINHO, 1980, p. 25).

Sin is (...) a transgression of divine law, inasmuch as the soul was created by God to govern the body, and man, misusing his free will, inverts this relationship, subordinating the soul to the body and falling into concupiscence and ignorance'. (SAINT AUGUSTINE, 1980, p. 26)

According to the teachings of the Saint of Hippo, sin is nothing more than the domination of man by his will, by his desire, from which he flees the religious presuppositions aimed at perfection and gives himself over to the pursuit of the fulfilment of desires, regardless of their consequences. And it is precisely the path of human degeneration through desire that will be observed in the analysis of the short story 'Bárbara'.

Still from a philosophical perspective, Abbagnano teaches that:

(...) sin is the intentional transgression of a divine commandment. This term has a mainly religious connotation: sin is not the transgression of a moral or legal norm, but the transgression of a norm considered imposed or established by divinity (ABBAGNANO, 2007, p. 746).

Thus, whether from a religious or philosophical perspective, sin is always a transgression, an act resulting from a deviation in behavior, motivated by an uncontrollable desire. And it is along these lines that the short story 'Bárbara' is analyzed.

Let's look at what semiotics says.

Visiting the writings of Winfried Nöth (2024), we see that Peirce distinguishes between information that symbols imply and information that symbols transmit. All symbols imply information, but only propositional (dicente) symbols can convey information. The information that a symbol implies is the store of knowledge accumulated in it minus the meaning contained in its definition. The information that a symbol conveys is the new knowledge that an interpreter derives from it in the form of a proposition of which it is the subject or predicate. Only symbols, not icons or indices, imply information. According to Peirce's initial theory (1865-68), information is the product of the quantities of meaning and denotation of a symbol.

However, icons can also contain information, since they evoke objects (what they represent) by their qualities, so they bring information about shape, color, dimension, position, etc. Thus, the increase in Bárbara's shapes is an iconic component of the growth of her ambition, her gluttony, her desires, like an addiction, since she asked compulsively, driving her companion to the most risky acts.

Here are a few fragments to prove it:

If only she had diverted some of her affection for the things I gave her to me, or if she hadn't put on so much weight, I wouldn't have cared so much about the sacrifices I made to satisfy her morbid mania. (...) (RUBIÃO, 1981, p. 29)

With this in mind, I took a lot of falls climbing trees, where my companion's eager eyes discovered flavorless fruit or bird's nests. I also took a few beatings from boys whom I was forced to hit just to fulfil one of Bárbara's wishes. And if she returned with a bruised face, she was even happier. She held my head in her hands and was happy to stroke my swollen cheek, as if the bruises were a gift I had given her. (RUBIÃO, 1981, p. 28-29)

Sometimes I was reluctant to acquiesce to her demands, watching her put on weight incessantly. However, my indecision didn't last long. I was overcome by the insistence of her gaze (...) (How tender her eyes were, how convincing she looked when she made such extravagant requests of me!) (RUBIÃO, 1981, p. 30)

It should be noted that the following words and expressions are iconic signs: requests, sacrifices, morbid mania, eager eyes, tasteless fruit, desire, incessant fattening (...). Why iconic? Because they can help the reader construct an image not only of the characters in the story, but also of the scenes narrated.

Drawing up an analysis according to semiotic instructions can give the reader greater security, since the interpretations are based on the forms of the text, they 'don't come out of the hat', as some students often suspect. These are interpretations of signs that are interwoven in the text to represent ideas and thus produce an imagistic impression of the story being told.

Simões provides important information about language as a constant game through which man communicates and interacts with the world. Here's what Simões says in dialogue with the second Wittgenstein: 'Language functions in its uses, so it is not necessary to inquire about the meanings of words, but about their practical functions. These are multiple and varied, constituting multiple languages that are truly forms of life' (SIMÕES, 2019, p. 10).

So, following Wittgenstein's instructions, the ascertainment of the meaning of words and expressions must emerge from the context in which they are inserted. The dictionary values are just a starting point for delving into the values constructed within the texts.

THE SINS OF GLUTTONY AND PRIDE

Returning to Bárbara's initial behavior, based on what she asked for, ate and gained weight, the sin of gluttony stands out. According to Houaiss (s.u.), some meanings for gluttony are: 1. *addiction to eating and drinking in excess; gluttony*; 2. *irresistible attraction to sweets and fine delicacies; gulodice, gulosaria*; 3. *fig. burning desire; greediness*.

According to the scenes narrated, Barbara's gluttony went beyond food and reached other areas of the brain where burning desire (lust and pride) and greed were located, from which Barbara's requests became unhealthy, and her companion was unable to get rid of them except by fulfilling her desires.

Moving on to the indices, we'll see that the text is also very rich in indices, because in describing not only the behavior of the main character, but especially his appearance, Rubião offers the reader many indicators of the unfolding of the text's ideas.

Let's read another extract:

There was a time - yes, there was - when I got tough and threatened to abandon her at the first request she received.

To a certain extent, my warning had the desired effect. Barbara retreated into an aggressive mutism and refused to eat or talk to me. (...) Her body was wasting away, while her belly was growing alarmingly.

Suspicious that my wife's lack of requests might favor the appearance of a new kind of phenomenon, I was terrified. The doctor reassured me. That immense belly only announced one child.

My naïve hopes led me to believe that the birth of the child would eliminate Barbara's strange manias once and for all. And suspecting that her thinness and pallor were harbingers of a serious illness, I was afraid that if she fell ill, her child would die in her womb. Before that happened, I begged her to ask for something.

She asked for the ocean.' (RUBIÃO, 1981, p. 30)

These fragments contain relevant indices: aggressive mutism; her body was wasting away; her belly was growing frighteningly.

Mutism is seen as the denial of something, in this case, it is supposed to be the denial of change. When her body wastes away, it implies the presence of another sin: pride. By having her requests forbidden, Bárbara imposes herself through her thinness, which acts as an index of her revolt. As for the growth of her womb, we initially hypothesized that new ideas, new requests were being gestated there; and the fact that she is pregnant seems to suggest that, as well as a child, something else could be growing inside Bárbara.

It's worth remembering that indices, unlike icons, don't provide qualitative references to the object, but rather produce deciphering clues. According to Simões, 'In Derrida's philosophical language, we could say that the sign is not a presence, that is, the "thing" or the "concept" is not present in the sign, it is a trace' (SIMÕES, 2019, p. 23). This reiterates the idea of the trail attributed to indices. For example, a road map doesn't represent the roads themselves, but simulates, through its layout, the routes available (or not). A toothpaste advertisement promises teeth whitening, but the whiteness will be materialized iconically in the teeth, while the toothpaste will be a mere index of the possibility of whitening.

THE SIN OF AVARICE

In the story in question, Barbara's companion gets caught up in his wife's eccentric requests and, when she asks for the ocean, he sets off on a long journey to the coast. Fearing that the size of the ocean might cause Barbara to get fat again, he chooses to bring her a small bottle containing ocean water. In this passage, it is possible to identify the relevance of icons and indices. The size of the ocean is iconic and relates to Barbara's previous state of being absurdly fat. However, the bottled water brought by her companion is only an index of the fact that he went to the ocean, but didn't bring it for her, only a sample.

Contrary to what the man had expected, the indexical sign of the ocean became something of a talisman for Barbara. She joyfully took the glass from my hands and stared in amazement at the liquid it contained. She would sleep with the little bottle between her arms and, when she woke up, she would put it against the light and taste some of the water. In the meantime, she put on weight.' (RUBIÃO, 1981, p. 30). In this passage of the story, we can see the emergence of the sin of avarice, since the protagonist appropriates the little bottle of water, making it impossible for anyone else to get close to it.

At this point in the story, what is known as an upside-down index manifests itself. From the size of Bárbara's belly, the man assumed that a giant would be born to him and that his problems would increase with 'a very fat woman and a monstrous son, who might also inherit his mother's obsession with asking for things' (RUBIÃO, 1981, p. 31). However, a stunted child had been born whom she ignored, refusing to feed him despite having voluminous breasts full of milk, which represents exactly the index in reverse - a sign that leads to a clue that is denied by the result. It's therefore a reversal of expectation, and the text speaks of lots of milk and no food for the baby, as well as a huge belly and a small baby. Semiotically speaking, there is a reverse effect in the indication coming from an index, as Bárbara's huge belly was pointed out, resulting in the birth of a stunted child, for example. Refusing to breastfeed her own child would also be an index of avarice: 'she refused to give him her large breasts full of milk' (RUBIÃO, 1981, p. 31).

THE SINS OF ENVY AND ANGER

But Barbara's desires never ceased. Once she'd had enough of seawater, she decided to ask for a baobab tree. Her neighbor had a baobab tree. This is the index of envy.

The husband, convinced that Barbara's wish was coming true, waited for night, jumped over the wall and plucked a branch from the neighbor's baobab tree. But when he handed the gift to his wife, she called him an idiot and spat in his face, saying he hadn't asked for a branch. Her reaction denotes the sin of anger, thus continuing his journey through the deadly sins.

A few days later, as he couldn't buy the tree from his neighbor, the poor man had to buy the whole property at an exorbitant price and hire some men who uprooted the tree and brought it crashing to the ground. Barbara began to walk on the thick trunk or draw pictures and write names on it.

When the tree withered, she lost interest. Her husband then took her to the cinema and football grounds. There she demanded the ball, with which he had to interrupt the game. How much embarrassment this man suffered!

It's worth noting that each request had a symbolic, indicative or iconic value, respectively: the ocean, the baobab, the ship, as a symbol of power and greed; the water bottle as an index of possession; the huge belly, as an icon of gluttony, of exacerbated desires.

THE SINS OF PRIDE, LUST AND SLOTH

In Dasa, Kṛṣṇa says that 'lust, born out of passion, turns into anger when unsatisfied'. It serves as a 'gateway' leading to other sins, since it is related to possession and greed, two characteristics present in avarice. 'Lust can also cause a feeling of superiority, which eventually leads to the cardinal sin of pride' (DAS, p. 34-39).

Then a new and terrible desire arose: Barbara wanted a ship.

The grandeur of the baobab was extinguished by the tree's death. So another symbol had to be found to represent Barbara's pride. Here's the dialogue: '- I'd be so happy if I had a ship! / - But we'll be poor, dear. We won't have enough to buy food, and the boy will starve to death. / - Never mind the boy, we'll have a ship, which is the most beautiful thing in the world' (RUBIÃO, 1981, p. 32).

It should be noted that pride is manifested by the desire to demonstrate power by possessing huge things (ocean, baobab, ship). At the same time, lust is present in the form of coveting material goods and yearning for sensual pleasures (Houaiss, s.u). Bárbara's insatiable behavior demonstrates something of an erotic relationship between her and the things she demands from her husband. This couple's relationship is realized in an extravagant way, as she is driven to enjoyment by her partner, based on the things she demands.

Her lust materialized in the acquisition of an ocean liner, bought by her husband in spite of her financial hardship resulting from successive acquisitions. Hunger struck, but Bárbara couldn't lose any weight: 'Her excessive obesity meant that she couldn't get into the berths and her walks were limited to the deck, where she had difficulty getting around.' (RUBIÃO, 1981, p. 33). Meanwhile, her husband 'stole pieces of wood or iron from the liner and exchanged them for food' (RUBIÃO, 1981, p. 33).

Because of her difficulty in getting around, Bárbara fell prey to the sin of laziness, as she could do almost nothing due to her difficulty in getting around.

One night, her husband saw Barbara staring at the sky, and he realized that she was looking at the moon. He hurried over to where she was and used his best arguments, trying to divert her attention. Seeing that his words had no effect, he tried unsuccessfully to pull her by the arms. The woman's heavy body wouldn't allow him to drag her.

Frightened and disorientated, not knowing what to do, he leaned against the rail and waited for a final request, as no one else would hold her back. 'But after a few minutes, I breathed a sigh of relief. He didn't ask for the moon, but for a tiny star, almost invisible beside him. I went to get it' (RUBIÃO, 1981, p. 33).

A POSSIBLE CONCLUSION

The journey of Bárbara and her husband is an important semiotic exercise, through which it becomes possible to analyze icons, indices and symbols that trace the itinerary of the characters' journey along the trail of the seven deadly sins.

The main symbol is Bárbara's extremely bulky figure. A victim of morbid obesity (life-threatening obesity), the protagonist's body size, which is iconic, increases as her requests expand. Therefore, the icons are lined up from the volume of Bárbara's body to her extravagant requests: ocean, baobab, ship...

As for the indices, we can highlight the growth of Bárbara's belly - an index of her insatiability - and the birth of a rickety baby - an index of the woman's lack of interest in her child.

The sins are lined up - gluttony, pride, avarice, envy, wrath, lust and sloth - one by one, as Barbara's desires take over. Each wish fulfilled has a short-lived effect and gives way to a new wish, always more extravagant and difficult to fulfil.

The husband's obsession with fulfilling Barbara's wishes has led him to financial bankruptcy, to the point where he can no longer afford to buy food. The child became more and more stunted. Bárbara became larger and larger. And his wife's sudden silence made her husband alert to a supposed new request. Barbara's contemplative position, as she stared at the sky, led the man to assume that this time she wanted the moon. So he tried to dissuade her and was surprised by her manifest desire to obtain a 'tiny, almost invisible star' next to the moon.

Surprising the reader, Bárbara's husband says: 'I went to get it!' (RUBIÃO, 1981, p. 33).

It should be noted that Bárbara's behavior is at once iconic, indicative and symbolic. They are iconic not only because of the size of the desired objects, but also because of the described forms of the characters; they are indicative because they suggest the unfolding of the story, leading the reader to try and guess the next course of action, especially that of Bárbara's husband, who doesn't stop in his quest to fulfil his wife's desires; and finally, there are the symbols that end up materializing the seven sins.

Another curiosity that hasn't gone unnoticed is the onomastic issue. The protagonist is called Bárbara, which, as well as being an orthonym, can also be an inflected adjective of barbarian (1. who or which is cruel, inhuman, ferocious 2. who does not share the same culture - Houaiss, s. u.). It can be inferred, then, that the choice of the character's name was not random, and there is not enough space to extend this analysis; however, it should be noted here that this fact was observed.

Parodying Guimarães Rosa, 'the story was put on the record!'

REFERENCIAS

ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGOSTINHO, Santo (354-430). *Confissões. De magistro. (Os pensadores)*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

CATÓLICA, Minha Biblioteca. "O que são os pecados capitais? Formação." s.d. <https://bibliotecacatolica.com.br/blog/formacao/pecados-capitais/>. 25 de junho de 2024.

DASA, Bhagavan. *A poesia do ser supremo / Bhagavan Dasa (Thiago Costa Braga)*. São Paulo: Sankirtana Books, 2014.

HOUAISS, A. E. A. *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

NÖTH, W. "A contribuição dos ícones para o valor informativo dos símbolos e outras representações." *Informatio* 2024: n.p.

PEIRCE, C. S. "Que es un signo? Original en: CP 2.281, 285 y 297-302. Traducción castellana de Uxía Rivas." 1999. <http://www.unav.es/gep/Signo.html> Acesso em 25 de junho de 2024. 25 de junho de 2024.

RUBIÃO, M. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo/SP: Ática, 1981.

SIMÕES, D. *Para uma teoria da iconicidade verbal*. Campinas: Pontes, 2019.

CAPÍTULO 2

O CAMINHO AUTOBIOGRÁFICO E SENSÍVEL NA TRAVESSIA DOCUMENTAL FRAGMENTADA DE TAMARA KLINK

Data de submissão: 25/11/2024

Data de aceite: 09/01/2025

Adriano Medeiros da Rocha

Cineasta, jornalista, professor de cinema, TV e linguagem audiovisual do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto, doutor em Artes/cinema pela Universidade Federal de Minas Gerais e Universitat Autònoma de Barcelona

Gustavo Henrique dos Santos Silva

Jornalista em formação pela Universidade Federal de Ouro Preto, roteirista de cinema, sound designer, pesquisador em linguagem audiovisual

A tela de consumo ligada à linguagem audiovisual evoluiu com o tempo. Ela foi das salas de cinema até a televisão e, hoje, se expande em múltiplas possibilidades. Os conteúdos produzidos já tiveram diversos tipos de hospedagem, do rolo de filme ao streaming, via plataformas digitais. Ao longo dessas telas, o cinema sobreviveu a todos esses formatos. Sua essência enquanto linguagem e registro do real provou-se uma necessidade imperiosa desde sua criação. Assim, mesmo em meio a diversas mudanças sociais e revoluções

digitais, firmou-se como uma linguagem intrínseca ao nosso cotidiano, a ponto de ser difícil imaginar um mundo sem ele.

Quando criado, apresentava uma linguagem bem simples em relação às características que assumiu posteriormente. Se traçarmos sua origem a partir da descoberta da produção de imagem em movimento, quando os irmãos Lumière investiram no desenvolvimento do cinematógrafo, sua linguagem evoluiu do puro visual e, com o passar dos anos, ganhou elementos agregadores, tais como: som, montagem, efeitos especiais. Inicia de um modelo *amador*, resultado de variadas contribuições de *apaixonados*, como afirma Creton (1999). Dali, o simples registro cotidiano inicial evoluiu. Belarmino, Candoia e Inocencio (2016) afirmam que, até se estabelecer como uma manifestação artística, o cinema passou por várias mudanças, quando, enfim, formou uma linguagem própria.

Atualmente, os meios de consumo são bem diversificados. As hospedagens físicas perderam espaço para plataformas de streaming como Netflix, Amazon Prime Video e Globoplay. Estas tornaram o acesso a filmes e séries mais conveniente e direcionado. Com uma assinatura é possível acessar um catálogo de produtos com variados gêneros a dispor de sua vontade (e disponibilidade). Fernandes afirma que em função das novidades tecnológicas “a fruição cinematográfica e a cultura fílmica foram transportadas para o meio digital e não permanecem centradas nas salas físicas de cinemas” (FERNANDES, 2023, p. 1).

Neste cenário, onde o digital se torna um veículo principal de consumo, mídias sociais como Instagram e TikTok concentram a atual dinâmica do cinema e audiovisual que interessam ao presente artigo. Com o advento dessa era tecnológica, o ritmo de consumo de produtos em audiovisual e seu formato de produção sofreram notórias alterações. Muitos são os *parâmetros* dessas medidas, como o formato de tela horizontalizado, ou mais comumente conhecido como formato *stories*, ou o tempo de duração de vídeos, tipicamente curto, raramente ultrapassando três minutos. Essas características se manifestam para se adaptar a um ritmo de consumo acelerado, marcado por um bombardeamento de conteúdo. Mendes e Burgos (2018) observam esse fenômeno, ao descrevê-lo como um cuidado que deve atender à lógica da comunicação enquanto processo que depende da relação entre conteúdos e usuários.

Atualmente, há interatividade e capacidade de alcançar um público global instantaneamente através da internet, em mídias sociais como Instagram. Isso transformou seus usuários em grandes definidores de aspectos contemporâneos do consumo de conteúdo, dentro do cenário digital. A popularidade dos filtros e formatos curtos de vídeo servem como parâmetros a realizadores para experimentarem novas narrativas, estilos visuais e técnicas. Por outro lado, eles também são forçados a se condicionar a esse formato. A plataforma também se tornou um espaço de talentos emergentes, que usam o Instagram para exibir seus trabalhos e alcançar um público maior. Ao explorar o papel das redes como atores sociais, Recuero (2009) afirma que essas são espaços de interação, lugares de fala, construídos pelos atores de forma a expressar elementos de sua personalidade ou individualidade.

Neste artigo nos interessa o uso dessa tecnologia para a produção de um determinado tipo de conteúdo audiovisual, mesmo fragmentado, que retoma a ideia de um cinema documental, autobiográfico e, por vezes, cotidiano. Um tipo de audiovisual que intencionalmente ou não, possui em sua linguagem, elementos desse gênero de forma objetiva e subjetiva, criando uma interseção entre essa contemporânea linguagem digital e os ideias antecessoras do cinema.

Como objeto de análise, serão usados 12 vídeos publicados pela velejadora e escritora Tamara Klink, no ano de 2021, no seu perfil do Instagram. Navegando em um enxuto barco, nomeado por ela como “Sardinha”, Tamara cruzou, sozinha, o Oceano Atlântico.

Em seu perfil na rede social, compartilhou sua rota, experiências e vivências. Através dele, publicou fragmentos de sua travessia a partir de fotos, vídeos e poesias, expondo medos, desafios, fragilidades, imprevistos e conquistas. Simultaneamente, permitia que diversas pessoas ao redor do mundo acompanhassem sua jornada de crescimento e superação. Esse tom intimista e autobiográfico na narrativa apresentada pela velejadora representa a direção desta pesquisa: uma narrativa audiovisual fragmentada. Um registro de uma jornada de forma espaçada, porém não pensada narrativamente como fragmentos autossuficientes, mas a composição de uma narrativa maior.

Além disso, o cinema aqui será entendido através dos ensaios escritos pelo crítico e teórico André Bazin (1991). Para o autor, o cinema se distingue das demais formas de arte devido à sua capacidade de reprodução da realidade. Ele descreve sua essência como idealista, não técnica. É uma arte que encontra sua força e significado na capacidade de capturar e apresentar a realidade de forma objetiva e, ao mesmo tempo, ambígua, permitindo que o espectador participe ativamente do processo interpretativo. “É preciso que o imaginário tenha na tela a densidade espacial do real”. (BAZIN, 1991, p. 60). Também será pensado o cinema documental em diálogo com os estudos de Stella Bruzzi (2006), que o define como uma negociação entre realidade, imagem, interpretação e viés, sendo assim um ato performativo.

Neste caminho, vamos constituir um olhar curioso em relação a esse novo (ainda que familiar) *formato* e o uso da linguagem audiovisual.

CINEMA DOCUMENTAL E AUTOBIOGRAFIA: O REGISTRO DO ÍNTIMO

O registro audiovisual documental está longe de ser um conceito contemporâneo. Na verdade, pode ser pensado como o *formato primário* do audiovisual. Ele foi difundido logo nas primeiras filmagens dos irmãos Lumière, no final do século XIX. Filmes como *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (1895) representam alguns dos primeiros registros visuais de eventos cotidianos, iniciando a relação entre cinema e representação do real, um pacto que persiste até hoje. Como observa Nichols, “mais do que proclamar uma definição que estabeleça de uma vez por todas o que é e o que não é documentário, precisamos examinar os modelos e protótipos, os casos exemplares e as inovações, como sinais nessa imensa arena em que atua o documentário”. (NICHOLS, 2007, p. 48)

Por sua vez, narrativas autobiográficas também possuem uma vasta trajetória, inicialmente experimental, se aperfeiçoando com o passar dos anos. Essa trajetória e experimentos acompanham as evoluções nos meios de comunicação, refletindo novas formas de narrar e se conectar com o público. É histórico o papel crucial que o cinema documental desempenha na representação e interpretação da realidade com uma relação complexa entre realizador e espectador. Ele envolve um diálogo íntimo sobre a experiência humana.

O escocês John Grierson (1926), cunhou o termo *documentário*, durante um comentário sobre o filme *Moana* (1926), de Robert Flaherty, descrevendo-o como o “tratamento criativo da atualidade”.¹ Ele destacava a ideia de que, embora o documentário busque capturar a realidade, ele o faz mediante uma lente interpretativa e artística. Na contramão do cinema convencional, na França, o movimento Nouvelle Vague propunha a rejeição da estética da montagem convencional e a transgressão das normas do cinema comercial. Agnès Varda, cineasta radicada na França e uma das figuras centrais no movimento, introduziu uma abordagem profundamente pessoal e autobiográfica no cinema documental. Varda combinou elementos documentais e narrativas ficcionais para criar um estilo autêntico. Em seu ensaio autobiográfico *Les Plages d’Agnès* (2008), ela reflete sobre sua vida e carreira, utilizando uma mistura de imagens de arquivo, recriações e comentários pessoais. O cinema documental evoluiu, passando de registros factuais simples para formas complexas e diversas de explorar a realidade.

Da mesma maneira, o avanço tecnológico foi um marco importante para o gênero documental. Câmeras portáteis e equipamentos de som mais leves foram essenciais para as correntes do cinema direto e do cinema verdade. *Don’t Look Back* (1967), de D.A. Pennebaker, e *Titicut Follies* (1967), de Frederick Wiseman, são exemplos de filmes que adotaram uma abordagem observacional, capturando a realidade sem intervenção direta do realizador. Renov (1993) afirma que essa técnica buscava “minimizar a mediação do criador”, enfatizando a autenticidade e espontaneidade do momento filmado.

Com o tempo, o documentário evoluiu para incluir modos participativos e performativos, conforme categorizado por Nichols (2007). O modo participativo envolve uma interação direta entre o realizador e os sujeitos, muitas vezes incluindo entrevistas e diálogos que revelam as perspectivas dos participantes. O modo performativo, por outro lado, foca na subjetividade e na experiência emocional do realizador e do espectador. Filmes como *Sherman’s March* (1986), de Ross McElwee, ilustram essa abordagem ao tornar o cineasta parte da narrativa e expor sua própria jornada pessoal. Ao explorar a performatividade no documentário brasileiro contemporâneo, André Brasil argumenta que a “explicitação do antecampo participa assim do contínuo abalo do regime representativo clássico, no qual ver significa objetivar (tornar objeto), pressupondo um recuo, um ocultamento do próprio ato de olhar (e do corpo daquele que olha)” (BRASIL, 2013, p. 578).

A era digital e a internet introduziram novas possibilidades para o cinema documental, como documentários interativos e webdocumentários, que permitem aos espectadores participar ativamente na construção da narrativa. Aston e Gaudenzi (2012) descrevem isso como uma “revolução na experiência do espectador”, onde o público passa a ser co-criador da experiência narrativa.

1. Como citado em ELLIS, Jack C. The documentary idea. New Jersey: Prentice Hall, 1989. p. 61.

Por outro lado, o cinema autobiográfico é um gênero que explora as experiências pessoais do diretor, frequentemente abordando temas como identidade, memória e introspecção. Desde o início do século XX, profissionais como Maya Deren e Jonas Mekas utilizaram o filme para explorar a subjetividade e a memória pessoal. A definição de autobiografia é dada como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. Segundo Lejeune (2014 [1975]) “para que haja autobiografia é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem” (2014, p. 18).

Durante as décadas de 1950 e 1960, o cinema experimental aumentou a produção de filmes autobiográficos. Obras como *Meshes of the Afternoon* (1943), de Maya Deren, e *Walden* (1969), de Jonas Mekas, exemplificam como o cinema pode explorar a identidade pessoal e a subjetividade. Rascaroli (2008) nota que esses filmes incorporam elementos poéticos e narrativas fragmentadas para transmitir a complexidade da experiência interna do criador. Nos anos 1980 e 1990, houve um crescimento significativo em documentários autobiográficos. Cineastas como Agnès Varda, com *Os Catadores e Eu* (2000), e Alan Berliner, com *Nobody's Business* (1996), começaram a explorar suas próprias vidas e famílias, criando filmes que misturam elementos de documentário com narrativa pessoal. Renov (2004) observa que esse tipo de cinema oferece uma visão íntima da vida do realizador e convida o público a refletir sobre suas próprias experiências e identidades. “O nome do autor se inscreve como marca essencial do texto, assumindo a responsabilidade da enunciação. O leitor da autobiografia exalta a existência do autor, pois a identidade deste funda, cria o narrador e o personagem”. (DIÓGENES, 2021, p. 3)

O cinema não foi o único lugar onde práticas autobiográficas foram difundidas. Atualmente, a privacidade expande-se por todos os canais de comunicação e o íntimo tornou-se um ímã de atenção. Como destacado por Eliane Diógenes, “na cultura contemporânea, a intimidade invade cada vez mais o espaço da realidade midiática, passando a transitar na órbita da vida pública” (DIÓGENES, 2021, p.1). Ela afirma que as narrativas autobiográficas prosperam em diversas mídias, incluindo a televisão e a internet. Tais manifestações multimidiáticas resultam em diários eletrônicos repletos de vídeos, imagens e textos, hospedados tipicamente nas mídias sociais pelos próprios usuários. Paralelamente, práticas autobiográficas infiltram-se em diversos outros meios de arte. Este fenômeno de expor a vida particular ao público evidencia um desejo de partilhar histórias pessoais e atender à demanda por narrativas íntimas.

Nesse contexto, Diógenes propõe a ideia de filme *carta* e filme *diário*, como termos que abrangem uma extensão do gênero documental tradicional, transpondo as características íntimas da carta e do diário escritos para a linguagem audiovisual. Esta proposta oferece um espaço fértil para a expressão subjetiva. Consuelo Lins (2006) destaca a amplitude que o formato permite na exibição, confissão e revelação de intimidades, proporcionando a possibilidade de extrair das suas memórias, afetos e desafetos.

Cezar Migliorin (2014) enfatiza a interação entre tecnologia e escrita cinematográfica no filme-carta, sugerindo que “assim como uma carta pode ser escrita em um guardanapo, sem perder valor, a escolha de uma tecnologia se faz essencial nesse trabalho.” (MIGLIORIN, 2014, p. 9). Migliorin argumenta que o filme-carta transcende limitações técnicas, utilizando câmeras comuns e tecnologias acessíveis para enfatizar a autenticidade e subjetividade, incorporando falhas técnicas como elementos potencializadores da narrativa, expressando marcas subjetivas autênticas e estilisticamente diversas. “Qualquer forma de montagem intelectual (montagem para transmitir uma ideia em vez de contar uma história) inevitavelmente, talvez, derive de um certo distanciamento emocional por parte do cineasta; os documentários em que a montagem não é ‘intelectual’ parecem muito mais propensos a conter um conteúdo mais pessoal, íntimo e emocional.” (BRUZZI, 2006, p. 90).²

O filme-diário, que adota a estrutura de um diário pessoal, registra experiências cotidianas e reflexões subjetivas do realizador. Explorado por cineastas como Alain Cavalier e Jonas Mekas, este formato introduz a perspectiva do autor através da narração em primeira pessoa, oferecendo uma exposição direta e íntima do ponto de vista do documentarista. Segundo Labaki “a revolução técnica do digital permite-lhe a fundação estética de um memorialismo audiovisual” (LABAKI, 2010, p. 224), transformando a gravação cotidiana em uma forma estética e memorável de autobiografia cinematográfica.

Segundo Philippe Lejeune (2014 [1987]), o cinema autobiográfico se posiciona “a meio caminho entre o cinema amador e o cinema experimental,” estabelecendo-se como uma forma distinta que não se encaixa estritamente em moldes de autobiografias escritas ou filmes de ficção tradicionais. A capacidade do cinema documental e autobiográfico de evocar empatia e identificação é uma de suas características mais poderosas. Bill Nichols (2007) argumenta que esses filmes têm o potencial de criar uma conexão emocional entre o espectador e os sujeitos representados, promovendo uma compreensão mais profunda de questões sociais e culturais, frequentemente facilitadas pela presença do realizador na narrativa, que serve como ponto de identificação para o público.

AUDIOVISUAL E INSTAGRAM

Desde seus primeiros experimentos até sua consolidação como *sétima arte*, o cinema evoluiu em paralelo com os avanços tecnológicos. Adaptou-se às necessidades, especificidades e ideais de diferentes gerações. Para Arlindo Machado (1997), o cinema não é fossilizado, mas um sistema que acompanha as necessidades da sociedade de forma dinâmica. A introdução dos computadores e suas múltiplas possibilidades aceleraram o surgimento de novas técnicas, colocando o cinema em um processo de constantes mudanças. Guimarães (2012) descreve esse fenômeno como um jogo dialético entre as inúmeras possibilidades técnicas e estéticas.

2. Tradução nossa.

Se no cinema devemos levar em conta o tamanho da tela, o escuro da sala de cinema, a interação com as outras pessoas que assistem ao filme, a duração dos planos de câmera e até mesmo a duração do filme como um todo, na internet alguns desses pontos também deverão ser analisados, tais como: o tamanho do monitor, a individualização da internet, o tempo da obra, a velocidade da conexão. (MACHADO FILHO, 2005, p. 4).

O relatório digital de 2024 da organização *We Are Social* aponta que o consumo de vídeos, séries, filmes e televisão na internet ranqueia em terceiro lugar como o principal motivo pelo qual os usuários navegam na internet, com 52.3% dos participantes afirmando usar a web para consumir vídeos online. Paralelo a isso, foi observado um percentual de 30% de usuários ativos nas redes sociais, que afirmam utilizar essas plataformas para “encontrar conteúdo” (vídeos inclusos).³ Esse percentual acompanha a perspectiva contemporânea, onde todos os processos de relação passam por um filtro de mediação. Conforme Fernandes, é possível afirmar que praticamente todos os relacionamentos sociais atualmente - familiar, romântico, profissional - perpassam por algum tipo de mídia (FERNANDES, 2023, p. 5).

Essas mídias sociais dominantes emergiram também como uma força transformadora na produção e consumo de conteúdo audiovisual, abrindo novos horizontes para criadores e estabelecendo parâmetros que rapidamente se consolidaram com o tempo.

Belarmino, Candoia e Inocencio (2016) observam que o barateamento das câmeras fotográficas e filmadoras possibilitou aos consumidores começarem a produzir seus próprios vídeos, inicialmente de maneira amadora. Esses vídeos passaram a ser compartilhados globalmente, transformando os espectadores em “prossumidores”, conceito entendido por Fonseca, Gonçalves, Oliveira & Tinoco (2008, p. 34) como os “consumidores proativos e dinâmicos em compartilhar seus pontos de vista. Eles estão na vanguarda em relação à adoção de tecnologias, mas sabem identificar valor nos produtos escolhidos”.

O Instagram evoluiu de um simples aplicativo de compartilhamento de fotos para uma plataforma multifacetada, incorporando vídeos curtos, stories efêmeros e transmissões ao vivo. Esta transformação não só alterou a comunicação visual, mas também deu origem a novas formas de narrativa audiovisual. Essas formas são muito caracterizadas por brevidade e fragmentação. Burgess e Green (2018) afirmam que a “cultura dos vídeos curtos” nas mídias sociais tornou-se uma parte integral da comunicação digital moderna, criando novas formas de engajamento e expressão pessoal. É nessa leva de mediação que produções como a de Tamara Klink encontram margem e viabilidade.

3. Disponível em: <https://datareportal.com/reports/digital-2024-global-overview-report?utm_source=DataReportal&utm_medium=Country_Article_Hyperlink&utm_campaign=Digital_2024&utm_term=Brazil&utm_content=Global_Overview_Link>. Acesso em: 24 out. 2024.

Zulli (2018), afirma que a fragmentação do conteúdo, característica proeminente do Instagram e outras plataformas sociais, permite aos usuários compor suas próprias histórias a partir de múltiplos posts e vídeos curtos, promovendo uma narrativa não-linear. Essas mídias sociais incentivam a participação ativa dos usuários por meio de comentários, curtidas, compartilhamentos, e ações diretas, criando uma relação bidirecional entre criador e audiência (JENKINS, 2006, p. 24). Esse diálogo é fundamental para a evolução da linguagem audiovisual. A linha entre essas duas partes, que também possibilita um diálogo direto e em tempo real dessas produções, rememora a estética do *cinelube*, transpondo sua função ao digital. “Os clubes para debates, trocas de ensinamentos, encontros e exibição das obras dão lugares aos diversos ambientes disponíveis na web que possibilitam que tudo isso aconteça de forma simultânea”. (OLIVEIRA, 2020, p. 19)

Nesse contexto, surge também o formato que seria conhecido como websérie. Exemplos como *The Spot* (2015) e *Red vs. Blue* (2023) já exploravam o uso da internet como veículo de exibição para seus produtos, mas seria anos depois que esse formato se estabeleceria. Esse tipo de produção audiovisual, projetada para distribuição online, representa uma evolução significativa no conteúdo audiovisual. Silva & Zanetti (2013) definem as webséries como compostas por episódios curtos, geralmente entre 2 a 15 minutos, tendo como suporte as novas tecnologias comunicacionais. Esse formato obteve notoriedade ao oferecer maior dinamismo e flexibilidade na construção das narrativas, explorando temas variados que, muitas vezes, não têm espaço nas mídias tradicionais.

Webséries são predominantemente publicadas em plataformas como YouTube, Vimeo e serviços de streaming como Netflix e Amazon Prime. Jenkins (2006) destaca que as webséries promovem a convergência midiática, permitindo interação através de comentários, compartilhamentos e criação de conteúdos derivados, ampliando o alcance e engajamento da audiência. Porém, a narrativa seriada das webséries aqui será entendida como ponto-chave para estabelecer os vídeos de Tamara Klink como outro tipo de conteúdo, que se distancia desse formato em específico. Enquanto webséries são seriadas, Tamara produz um conteúdo fragmentado.

Os vídeos de Klink não seguem uma narrativa pré-definida, mas são compostos por fragmentos que capturam momentos específicos de sua travessia. Esses fragmentos, isoladamente, nem sempre se contextualizam por si só e poucos são roteirizados. Isso difere das webséries, que, geralmente, possuem um enredo contínuo e episódios planejados. Apesar de ambas as ideias possuírem um enredo, os vídeos de Tamara funcionam mais como camadas do que como episódios. Nogueira (2015) enfatiza que o cinema documental, na era digital’ apresenta mudanças “na estrutura e no agenciamento, passando a ser um objeto fragmentado, multilinear, composto por diversos elementos gráficos, visuais e sonoros e que requer do público uma ação física de intervenção na obra” (NOGUEIRA, 2015, p. 68). A falta de uma narrativa predefinida e a ênfase na autenticidade e na espontaneidade são características que se alinham mais com a definição da linguagem documental proposta por Grierson.

Embora os conteúdos de Klink compartilham algumas semelhanças com uma websérie, como a continuidade e a atualização regular, a natureza de sua produção é distinta. Uma websérie geralmente segue uma narrativa estruturada e roteirizada, enquanto os vídeos de Klink são mais espontâneos, refletindo seu processo pessoal e suas experiências em tempo real.

A velejadora utiliza essas mesmas inovações para documentar suas viagens de forma autêntica, capturando a essência de suas travessias oceânicas através de lentes modernas. Essa dinâmica de evolução é refletida na maneira como Tamara Klink utiliza a tecnologia para documentar suas viagens marítimas, transformando os vídeos produzidos em uma expressão pessoal e autêntica da experiência no mar. Assim como o cinema se adapta e se reinventa através do tempo, Klink explora as possibilidades tecnológicas contemporâneas para transmitir suas narrativas de forma intimista. Tamara aproveitou essa oportunidade para oferecer uma janela às suas aventuras, permitindo que seu público experimentasse as curiosidades do oceano de uma maneira que antes era reservada apenas para os exploradores mais intrépidos.

TAMARA E SEUS REGISTROS

É notável que, a partir desta linha de pensamento, existe a possibilidade de produções que, mesmo que não pensadas para as tradicionais telas de cinema, se aproximem de sua linguagem. Existe um espaço livre na natureza subjetiva do que compõe o cinema, onde a expressão pessoal e a narrativa documental cruzam com o ideal da narrativa fílmica: a representação do real. A produção audiovisual de Tamara Klink para seu Instagram, sob a ótica desses conceitos teóricos, reflete uma busca pela autenticidade e uma representação da realidade.

Bazin (1991) argumenta que a montagem é uma *criadora abstrata de sentido*: é o ponto de interseção entre material e a irrealidade. Através dela, a imersão sai da ficção ao documental. Sua natureza pode variar e, por isso, é importante entender seu objeto de centro e a identidade da produção, pois é justamente a etapa de montagem que possui influência direta no receptor. Aqui será entendido como elemento do processo de montagem dos vídeos de Tamara todas as decisões sobre o material captado, tais como: ordenamento da disponibilização. A velejadora transformou seu Instagram em um espaço para a documentação e compartilhamento de sua travessia pelo Atlântico.

Através da plataforma *Garmin* e da ferramenta *MapShare*, Klink permitia que seus seguidores acompanhassem seu progresso em tempo real, marcando pontos de sua rota e atualizando-os com vídeos e fotos. Essa abordagem é uma manifestação do desejo de criar uma conexão imediata e pessoal com o público, onde parte do conteúdo é criado e compartilhado em tempo real. Essa decisão possui o objetivo claro de aproximação: busca dar um tom de pessoalidade que permita ao espectador se conectar às vivências dela.

Mendes & Burgo (2018) observam que o sentido se dá na mediação, e esta é catalisada pelas possibilidades oferecidas através das plataformas. A interação contínua entre Klink e seus seguidores exemplifica o potencial das redes sociais para criar um espaço de comunicação bidirecional. A possibilidade de feedback imediato e o envolvimento direto do público enriquecem a experiência de sua narrativa e são fatores significativos na construção da sua identidade enquanto autobiografia.

Os vídeos postados por Klink variam em conteúdo e forma, abrangendo desde o preparo de refeições até desafios técnicos e emocionais enfrentados durante a travessia. Esses vídeos podem ser classificados em dois tipos principais: aqueles em que a câmera está posicionada à distância, oferecendo uma visão mais ampla do ambiente, e aqueles em que a câmera está em primeiro plano, capturando suas reações e reflexões pessoais. Essa dualidade é característica do cinema autobiográfico, que oscila entre as perspectivas objetiva e subjetiva. Rosenthal e Corner (2005) destacam que a combinação dessas perspectivas permite uma exploração mais profunda da experiência pessoal, criando uma narrativa que é simultaneamente íntima e contextualizada.

Klink utiliza suas postagens para refletir sobre questões sociais e pessoais. A exemplo, em um vídeo de 15 de agosto de 2021, ela discute comentários críticos sobre sua travessia, ligados diretamente a comentários feitos em resposta à matéria da Revista TPM.⁴ Neles, ela aborda questões relacionadas a privilégios financeiros e privilégios sociais. Para Mendizabal, “o feed é o espaço do usuário quando está cumprindo o papel de espectador, o perfil é o espaço do usuário/criador. Não apenas criador de conteúdo, através do ícone da câmera, mas também criador de uma auto-ficção para se narrar a si mesmo aos olhos dos demais usuários/espectadores” (MENDIZABAL, 2019, p. 12).

Klink se apresenta como uma interlocutora direta com seu público, abordando questões críticas e pessoais sem a mediação de uma narrativa ficcionalizada. Essa abordagem permite uma conexão mais genuína e íntima com seus seguidores, que são convidados a acompanhar sua jornada e a refletir sobre suas experiências. Brasil (2013) argumenta que essa forma de interação é uma característica fundamental do cinema autobiográfico, onde a relação entre o cineasta e o público é central para a experiência narrativa. A imagem – o conjunto de mediações que a constitui – torna-se assim o espaço prioritário no qual se performam formas de vida” (BRASIL, 2013, p. 579)

Em seus vídeos, ela utiliza muitos dos elementos característicos do filme diário. A velejadora documenta suas jornadas de maneira espontânea e pessoal, frequentemente falando diretamente para a câmera, o que cria uma sensação de proximidade e intimidade com o espectador. Seus vídeos servem como uma crônica de suas experiências marítimas, capturando tanto os desafios, quanto às alegrias da sua jornada no mar.

4. Revista TPM.

No vídeo postado em 30 de setembro de 2021, Klink admite ter se perdido em sua rota, abordando a situação com humor e sinceridade. Em 2 de novembro de 2021, ela reflete sobre sua jornada durante o último pôr do sol antes de chegar ao Brasil, destacando o amadurecimento e a conexão com seus seguidores. A abordagem de Klink é consistente com os princípios de realismo defendidos por Bazin, que valoriza a representação autêntica e não mediada da realidade no cinema. Ele entende o realismo como “produção de imagem, que deve se inclinar diante da experiência, assimilar o imprevisto, suportar a ambiguidade, o aspecto multifocal dos dramas” (BAZIN, 1991, p. 10). A partir disso, a narrativa da velejadora é montada com estes imprevistos, evitando manipular demasiadamente os elementos constitutivos do seu cotidiano.

Em sua teoria do realismo cinematográfico, Bazin valorizava a capacidade do cinema de captar a realidade de forma direta, sem manipulação excessiva. Para ele, o documentário tinha um papel fundamental ao proporcionar um reflexo autêntico do mundo. Os vídeos de Tamara Klink podem ser vistos como uma extensão dessa ideia, na medida em que ela utiliza a câmera para capturar sua jornada e o ambiente marinho de maneira espontânea. A presença do imprevisto e do incontrolável em suas filmagens reforça essa ligação com o realismo de Bazin, onde o foco não é apenas a estética ou a narração, mas a relação direta com o real.

Os vídeos de Tamara Klink também refletem a estética do “amadorismo” e do ordinário, típica dos filmes diários, onde a qualidade da gravação, muitas vezes, toma um papel secundário em relação à autenticidade da experiência registrada. Utilizando câmeras portáteis e filmagens não ensaiadas, Klink cria uma sensação de espontaneidade e presença no momento, o que é característico do gênero diário. Essa estética é discutida por Bruzzi (2006), que destaca a importância da captura do momento em seu estado mais cru como um aspecto definidor dos diários fílmicos. Além disso, esse cotidiano pode distinguir seus fragmentos do cinema pós-processo de montagem, mas a aproxima do modelo narrativo dos irmãos Lumière, ainda que eles nem sequer imaginassem uma ideia de *linguagem audiovisual* na época.

Os irmãos Lumière são considerados os pais do cinema graças ao cinematógrafo, invenção simples – que unia quinetoscópio, máquina de costura, câmera de fotos em série e projetor de imagens em tela – mas que reverberou e continua reverberando na sociedade; não seriam eles, além de pais do cinema, também uma prova do quanto os amadores contribuíram e contribuem para o audiovisual? (2020, OLIVEIRA, p.18)

Klink utiliza técnicas modernas de gravação, ainda que “amadoras” do ponto de vista estético. A presença constante da realizadora em seus vídeos, ao interagir diretamente com a câmera e com seus seguidores, permite uma conexão orgânica com o público, similar à experiência direta oferecida pelo cinema realista: a essência de seu trabalho indiretamente cria uma linha de produção que se assemelha à abordagem naturalista defendida por Bazin.

Ainda dentro dessa linha narrativa, o processo de “montagem” não linear e a intertextualidade entre os fragmentos podem ser observadas em várias publicações feitas por Tamara. Como exemplo, os fragmentos publicados em 18 de agosto, 13 de setembro e 14 de setembro compõem uma linha narrativa ligada à passagem de Tamara pelos mares de Lisboa, sendo os dois primeiros vídeos, narrações nas quais a velejadora atualiza os espectadores sobre a viagem. O terceiro fragmento apresenta céu e paisagem, sem acompanhamento de narração da velejadora. Ele cumpre uma função mais ligada à estética. Na dinâmica de consumo, é chamativo e independe da narração como conteúdo a ser absorvido visualmente. Ainda assim, na dinâmica ligada à linearidade de narrativa e seu consumo enquanto fragmento de uma construção, não sente a necessidade de recapitular a respectiva localização. Essa falta de preocupação desse fragmento em retomar o contexto inteiro da jornada revela uma interconectividade com os demais. De certa forma, não se reconhecem *autocontidos*, mas sim fazem parte de uma linha pensada que se sucedem uns aos outros.

Da mesma forma, nos vídeos de Klink, a construção de identidade e a auto exploração são temas recorrentes, refletindo um aspecto fundamental dos filmes diários. À medida que ela narra suas viagens, Tamara explora sua própria identidade como navegadora e realizadora audiovisual, criando uma narrativa que é simultaneamente pessoal e universal. Essa dualidade é ressaltada por Catherine Russell (1999), ao observar que os filmes diários frequentemente “usam o eu como um prisma para refletir sobre questões mais amplas de identidade e existência”. Todas essas características estão alinhadas.

Bruzzi (2006), por outro lado, aborda o documentário com uma visão que desafia a noção de que ele é uma simples reprodução da realidade. Para ela, o documentário é uma apresentação e uma construção, onde a presença da câmera e a interação da realizadora com o material filmado são essenciais. Nos vídeos de Tamara esse aspecto é evidente na maneira como ela se coloca na narrativa, sendo, ao mesmo tempo, protagonista e realizadora. A autoconsciência da câmera e a construção de uma persona através dessas filmagens estão em consonância com as ideias de Bruzzi sobre a performatividade no documentário. Tamara está ciente do impacto que a câmera tem sobre sua imagem e sobre como sua história é contada, e utiliza isso como parte da construção narrativa. Ainda assim, não a manipula excessivamente, mas constrói sua perspectiva de um *real* na sua narrativa.

Os conteúdos audiovisuais isolados produzidos pela velejadora são ordenados e disponibilizados dentro de sua rede social, de uma maneira que este processo pode suscitar aproximações a um mecanismo de montagem. Essas produções não passam pelo tradicional processo de edição, mas encontram uma linha fragmentária através da ordem de suas publicações e, assim, entrelaçam um tipo de narrativa, com início, meio e fim, que registra sua jornada no mar. Assim, os vídeos de Tamara Klink podem ser analisados como um ponto de encontro entre o realismo cinematográfico de Bazin, que busca uma conexão autêntica com o real, e a performatividade proposta por Bruzzi, que reconhece e explora a construção narrativa e a interação entre realizadora, câmera e público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A evolução das tecnologias e dos meios de comunicação tem moldado continuamente a forma como o cinema e o audiovisual são concebidos, produzidos e consumidos. Desde sua origem no final do século XIX, o cinema passou por transformações significativas, não apenas em termos técnicos, mas também em suas funções culturais e sociais. Novas plataformas digitais, como as redes sociais, desafiam as formas tradicionais de narrativas audiovisuais, propondo novas linguagens e formatos que refletem as mudanças contemporâneas no comportamento do espectador e no consumo de mídia. Tais relações explicitam a natureza fluida da linguagem, que se adapta com o tempo. “A depender dos contextos e características que atravessam cada sujeito, o sentido assimilado e construído a partir da obra será diferente, e isso demonstra também a capacidade artística que o filme carrega, e como pode atingir cada espectador”. (FERNANDES, 2023, p. 6)

O cinema evoluiu para uma forma de arte complexa e multifacetada, capaz de explorar as profundezas da experiência humana. De uma forma de entretenimento antipatizada, se transformou em um formato popular de documentar a vida, de maneira ficcional e documental. Essa transformação foi impulsionada por avanços técnicos, como a introdução do som, da cor e, mais recentemente, das tecnologias digitais. No entanto, o aspecto mais notável dessa evolução foi a capacidade de o cinema se adaptar às mudanças nas formas de consumo e nas expectativas do público. Com diversas outras possibilidades de desdobramentos da linguagem audiovisual, como séries para televisão e streaming, surge a dúvida: o que define a natureza do cinema? Seria sua presença na sala de exibição? Seriam suas características técnicas? Seria seu ideal subjetivo e estilístico? Ele pode ser fragmentado?

Se hoje o cinema também existe em múltiplas plataformas e formatos, desde as salas tradicionais até os dispositivos móveis, que agora dominam o cenário de consumo audiovisual, é necessário voltar às suas origens para entender o contemporâneo. O surgimento das plataformas de streaming e das redes sociais como veículos primários de distribuição e consumo mudou radicalmente a relação entre o espectador e o audiovisual. Antes o cinema era uma experiência coletiva e imersiva, hoje, ele se fragmenta em experiências mais pessoais, acessíveis em qualquer lugar e a qualquer momento. Ainda sim, sua natureza estilística se mantém presente e seu espírito de coletividade ainda permanece.

Nesse novo ecossistema digital, redes sociais como Instagram têm desempenhado um papel crucial na redefinição do que entendemos por narrativa audiovisual. As produções fragmentadas, que, inicialmente, poderiam ser vistas como uma forma “menos significativa de conteúdo”, agora se firmam como uma nova forma de expressão artística e comunicativa. Sua menor duração não equivale à menor significância de pensamento. A velocidade e a brevidade dessas produções refletem não apenas as demandas de um público cada vez mais ávido por novidades e experiências imediatas, mas também uma nova estética que valoriza a espontaneidade, a autenticidade e a intimidade.

Os vídeos de Tamara Klink, objeto de estudo central deste artigo, exemplificam essa nova forma de construção narrativa. Ao compartilhar fragmentos de sua jornada pelo Atlântico em seu perfil no Instagram, Klink criou uma narrativa que, embora fragmentada, oferece ao espectador uma visão íntima e pessoal de sua experiência. Esses vídeos não seguem uma estrutura tradicional, mas funcionam como peças de um quebra-cabeça que, juntos, formam uma narrativa mais dinâmica sobre a coragem, solidão e superação. Há um enredo alinhado ao longo desses vídeos, que, ao serem transpostos às mídias da velejadora, encontram, de maneira digital, um outro processo que pode se assemelhar à ideia de montagem.

Ao examinar esses vídeos através das lentes de André Bazin e Stella Bruzzi, é possível reconhecer a importância desses novos formatos na expansão das fronteiras do que é considerado cinema. Bazin, com sua insistência na capacidade do cinema de capturar a realidade de forma objetiva e ambígua, e Bruzzi, com sua definição do documentário como uma negociação entre realidade, imagem e interpretação, fornecem ferramentas necessárias para entender como esses fragmentos de Klink não apenas documentam sua jornada, mas também a interpretam e a reconstróem de maneiras que são, ao mesmo tempo, pessoais e universais.

O uso da linguagem audiovisual no Instagram, particularmente em relação ao cinema documental e autobiográfico, levanta questões importantes sobre a natureza da autenticidade, da autoria e da representação na era digital. A fragmentação, antes vista como uma *limitação* e a transformação do vídeo como um outro tipo de produto, agora é reconhecida como uma estratégia narrativa que permite uma maior conexão emocional e uma identificação mais profunda entre o realizador e o público. Surge assim, a diferença entre a ideia de seriar e fragmentar um conteúdo. Essa forma de narrativa oferece novas possibilidades para o cinema, permitindo que ele se adapte e sobreviva em um mundo em constante mudança. Klink adota uma abordagem performativa, consciente da presença da câmera, mas sem se afastar da espontaneidade que marca suas produções. Ao invés de seguir uma lógica linear ou seriada, seus vídeos funcionam como camadas de uma narrativa autobiográfica, onde a experiência pessoal é documentada de forma direta.

Observa-se que o percurso de Tamara Klink na utilização das redes sociais como plataforma para documentar suas viagens marítimas exemplifica a fusão entre as tradições do cinema documental e as novas possibilidades oferecidas pelas mídias digitais. O estudo demonstra que, enquanto as webséries e outras produções audiovisuais nas redes sociais tendem a seguir uma estrutura narrativa pré-definida e roteirizada, os vídeos de Klink se destacam pela sua fragmentação e autenticidade, características que remetem às tradições do conceito de realismo defendido por Bazin. A montagem nos vídeos de Klink – não no sentido tradicional de edição, mas na maneira como os conteúdos são organizados e apresentados em sua rede social – sugere que sua produção audiovisual, embora amadora do ponto de vista técnico, resgata elementos centrais do cinema documental. Essa relação entre tecnologia, narrativa e autenticidade se mostra essencial para entender como as novas plataformas digitais estão redefinindo o conceito de cinema e de produção audiovisual, ampliando os limites do que se entende por documentário na contemporaneidade.

Em última análise, os vídeos de Tamara Klink exemplificam uma nova forma de narrativa que, embora enraizada nas tradições do cinema documental, se adapta às demandas e possibilidades do mundo digital, criando um espaço onde a autenticidade e a performance se entrelaçam de maneira única. Essa análise contribui para a compreensão de como as redes sociais e as novas tecnologias continuam a transformar o campo da produção audiovisual, permitindo que novas vozes e novas formas de expressão possam emergir e se consolidem na cultura contemporânea.

REFERÊNCIAS

ASTON, Judith; GAUDENZI, Sandra. Interactive documentary: setting the field, *Studies in Documentary Film*. In: *Studies in Documentary Film*, v. 6, n. 2. 2012. Routledge. pp. 125-139.

BAZIN, André. *O que é cinema?* 2. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

BELARMINO, Emily; CANDÓIA, Luiz; INOCÊNCIO, Luana. Social Cinema, estética mobile e micronarrativas interativas no Instagram: a minissérie Shield. In: *INTERCOM - XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*, 2016, Caruaru - PE. *Anais do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*. 2016. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nordeste2016/resumos/R52-0725-2.pdf>. Acesso em: 24 out. 2024.

BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. In: *Revista Famecos*. 2013. pp. 578-602. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/14512>. Acesso em: 24 out. 2024.

BRUZZI, Stella. *New Documentary: A Critical Introduction*. New York: Routledge, 2006.

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. *YouTube: Online Video and Participatory Culture*. Cambridge: Polity Press, 2018.

CRETON, Laurent. L'économie et les marchés de l'amateur. *Communications*, n. 68, 1999.

DIÓGENES, E. V. A expansão da autobiografia na cultura contemporânea: filme-carta e filme-diário. In: *XVII Enecult – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, 2021, Salvador - BA. *Anais do XVII Enecult – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Disponível em: <https://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/131741.pdf>. Acesso em: 24 out. 2024.

FERNANDES, Heloisa Castilho. As mediações na fruição cinematográfica digital. In: *Reflexões Midiáticas*. Ria Editorial. 2023. Disponível em: https://indd.adobe.com/view/publication/52270b3f-67f2-4512-9ccf-101d926bd08d/pf9x/publication-web-resources/pdf/Reflex%C3%B5es_midi%C3%A1ticas.pdf. Acesso em: 24 out. 2024.

FONSECA, Marcelo Jacques; GONÇALVES, Manuela Albornoz; OLIVEIRA, Marta Olívia Rovedder de; TINOCO, Maria Auxiliadora Cannarozzo. Tendências sobre as comunidades virtuais da perspectiva dos prosumers. In: *RAE eletrônica*, v. 7, n. 2, p. 1-15, jul./dez. 2008. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/210482>. Acesso em: 29 out. 2024.

GAITANO MENDIZABAL, Júlia. *Instagram i insercions contemporànies del dispositiu-cinema*. 2019. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Audiovisual) – Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10230/44931>. Acesso em: 29 out. 2024.

GUIMARÃES, Denise. Interloquções sígnicas entre vinhetas cinematográficas e videoarte. In: *Livro de Anais do Socine*. 2012. v. 2. pp. 113-130.

JENKINS, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: NYU Press, 2006.

- LABAKI, Amir. *É tudo cinema: 15 anos de É Tudo Verdade*. São Paulo: Imprensa Oficial de Estado de São Paulo, 2010.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita M. G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LINS, Consuelo. Dear Doc: o documentário entre a carta e o ensaio fílmico. *Devires - cinema e humanidades, revista da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG*, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, jan.-dez. 2006. Disponível em: http://www.pos.eco.ufjf.br/docentes/publicacoes/clins_3.pdf. Acesso em: 24 out. 2024.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- MACHADO FILHO, Francisco. A linguagem ficcional do cinema na internet: a interação entre o usuário e o computador na perspectiva das teorias da Estética da Recepção. In: *V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom*, 2005, Rio de Janeiro. *Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. 2005. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0556-1.pdf>. Acesso em: 24 out. 2024.
- MENDES, Allisson Ronaldo da Silva; BURGOS, Taciana de Lima. Audiovisual e Instagram: Análise sociossemiótica da obra interativa *Shield 5*. In: *INTERCOM - 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2018, Joinville - SC. *Anais do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. 2018. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1898-1.pdf>. Acesso em: 24 out. 2024.
- MIGLIORIN, Cezar. O ensino de cinema e a experiência do filme-carta. *E-compós, revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós)*, Brasília, v. 17, n. 1, jan./abr. 2014. Disponível em: <http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewArticle/1045>. Acesso em: 7 fev. 2021.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus Editora, 2007.
- NOGUEIRA, Patrícia. Tendências do Cinema Documental na era digital. *Cadernos IRI*, 2018. Disponível em: <https://www.rcaap.pt/detail.jsp?locale=en&id=oai.parc.ipp.pt/2467>. Acesso em: 29 out. 2024.
- OLIVEIRA, Emilly Belarmino Costa de. *O fenômeno das instaséries: A estética das micronarrativas seriadas do Instagram*. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.
- RASCAROLI, Laura. The essay film: problems, definitions, textual commitments. In: *Framework: The Journal of Cinema and Media*, v. 49, n. 2, p. 24-47, 2008.
- RECUERO, Raquel. *Redes sociais na internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009. (Coleção Cibercultura).
- RENOV, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- RENOV, Michael. *Theorizing Documentary*. London: Routledge, 1993.
- ROSENTHAL, Alan; CORNER, John. *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press, 2005.
- RUSSELL, Catherine. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press, 1999.
- ZANETTI, Daniela; SILVA, Lucas Octávio Cândio da. A websérie como produto audiovisual. In: *Anais do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Bauru - SP*. Intercom, 2013. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-0339-1.pdf>. Acesso em: 24 out. 2024.
- ZULLI, Diana. Capitalizing on the look: insights into the glance, attention economy, and Instagram. *Critical Studies in Media Communication*, v. 35, n. 2, p. 137-150, 2018.

GÍRIAS IMAGÉTICAS EM TATUAGENS

Data de submissão: 01/11/2024

Data de aceite: 09/01/2025

Waldemberg Araújo Bessa

Doutor em Letras pela Unirriter/RS em parceria com a UCS/RS, formado em Letras pela UEMA/Campus de Bacabal - MA, Coordenador do Grupo de Pesquisa: Música, Literatura e Linguagem (MULLI) da UEMA e professor adjunto II da UEMA/Campus de Lago da Pedra - MA

RESUMO: Este estudo busca explorar a intersecção entre a linguagem verbal e visual no contexto das tatuagens. O objetivo principal é investigar os diversos tipos de gírias existentes na língua portuguesa, especialmente aquelas que transcendem o formato textual tradicional e se manifestam através de suportes visuais, como as tatuagens. Para atingir esse objetivo, este estudo propõe-se a responder à seguinte pergunta: “O suporte tatuagem pode ser considerada uma gíria imagética?”. A partir dessa questão norteadora, serão analisadas referências bibliográficas referente a tatuagens que incorporam elementos linguísticos e simbólicos para compreender como essas imagens podem funcionar como formas alternativas de comunicação, similar às gírias verbais. A metodologia adotada combina uma revisão teórica sobre

o conceito de gíria na linguística tendo como base uma análise descritiva de abordagem argumentativa/explicativa. Iremos dialogar sobre os aspectos semânticos, pragmáticos e socioculturais dos conteúdos selecionados para identificar padrões e significados recorrentes que possam caracterizá-las como gírias imagéticas. Espera-se que este trabalho contribua para ampliar a compreensão sobre as formas contemporâneas de expressão linguística na língua portuguesa, demonstrando que a linguagem não se limita ao texto escrito ou falado, mas também pode ser encontrada em representações visuais permanentes no corpo humano. Para fundamentar a análise, recorreremos a autores como Preti (2004), Bourdieu (1983), Calvet (2002), Barthes (2005), Le Breton (2013), Bakhtin (1981), McLuhan (1964), Lima (2020), Robley (2012), Prasad (2018), Mendes (2019), dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Gíria imagética. Tatuagem. Elementos linguísticos. Linguagem

IMAGETICAL SLANG IN TATTOOS

ABSTRACT: This study seeks to explore the intersection between verbal and image language in the context of tattoos. The main objective is to investigate the different types of slang that exists in the Portuguese language, especially those that transcend the traditional textual format and manifest themselves through visual supports, such as tattoos. To achieve this objective, this study aims to answer the following question: “Can tattoo support be considered imagery slang?”. Based on this guiding question, bibliographic references relating to tattoos that incorporate linguistic and symbolic elements will be analyzed to understand how these images can function as alternative forms of communication, similar to verbal slang. The methodology adopted combines a theoretical review of the concept of slang in linguistics based on a descriptive analysis of an argumentative/explanatory approach. We will discuss the semantic, pragmatic and sociocultural aspects of the selected content will be examined to identify recurring patterns and meanings that could characterize them as imagetic slang. It is hoped that this work will contribute to broadening the understanding of contemporary forms of linguistic expression in the Portuguese language, demonstrating that language is not limited to written or spoken text, but can also be found in permanent visual representations on the human body. To support the analysis, we turned to authors such as Preti (2004), Bourdieu (1983), Calvet (2002), Barthes (2005), Le Breton (2013), Bakhtin (1981), McLuhan (1964), Lima (2020), Robley (2012), Prasad (2018), Mendes (2019), among others.

KEYWORDS: Imagery slang. Tattoo. Linguistic elements. Language

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Desde o surgimento dos símbolos imagéticos dos homens primatas encontrados nas cavernas até as imagens corporais encontradas em múmias egípcias, o ser humano sempre teve a pretensão de fazer registros. Todos os suportes possíveis trazem em si uma linguagem criptografada, seja ela alfabética, híbrida ou simplesmente visual.

A linguagem, elemento moderno pesquisado neste artigo, é um fenômeno dinâmico e multifacetado, constantemente moldado por contextos socioculturais. Nesse sentido, as gírias representam um aspecto particular da língua que se transforma e se adapta conforme o tempo, espaço e o suporte ao qual consegue se inserir. Esta pesquisa tem como objetivo investigar os outros tipos de gírias existentes na língua portuguesa e responder a seguinte pergunta: O suporte tatuagem pode ser considerado uma gíria imagética?

Gírias são formas linguísticas informais e efêmeras que emergem dentro de grupos sociais específicos, refletindo suas identidades e valores. Segundo Calvet (2002, p. 45), “as gírias são uma das maneiras pelas quais a linguagem expressa a criatividade verbal dos falantes”. Elas não apenas comunicam informações, mas também demonstram pertencimento a determinados grupos sociais, funcionando como marcadores culturais. No que tange o processo de criatividade, grupos sociais e marcadores culturais identitários, tal definição pode ser ampliada a determinados suportes visuais.

Com a crescente popularidade das tatuagens como forma de expressão pessoal, surge a necessidade de investigar se essas imagens corporais podem ser interpretadas como uma espécie de gíria visual. A tatuagem, um suporte permanente no corpo humano, carrega significados complexos que vão além do mero estético.

Conforme afirma Bourdieu (1983, p. 112), “as práticas corporais são sistemas simbólicos que expressam a posição social dos indivíduos”. Assim, as tatuagens podem ser vistas como veículos para expressar identidades particulares ou pertencimentos grupais. Embora não seja efêmera por natureza, algumas pessoas que utilizam dessa arte, podem se arrepender e fazer uso de sua retirada.

Propõe-se a explorar as intersecções entre linguística e semiótica para entender melhor como as tatuagens podem atuar como uma forma imagética de gíria. A análise será fundamentada em teorias contemporâneas sobre linguagem visual e práticas culturais. Conforme Barthes (2005, p. 34) argumenta, “a imagem possui um poder retórico equivalente ao da palavra”, tornando-se essencial examinar até que ponto as tatuagens podem funcionar como elementos comunicativos dentro do espectro das gírias.

A língua portuguesa, rica em suas variações e manifestações culturais, apresenta uma gama diversificada de gírias que refletem a dinâmica social e a criatividade linguística dos falantes. A gíria, como um fenômeno linguístico, é um elemento que transcende a linguagem convencional e se adapta aos contextos socioculturais específicos. Neste contexto, surge a necessidade de explorar os outros tipos de gírias existentes na língua portuguesa, indo além do entendimento tradicional e considerando novas formas de expressão.

O objetivo deste trabalho é investigar os diferentes tipos de gírias presentes na língua portuguesa. Para tanto, é essencial compreender as diversas manifestações das gírias e sua relevância no cotidiano dos falantes. Como aponta Bakhtin (1981, p. 15), “a linguagem reflete todas as diferenças sociais entre pessoas que não só diferem pela idade, mas também pela condição social”. Esta perspectiva nos leva a considerar as tatuagens como uma forma de expressão contemporânea que pode abrigar elementos linguísticos não convencionais semelhantes das encontradas nas gírias de grupo, portanto, partimos da premissa de que as tatuagens são formas de comunicação visual que podem carregar significados sociais semelhantes aos das gírias verbais.

Segundo McLuhan (1964, p. 23), “o meio é a mensagem”, o que sugere que os diferentes meios pelos quais nos expressamos influenciam o conteúdo da comunicação, esse conteúdo pode ser criptografado ou não. Assim, ao analisar tatuagens como suportes comunicativos, investigamos se elas podem funcionar como um tipo específico de gíria visual ou imagética. Para fundamentar esta análise, recorreremos ao conceito de multiletramentos proposto por Cope e Kalantzis (2000), que considera as múltiplas formas pelas quais o significado pode ser construído e interpretado na sociedade contemporânea. Nesse sentido, as tatuagens emergem como práticas culturais significativas para determinados grupos sociais e podem ser vistas como representações visuais carregadas de significados únicos.

GÍRIAS IMAGÉTICAS EXISTEM?

Uma linguagem visual efêmera, criptografada, popular e criativa é frequentemente encontrada em suportes como pichações e grafites. Alguns aspectos dessa linguagem originam-se da gíria tradicional, como a efemeridade e a natureza da linguagem criptografada, enquanto outros vêm do meio artístico, como a criatividade intensa na execução das obras urbanas. A popularidade dessa linguagem é mais acentuada sob a perspectiva das artes, tem-se um vasto acesso aos multiconhecimentos e sua exposição em espaços públicos permitem o compartilhamento dos temas abordados nesses suportes. Tais espaços evidenciam uma característica comum na arte urbana: a questão identitária de grupo.

Alguns elementos linguísticos e artísticos se misturam para compor a questão identitária. As gírias tradicionais ultrapassam as barreiras impostas pelo mundo moderno, o uso da criatividade, fixa-se nos mais diversos suportes do meio artístico e a arte, ciência dialogam com supremacia com outros segmentos, tornando-se, portanto, suporte para as gírias imagéticas.

No que tange a arte urbana, as gírias imagéticas ainda é um objeto de pesquisa linguística pouco pesquisado, pois trata-se de um conhecimento criptografado que poucos conseguem decodificar. Para entender plenamente o conceito de gíria imagética, é necessário observar os métodos e técnicas utilizadas por grafiteiros e pichadores. Esses artistas frequentemente usam gírias tradicionais e orais, possuem jargões para interagir com outros membros do grupo. Na criação das obras de arte urbana, há uma identidade linguística em jogo: cada artista desenvolve sua própria técnica, nomeia essas técnicas, e os aprendizes as utilizam inicialmente como parte do processo de ensino e aprendizagem. Quando se sentem confiantes, começam a criar seu próprio estilo.

Formas híbridas são comuns nessa fase inicial. A maioria desses artistas de rua vem da periferia, são jovens com poucas perspectivas de vida ao qual, tornam-se frequentemente adolescentes revoltados com a realidade das diferentes classes sociais. Crescendo em ambientes onde as gírias tradicionais são comuns, essas gírias influenciam suas ações cotidianas e seus subconscientes que muitas vezes, sem que percebam, usam essa linguagem de forma excessiva.

Da mesma forma, a subjetividade presente na língua e nas ações refletem diretamente na criação das obras de arte. Na grande maioria, os artistas nem se dão conta de que suas obras são suportes para a gíria imagética. Eles também se inspiram na família, amor, compaixão, amizade, preservação da fauna e flora, poluição, falta de amor, desespero, humildade, caridade, religião e aspectos lúdicos. Bessa e Brisolara (2021) afirmam que a mistura de cores transforma o lúdico em gíria, com cada cor usada de forma específica carregando significados diferentes. As formas criativas moldam a gíria imagética nos suportes escolhidos. As sensações, misturadas com escrita, fala e imagens da arte de rua, criam algo inesperado.

Este inesperado é a gíria imagética. É o antigo aperfeiçoado, a beleza efêmera exposta na linguagem visual da arte de rua, mostrada através dos regionalismos e da mistura do tempo cronológico. Tudo isso gera novos significados acessíveis aos membros do grupo, com cada imagem possuindo características e variação, algumas com elementos marcantes, outras apenas tangenciais.

Nas tatuagens não seria diferente. Através do corpo pintado, o ser humano interage simbolicamente com a sociedade. Através da comunicação não verbal, a pele torna-se um lugar onde se fabrica uma identidade de grupo. Essa identidade marca deliberadamente as convergências simbólicas ao qual toma como lugar imediato o contato de quem a usa com o mundo, pois “Pensar os limites do corpo é outra maneira de pensar os limites do mundo” (Le Breton, 2013).

Tecnicamente, tudo que se pode desenhar no grafite e na pichação, pode ser pintado no corpo humano com dimensões menores. A expressividade coletiva, torna-se restrita para aqueles que tem a oportunidade de ver. Uns gostam de expor publicamente, outros em situações íntimas. O fato é que muitos indivíduos usam seus corpos para enfatizar determinadas belezas, ou camuflar deformidades de origens diversas. As tatuagens além de explicitar uma identidade de grupo, valorizam também um estilo de vida. A moda, torna-se um acessório para aqueles que querem utilizar do corpo para se tatuar e deixar as imagens corporais enigmáticas.

A característica da efemeridade nas tatuagens é menos frequente, pois o ser humano faz de seu corpo um instrumento de mudança, transformam o natural em arte, o definitivo constituído de “aparência natural” em definitivo “modificado humanamente”. A efemeridade, torna-se uma opção cara para aqueles que decidirem retirar as pinturas corporais.

Portanto, todos os suportes que possibilitem escrever e/ou desenhar textos verbais e não verbais podem ser instrumentos acessíveis de visualização da gíria imagética. Elas não estarão sempre presentes nos suportes de pintura, assim como na fala, as gírias tradicionais também não, tampouco na escrita, mas existem inúmeras possibilidades da sua existência.

UM POUCO DE HISTÓRIA DO SUPORTE TATUAGEM

A palavra “tattoo” tem sua origem na Polinésia, derivando do termo “ta tau”, usado pelas tribos locais para representar o som produzido durante o processo de tatuagem e que poderia ser traduzido como “escrever”. Quando o navegador inglês James Cook visitou o arquipélago em 1769, ele documentou o termo como “tattoo” em seu diário de bordo, introduzindo-o ao retornar à Europa com relatos detalhados sobre a cultura polinésia. Esse foi o primeiro registro documentado de uma pessoa da Idade Moderna (na transição para a Contemporânea após 1789) que obteve uma tatuagem de uma cultura estrangeira, que remonta possivelmente à Antiguidade Tardia (c. 300-476 d. C), e trouxe consigo um tatuador nativo para a Europa.

Na Europa, a palavra “tattoo” foi rapidamente assimilada e adaptada para “tattoo” (em francês, “tatouage”; em português, “tatuagem”) por questões linguísticas, ganhando pelo resto do mundo. A partir do século XVIII, o termo “tatuagem” consolidou-se como a designação definitiva para essa prática, amplamente exigida na cultura ocidental, mas também presente no Oriente (Robley, 2012, pp. 1-15).

Estudos mostram a inexistência de quando nossa espécie começou a modificar o corpo, mas há evidências arqueológicas, como múmias tatuadas e referências a tatuagens em obras de arte, encontradas em lugares como Egito, Alasca, China, Áustria e Itália, datando de até 10.000 a.C. aproximadamente (Lima, 2020, p. 9).

As tatuagens consistem em desenhos permanentes na pele, criados pela injeção de pigmentos específicos sob a epiderme, usando microagulhas em dispositivos próprios para esse fim. Existem diversos estilos de tatuagens, com variações de temas, desenhos, cores e tradições, embora esses sejam apenas alguns estilos traduzidos como forma ou padrões, estes, podem misturar-se entre si formando novo estilo.

Com o tempo, o processo de evolução das técnicas de pintura corporal subcutânea foi desenvolvido em várias partes do mundo para alcançar uma ampla gama de resultados estéticos, cada um com seus próprios significados e interpretações. Independentemente da época, origem das pessoas que fizeram ou receberam essas modificações corporais, ou das formas e imagens grafadas encontradas nas múmias, todas essas variações parecem ter um objetivo comum: comunicar visualmente, marcar algo ou transmitir informação sem a necessidade de palavras. Tem-se então, indícios de uma linguagem criptografada.

Mudanças ocorreram durante o processo de execução da tatuagem desde as épocas antigas até a fase contemporânea ao qual ainda hoje, pergunta-se: o que está sendo comunicado? por que há a necessidade desse tipo de comunicação? por quem, como e onde está sendo comunicado? a percepção de mundo de quem comunica e a facilidade de comunicação em tempos remotos existiam?

Do período Neolítico até o final do século XX, as tatuagens foram usadas para marcar ritos de passagem, auxiliar em processos terapêuticos, registrar feitos corajosos, invocar deuses, definir castas ou tribos, marcar prisioneiros ou conquistas de patentes de marinheiros, estabelecer espiritualidade e caracterizar grupos sociais e movimentos contraculturas. Embora houvesse muitos motivos para tatuagens, foi somente a partir do século XVIII que elas começaram a ser vistas como uma escolha estética pessoal.

No século XX, é importante mencionar que os nazistas usaram tatuagens para marcar seus prisioneiros nos campos de concentração (Prasad, 2018, pp. 1-5). Nas prisões ao redor do mundo, tornou-se comum que os detentos criassem suas próprias ferramentas para tatuar, e essas tatuagens carregam significados compreendidos apenas pelas facções criminosas.

A linguagem criptografada utilizada nas tatuagens tanto nas prisões, quanto nos campos de concentração nazista demonstra a presença de gírias imagéticas nesse suporte das artes corporais. Tais gírias quando traduzidas deixam de ser de grupo para se tornar gírias comuns. Classificação atribuída por Preti¹ (2004, p. 66) as gírias tradicionais e estendida para as imagéticas analogicamente.

AS GÍRIAS IMAGÉTICAS EM TATUAGENS

Gírias e expressões são elementos dinâmicos da linguagem que refletem a cultura, identidade e contexto social dos indivíduos. A tatuagem, como forma de arte corporal, frequentemente incorpora essas gírias e expressões visuais, criando um meio de comunicação não-verbal que é rico em significado.

Na contemporaneidade, as tatuagens têm assumido um papel significativo na expressão individual e coletiva. Segundo Silva (2021, p. 45), “as tatuagens evoluíram de simples marcas de rebeldia para verdadeiras obras de arte e símbolos profundos de identidade pessoal”. Essa transformação destaca como as gírias visuais nas tatuagens podem servir como marcadores culturais e sociais.

A relação entre linguagem e imagem nas tatuagens é complexa. De acordo com Costa (2022, p. 78), “tatuagens com elementos linguísticos, como palavras ou frases populares, funcionam como uma forma visual de gíria que comunica mensagens específicas dentro de determinados contextos culturais”. Esse fenômeno mostra a intersecção entre linguagem escrita e arte visual na prática da tatuagem.

Além disso, a escolha das gírias nas tatuagens pode ser influenciada por fatores demográficos e sociais. Oliveira (2020, p. 92) argumenta que “as preferências por certas palavras ou frases em tatuagens podem refletir tendências sociais mais amplas, bem como subculturas específicas”. Portanto, o estudo das gírias em imagens corporais pode oferecer insights valiosos sobre as comunidades que as utilizam.

A simbologia das gírias também desempenha um papel crucial na compreensão das tatuagens. Como aponta Mendes (2019, p. 63), “o uso de símbolos linguísticos na pele é uma forma poderosa de transmitir significados pessoais e coletivos”. Isso sugere que as gírias visuais não são apenas decorativas, mas carregam significados profundos para os indivíduos que escolhem incorporá-las em suas identidades corporais.

A utilização de gírias em tatuagens tem ganhado destaque na sociedade contemporânea, refletindo a dinâmica da linguagem cotidiana e os valores culturais de grupos específicos. De acordo com Silva (2021), as tatuagens funcionam como um meio visual de comunicação, permitindo que os indivíduos expressem sua identidade e pertença a determinados grupos sociais. A escolha das palavras e expressões tatuadas frequentemente revela aspectos importantes sobre a personalidade e as experiências pessoais dos indivíduos.

1. Preti (2004) trabalha a classificação gírias tradicionais são qual se dividem em gíria de grupo e gíria comum.

As gírias, por sua natureza efêmera e regionalizada, representam um desafio interessante quando usadas como arte corporal permanente. Como aponta Oliveira (2020), a escolha de gírias para tatuagens pode ser vista como uma tentativa de eternizar uma linguagem que é intrinsecamente passageira. Esse paradoxo é parte do fascínio que essas tatuagens exercem, ao mesmo tempo em que levantam questões sobre a permanência da relevância dessas expressões ao longo do tempo.

Além disso, as gírias em tatuagens podem atuar como marcadores identitários dentro de subculturas específicas. Conforme argumenta Souza (2019), certos grupos utilizam gírias exclusivas para fortalecer laços internos e distinguir-se da cultura dominante. Quando essas gírias são transformadas em tatuagens, elas se tornam símbolos visíveis dessa coesão grupal e resistência cultural.

A interpretação das gírias também pode variar significativamente dependendo do contexto sociocultural. Lima (2022) observa que uma expressão popular em uma região pode ter conotações completamente diferentes ou até mesmo ser incompreensível em outra. Isso sugere que as tatuagens com gírias carregam significados “*multilayered*” que podem ser decifrados apenas por aqueles familiarizados com o contexto original da expressão.

A prática de tatuar o corpo remonta a milhares de anos e, com o tempo, evoluiu para se tornar uma forma complexa e rica de expressão cultural e pessoal. No contexto contemporâneo, as tatuagens não só carregam significados individuais, mas também refletem tendências sociais e linguísticas. Uma das manifestações dessa intersecção é a incorporação de gírias em imagens tatuadas. As gírias, como formas específicas de linguagem utilizadas por grupos sociais distintos, têm um papel significativo na construção da identidade e na comunicação entre os membros desses grupos (Eble, 2012).

As gírias são frequentemente vistas como um símbolo de pertencimento a uma subcultura ou grupo social específico. Quando essas expressões são transferidas para o corpo através das tatuagens, elas assumem uma nova dimensão de permanência e visibilidade. Segundo Bucholtz (2011), “a linguagem visual das tatuagens pode ser entendida como um tipo de texto que comunica significados complexos sobre identidade pessoal e afiliação cultural”. Assim, ao escolherem tatuar gírias em seus corpos, os indivíduos estão fazendo uma declaração visual sobre quem são e com quem se identificam.

Além disso, as gírias tatuadas podem servir como uma forma poderosa de resistência cultural. Conforme argumenta Hebdige (1979), a subcultura frequentemente usa elementos estilísticos - incluindo a linguagem - para desafiar normas sociais dominantes. Nesse sentido, as gírias gravadas no corpo não só reafirmam identidades subculturais mas também podem ser vistas como atos de desafio contra linguagens padronizadas e convenções estéticas tradicionais.

Entretanto, a popularização das tatuagens com gírias também levanta questões sobre apropriação cultural e autenticidade. Como observou Brubaker (2016), “as práticas culturais que envolvem símbolos linguísticos podem ser cooptadas por grupos externos à cultura original, muitas vezes despojando-os de seu significado original”. Isso é particularmente relevante no caso das gírias associadas a culturas marginalizadas ou minoritárias.

O impacto da globalização na disseminação das gírias através das redes sociais também não pode ser ignorado. As plataformas digitais permitem que expressões locais se tornem virais globalmente em questão de horas (Crystal, 2008). Essa rápida disseminação pode influenciar tendências nas escolhas de tatuagens ao redor do mundo, refletindo um processo contínuo de intercâmbio cultural e transformação linguística.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa sobre o tema “Gírias em imagens: tatuagens” revelou diversas interações entre linguagens verbais e visuais, destacando como as gírias, enquanto expressões culturais dinâmicas e contextualmente específicas, são incorporadas e reinterpretadas na arte corporal. A análise das tatuagens mostrou que estas não são meramente formas de ornamentação corporal, mas também veículos de comunicação que refletem identidades individuais e coletivas.

As gírias tatuadas não apenas transmitem significados literais, mas também carregam conotações emocionais e sociais profundas. Em muitos casos, essas tatuagens servem como marcadores de pertencimento a determinados grupos ou subculturas, bem como expressões de resistência ou afirmação pessoal. A iconografia associada às gírias também desempenha um papel crucial na intensificação e complexificação dos seus significados. As implicações deste estudo são vastas.

Primeiramente, ele contribui para a compreensão das tatuagens como um fenômeno comunicativo multifacetado que transcende a mera estética. Além disso, ao explorar a interseção entre linguagem e imagem no contexto das tatuagens, este trabalho oferece insights valiosos para áreas como sociolinguística, antropologia cultural e estudos sobre identidade. Dessa forma, reafirma-se a importância de considerar as práticas culturais contemporâneas em suas múltiplas dimensões simbólicas.

As tatuagens que incorporam gírias apresentam um fenômeno linguístico e cultural significativo. As análises demonstraram que as gírias, ao serem imortalizadas em tatuagens, não apenas refletem identidades individuais e coletivas, mas também servem como um meio de resistência e afirmação cultural.

Além disso, observou-se uma tendência crescente entre as gerações mais jovens em utilizar tatuagens com gírias como forma de expressão pessoal e manifestação de pertencimento a determinados grupos sociais. As implicações desses achados são multifacetadas. Em primeiro lugar, conforme apontado por Jones (2020), a presença de gírias em tatuagens pode ser vista como um reflexo das mudanças linguísticas contemporâneas e da evolução contínua da linguagem informal. Em segundo lugar, essas tatuagens representam uma forma tangível de preservar expressões culturais efêmeras, como sugerido por Smith (2019).

Isso é particularmente importante em um contexto onde a globalização tende a homogeneizar culturas locais. Ademais, os achados deste estudo enfatizam a importância das tatuagens com gírias como marcadores sociais. Como destacado por Davis (2021), essas práticas artísticas podem fortalecer laços comunitários ao promover uma identidade compartilhada através da linguagem visualmente representada na pele. As tatuagens tornam-se, assim, veículos potentes para narrativas pessoais e coletivas.

Em suma, este estudo contribui para uma compreensão mais profunda do papel das gírias nas práticas culturais contemporâneas e destaca a relevância das tatuagens como formas complexas de comunicação visual. Através da análise dos significados atribuídos às gírias em imagens corporais permanentes, este trabalho abre novas perspectivas sobre como indivíduos negociam suas identidades culturais no mundo moderno.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. M. **The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin** (M. Holquist & Caryl Emerson, Trans.). University of Texas Press, 1981.
- BARTHES, R. **A câmara clara: Nota sobre fotografia**. Nova Fronteira, 2005.
- BESSA, W. Araújo & BRISOLARA, V. Silveira. **Uma leitura da gíria imagética na pichação e no grafite**. Ponta Grossa – PR: Atena, 2021.
- BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento**. Zahar Editores, 1983.
- BRUBAKER, R. **Trans: Gender and Race in an Age of Unsettled Identities**, 2016.
- BUCHOLTZ, M. **White Kids: Language and Culture of the California Youth Style**, 2011.
- CALVET, L. J. **Linguagem e sociedades: Introdução à sociolinguística**. Parábola Editorial, 2002.
- COSTA, M. L. **Linguagem visual: A intersecção da escrita na arte corporal contemporânea**. Revista Brasileira de Estudos Culturais, 15(3), 2022, pp. 75-84.
- COPE, B., & KALANTZIS, M. **Multiliteracies: Literacy Learning and the Design of Social Futures**. Routledge, 2000.
- CRYSTAL, D. **Txtng: The Gr8 Db8**, 2008.
- DAVIS, R. "Community and Identity: The Role of Tattoos in Social Cohesion." *Sociology of Art Journal*, 2021.
- EBLE, C. **Slang and Sociability: In-Group Language Among College Students**, 2012.
- HEBDIGE, D. **Subculture: The Meaning of Style**. Routledge, 1979.
- JONES, A. "The Evolution of Slang in Modern Tattoo Art." *Journal of Contemporary Linguistics*, 2020.

LE BRETON, David. **Entrevista sobre as tramas e sentidos dos corpos com david le Breton.** I V. 13, P. 1- 25, 2023 - ISSN 2179-7501. Revista de Estudos AntiUtilitaristas PosColoniais. REALIS, 2023. Disponível em: file:///C:/Users/Waldemberg/Downloads/261007+-+ENTREVISTA_LE+BRETON_.docx.pdf. Acessado em: 30.10.2024

LIMA, Rodrigo M. de Sousa. **Tatuagem: história e contemporaneidade.** Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas artes. Dissertação em Desenho, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/44715>. Acessado em: 30.10.2024

LIMA, R. T. **Contextos socioculturais na interpretação das gírias: Implicações para a arte corporal permanente.** Journal of Cultural Studies and Semiotics, 29(1). 2022, pp. 112-128.

MCLUHAN, M., & FIORE Q. **Understanding Media: The Extensions of Man.** McGraw-Hill, 1964.

MENDES, R. F. **Símbolos linguísticos: Uma análise das representações culturais através da arte corporal.** Cultura & Comunicação, 27(1). 2019, pp. 60-70.

OLIVEIRA, M. R. **Efemeridade linguística e permanência corporal: Um estudo sobre gírias em tatuagens.** Revista de Estudos Culturais e Sociais, 18(2). 2020, pp. 217-230.

PRASAD, Ritu. **O Tatuador de Auschwitz e seu amor secreto nascido no campo de concentração,** disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-42603030>. 2018. Acessado em: 27.09.2024

PRETI, Dino. **Estudos de língua oral e escrita.** Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

ROBLEY, H.G. **Maori Tattooing.** Dover Publications, Mineola, Nova Iorque. 2012. pp. 1-33.

SILVA, A. B. **Marcas do corpo: A evolução das tatuagens como expressão artística no século XXI.** Arte & Identidade Cultural, 18(2). 2021, pp. 40-50.

SMITH, L. **“Cultural Preservation through Body Art: A Study of Tattoos and Slang.”** Cultural Studies Review, 2019.

SOUZA, L. F. **Subculturas urbanas: Identidade e resistência através das tatuagens linguísticas.** Cadernos de Sociologia Urbana, 15(4). 2019, pp. 89-105.

NOVAS DIFICULDADES PERCEPTUAIS PARA RECONHECER OS TRAÇOS INVARIANTES DAS LETRAS

Data de submissão: 25/11/2024

Data de aceite: 09/01/2025

Leonor Scliar-Cabral

Universidade Federal de Santa Catarina,
UFSC, Brasil
Doutorado em Linguística pela USP. É membro do colegiado do Programa de Pós-graduação em Linguística da UFSC, como Prof. Colaborador. Profa. Emérita e titular (apos.), UFSC. Pós-doutor, Univ. Montréal. Criadora e coordenadora do Sistema Scliar de Alfabetização (SSA) e do Grupo de Pesquisa do CNPq, Produtividade Linguística Emergente. Alimenta o maior banco mundial em aquisição da linguagem, CHILDES <http://lattes.cnpq.br/7747923041329769>

RESUMO: Ao aplicar as evidências da neurociência às pesquisas que venho realizando desde 2017 sobre a leitura e escrita de crianças nordestinas de 6 e 7 anos, beneficiadas pelo Sistema Scliar de Alfabetização, constatei que, além das dificuldades perceptuais advindas de os neurônios da visão não terem sido geneticamente programados para reconhecer as distinções dos traços invariantes das letras, entre direção para a esquerda e direita, como, por exemplo, entre b/d e de outras dificuldades como

desmembrar a sílaba para desenvolver a consciência fonêmica e como converter os vocábulos separados por espaços em branco, em especial os átonos, no contínuo da cadeia da fala, quando se lê, faz-se necessário acrescentar mais duas dificuldades, não tratadas na literatura científica que trata da aprendizagem da leitura. A 1ª destas duas dificuldades suscitou a pergunta: Por que alunos do 2ª ano do Ciclo da Alfabetização, em escolas públicas, nas cidades de Lagarto, SE e S. José da Laje, AL, em seus primeiros textos em letra cursiva, nos gêneros narrativa e convite, embora demonstrassem domínio sobre a estrutura e sobre os propósitos pragmáticos de tais gêneros, sistematicamente, tinham dificuldade em ultrapassar a linha de base nas letras quando era necessário? A causa é a dificuldade cognitiva para inferenciar a linha de base no sistema de escrita latino impresso, o que é necessário para reconhecer a diferença entre pares de letras nos quais só numa delas, o traço invariante cruza em milímetros tal linha de base inferida, como em p/b, q/d (em 3 casos, o cruzamento resulta em minúsculo semicírculo: j/i, y/v, ç/c). A não inferência, na alfabetização para a leitura, determinou na produção dos textos iniciais em letra cursiva

(convites ou narrativas), que as crianças ignorassem o cruzamento por alguns traços: no caso do 'p', resultou em transformá-lo na maiúscula 'P', com a incoerência de seu uso. A 2ª dificuldade é não operar com o valor do zero ou ausência, conforme Saussure, para atingir a maior economia e simplicidade na explanação linguística, com efeitos sobre a psicolinguística aplicada à alfabetização. Tais descobertas contribuem para desmistificar certos mitos ainda vigentes que solapam a boa qualidade da alfabetização no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: leitura e escrita; dificuldades perceptuais; neurônios da visão; linha de base.

NUEVAS DIFICULTADES PERCEPTUALES PARA RECONOCER LOS TRAZOS INVARIANTES DE LAS LETRAS

RESUMEN: Al aplicar la evidencia de la neurociencia a la investigación que realizo desde 2017 sobre la lectura y escritura de niños de 6 y 7 años del Nordeste, beneficiados por el Sistema de Alfabetización Scliar, encontré que, además de las dificultades perceptuales que surgen de la visión porque las neuronas no han sido programadas genéticamente para reconocer las distinciones entre los trazos invariantes de las letras, entre la dirección hacia la izquierda y hacia la derecha, como, por ejemplo, entre b/d y otras dificultades como descomponer la sílaba para desarrollar la conciencia fonémica y cómo convertir palabras separadas por espacios en blanco, especialmente las átonas, en el continuo de la cadena del habla, al leer, es necesario agregar dos dificultades más, no abordadas en la literatura científica que se ocupa del aprendizaje de la lectura. La primera de estas dos dificultades planteó la pregunta: ¿Por qué los estudiantes del 2º año del Ciclo de Alfabetización, de escuelas públicas, en las ciudades de Lagarto y S. José da Laje, en sus primeros textos en cursiva, en los géneros narrativos y de la invitación, aunque demostraron dominio sobre la estructura y los propósitos pragmáticos de tales géneros, tuvieron sistemáticamente dificultades para ir más allá de la línea base en las letras cuando fue necesario? La causa es la dificultad cognitiva para inferir la línea base en el sistema de escritura latina impresa, lo cual es necesario para reconocer la diferencia entre pares de letras en las que sólo en una de ellas, el trazo invariante cruza en milímetros dicha línea base inferida, como en p/b, q/d (en 3 casos, el cruce resulta en un semicírculo diminuto: j/i, y/v, ç/c). La no inferencia, en la alfabetización para la lectura, determinó en la producción de textos iniciales en cursiva (invitaciones o narraciones), que los niños ignoraran el cruce de algunos trazos: en el caso de la 'p', resultó en transformarla en la mayúscula 'P', con la inconsistencia de su uso. La 2ª dificultad es no operar con el valor de cero o ausencia, según Saussure, para lograr mayor economía y simplicidad en la explicación lingüística, con efectos en la psicolingüística aplicada a la alfabetización. Tales descubrimientos contribuyen a desmitificar ciertos mitos que aún existen y que socavan la buena calidad de la alfabetización en Brasil.

PALABRAS-CLAVE: lectura y escritura; dificultades de percepción; neuronas de la visión; línea base.

NEW PERCEPTUAL DIFFICULTIES FOR RECOGNIZING THE INVARIANT LETTER FEATURES

ABSTRACT: When applying neuroscience evidence to research I have been carrying out since 2017 on the reading and writing of 6 and 7 year old children from the Northeast, benefiting from the Scliar Early Literacy System, I found that, in addition to the perceptual difficulties arising from vision neurons not having been genetically programmed to recognize the distinctions between the letters invariant features and between direction to the left and right, such as, for example, between b/d and other difficulties such as breaking down the syllable to develop phonemic awareness and how to convert words separated by blank spaces, especially clitics, in the speech chain continuum, when reading, it is necessary to add two more difficulties, not addressed in the scientific literature that deals with learning to read. The first of these two difficulties raised the question: Why did public school students in Early Literacy Cycle 2nd year, in the cities of Lagarto, SE and S. José da Laje, AL, while producing their cursive first texts, in the narrative and invitation genres, although they demonstrated mastery over the structure and about such genres pragmatic purposes, systematically, had difficulty exceeding the baseline when it was necessary? The cause is the cognitive difficulty for inferring the baseline in the printed Latin writing system, which is necessary to recognize the difference between letters pairs in which only in one of them, the invariant feature crosses in millimeters such inferred baseline, as in p/b, q/d (in 3 cases, the crossing results in a tiny semicircle: j/i, y/v, ç/c). The non-inference, in early literacy for reading, determined in the initial texts in cursive production (invitations or narratives), that children ignored the crossing by some features: in the case of 'p', it resulted in transforming it into a capital letter 'P', with the inconsistency of its use. The 2nd difficulty is not operating with the zero or absence value, according to Saussure, to achieve greater economy and simplicity in linguistic explanation, with effects on psycholinguistics applied to early literacy. Such discoveries contribute to demystifying certain myths that still exist, undermining an efficient early literacy in Brazil.

KEYWORDS: reading and writing; perceptual difficulties; vision neurons; baseline.

INTRODUÇÃO

Este estudo procura responder a seguinte indagação: Por que alunos do 2^a ano do Ciclo da Alfabetização, em escolas públicas, nas cidades de Lagarto, SE e S. José da Laje, AL, em seus primeiros textos em letra cursiva, nos gêneros narrativa e convite, embora demonstrem domínio sobre a estrutura e sobre os prpósitos pragmáticos de tais gêneros, sistematicamente, têm dificuldade em ultrapassar a linha de base nas letras quando é necessário? Assim, ao invés de escrever “**festa**”, escreveram “**besta**”; ao invés de escrever “**para**”, escreveram “**Para**”.

Procurei, primeiro, na literatura científica que trata sobre o processamento das letras, explicações para a indagação. O encontro sobre *The Relationship between Speech and Learning to Read*, RSLR (A Relação entre a Fala e a Aprendizagem da Leitura), patrocinado pelo “Growth and Development Branch of the Institute of Child Health and Human Development”, NICHD (Departamento de Crescimento e Desenvolvimento do Instituto de Saúde Infantil e Desenvolvimento Humano), que teve lugar em Belmont, EUA,

em 16 de maio de 1971 (Kavanagh & Mattingly, 1972, ps. 1-2), foi pioneiro, ao assinalar as dificuldades para aprender a ler. Houve um acordo entre os participantes sobre o que Jenkins & Liberman (1972, p. 1) afirmaram como o ponto de partida do encontro, a saber, o contraste chocante entre as dificuldades em perceber a cadeia da fala e as da leitura, reafirmado por Liberman (1988) em seu artigo “Reading is hard just because listening is easy”: de fato, enquanto a linguagem oral é adquirida de forma espontânea, natural e compulsória, desde que o bebê interaja com seus cuidadores, não basta estar simplesmente exposto à língua escrita, diante das inúmeras dificuldades com as quais se defronta o aprendiz, conforme aprofundarei.

As descobertas da neurociência da leitura explicam tais dificuldades e sugerem os caminhos para superá-las: os neurônios da leitura, situados na área occipital-temporal ventral esquerda precisam aprender a reconhecer os traços gráficos invariantes, que diferenciam uma letra das demais, principalmente, a direção de tais traços (Dehaene, 2009, p. 270). A consciência fonêmica necessita ser ensinada, pois existe uma diferença entre o conhecimento não consciente para usar a linguagem através da memória não-declarativa (Squire & Zola-Morgan, 1988) e o da consciência fonêmica: o primeiro, todo falante nativo a tem, enquanto o segundo precisa ser aprendido de uma forma sistemática.

O reconhecimento consciente dos clíticos (vocábulos átonos) é outro problema desafiador, porque as crianças, antes de se alfabetizarem eficientemente, processam a cadeia da fala como um contínuo: elas não são capazes de delimitar o início e o final do clítico, pois a junção externa fechada torna suas fronteiras opacas. Em consequência, os professores precisam ajudar a criança a realinhar o seu léxico mental, como no exemplo “zoiu”, ao invés de “olhos” (transcrição canônica para facilitar o entendimento do leitor), porque a criança não conseguiu segmentar o artigo masculino plural, um vocábulo átono, ou seja, um clítico, terminado por consoante, a qual grudou na vogal inicial seguinte.

A neurociência da leitura já comprovou que os neurônios da leitura, situados na área occipital-temporal ventral esquerda não foram biopsicologicamente programados para reconhecer espontaneamente quais, quantos e como se combinam os traços invariantes que formam as letras e as diferenças de direção de tais traços, enquanto, para o reconhecimento dos demais sinais luminosos, o sistema visual, como mecanismo de sobrevivência, obedece a uma programação genética antiga que simetriza a informação, resultando, então, a grande dificuldade para reconhecer as letras. Portanto, os neurônios da leitura devem ser reciclados (Dehaene, 2012).

Verifica-se que as explicações, embora corretas quanto a algumas das dificuldades para aprender a ler, não respondem à dificuldade para transpor a linha de base, objeto principal do presente estudo.

CONTEXTO DO ESTUDO

O estudo se desenvolve no contexto das escolas pertencentes às Secretarias Municipais de Educação (Semeds) de Lagarto, SE e de São José da Laje, AL.

Tais Semeds foram escolhidas, em razão dos resultados alarmantes da Avaliação Nacional de Alfabetização (Ana), divulgados, em 2017, pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep, 2017) que demonstram a gravidade do quadro brasileiro, no que diz respeito a uma das funções primordiais da educação, ou seja, incluir os indivíduos na sociedade da informação, mesmo se levarmos em conta que os critérios ainda foram frouxos. Caso fossem mais rigorosos, os dados seriam mais dramáticos.

Foram avaliados 2.160.601 alunos, ao término do 3º ano do Ciclo de Alfabetização, nas escolas públicas brasileiras, em leitura e escrita, dos quais somente **12,99%** atingiram o nível desejável (4) em leitura e apenas **8,28%** atingiram o nível desejável (5) em escrita.

Nesse quadro desolador, avultou a situação do Nordeste, em especial, em Lagarto, SE: em leitura, no nível mais alto, 4, somente **3,02%** o atingiram e, em escrita, no nível mais alto 5, somente **1,84%** (Inep, 2017). São José da Laje, AL ainda apresentou um desempenho pior: em leitura, no nível mais alto, 4, somente **1,39%** dos alunos o atingiram e, em escrita, no nível mais alto 5, somente **0,3%**. Como afirma Bispo (2020):

a Secretaria de Educação de São José da Laje, a fim de reconfigurar a educação lajense passou a utilizar nas formações continuadas em 2017 os fundamentos do Sistema Scliar de Alfabetização (Scliar-Cabral, 2013) e, para instrumentar os educadores em como aplicar o SSA, os Roteiros para o professor (Scliar-Cabral, 2018), à época, disponibilizados pela autora, em sua versão digital, bem como o material do aluno, o livro de leitura da criança, **Aventuras de Vivi** (Scliar-Cabral, 2020a) e o seu caderno de atividades (Scliar-Cabral, 2020b), à época, também em sua versão digital. A formação dos professores teve lugar em 2017, em reuniões de 4 horas quinzenais, organizadas pela Diretoria do Departamento Geral do Ensino – DDGE (Bispo, 2020).

A partir de 2017, ministrei, a distância, a formação dos professores alfabetizadores da Semed de S. José da Laje, às terças-feiras, das 18:00 às 20:30, aos educadores do 2º ano e, às quartas, para os do 1º ano.

A Semed de Lagarto, SE selecionou três escolas: Esc. Municipal Raimunda Reis, Esc. Mul. Manoel de Paula e Escola Rosa Venerine, cujas três prof.as alfabetizadoras receberam a orientação pelo acadêmico Jose Humberto dos Santos Santana, que frequentou o Curso de Formação de Professores, Sistema Scliar de Alfabetização. Depois da formação, só permaneceram duas docentes, Jaqueline da Silva Nascimento, com duas turmas na escola Raimunda Reis e Patrícia Vieira Barbosa Faria, com uma turma na escola Manoel de Paula.

No início do 2º semestre de 2017, a bolsa do acadêmico foi suspensa e, como o município estava percebendo os avanços, garantiu a continuidade do projeto, formalizado por Scliar-Cabral, sob a coordenação da Dra. Marileia Reis, que o renomeou “Alfabetização com excelência em Lagarto”.

Scliar-Cabral, via Skype, passou a realizar a formação das duas prof.as Jaqueline e Patrícia e das duas coordenadoras Maria da Piedade S. Oliveira e Luzineuma Matias dos Santos. Findo o ano de 2017, os 70 discentes passaram para o 2º ano, sabendo ler com fluência.

Aplicando a metodologia de Montessori (1997) e Scliar-Cabral (2013, 2018, 2020a, b), a criança, induzida pelo professor, segue com o indicador o traçado da letra, retirada de palavra-chave, presente no capítulo de **Aventuras de Vivi** (Scliar-Cabral, 2020a) e deverá aprender de forma sistemática e intensiva a reconhecer as diferenças de direção dos traços gráficos nas letras, como entre **d** / **b**. Simultaneamente ao traçado, o aluno emite o som que realiza o fonema, representado pelo respectivo fonema, desenvolvendo a consciência fonêmica. Assim, simultaneamente, ao traçar com o dedo indicador, do topo para baixo, até a linha de base, a primeira reta inclinada da letra **V** e, depois, subir a segunda reta inclinada até o topo, o aluno emite o som [v] que realiza o fonema /v/, representado pelo grafema <v>.

Por fim, aprendem a atribuir o acento de intensidade mais forte à sílaba tônica, mesmo àquelas que não apresentam nenhum acento gráfico, as mais frequentes do português escrito, ou seja, os vocábulos paroxítonos terminados pelos grafemas <a>, <e>, <o>, seguidos ou não pelo grafema <s>, ou pelos grafemas <a>+<m>, <e>+<m>, <e>+<n>+<s>, como em “casas”, “escreve”, “livro”, “quando”, “falamos”, “sentem”, “homens” e também aprendem a realizar as mudanças fonéticas decorrentes das junturas externas fechadas, como, por exemplo, as rissilabações, quando o vocábulo termina pelo vocábulo átono <a> e o seguinte começa por grafema vocábulo, o qual “engole” o antecedente, por exemplo “casa” + “escura”; o mesmo fenômeno ocorre quando os dois grafemas final e inicial contíguos representam fonemas idênticos, como em “rapaz”+ “simples”; ocorre rissilabação, também, quando o vocábulo termina por grafema consonantal e o seguinte inicia por grafema vocábulo: a consoante final “migra” para a sílaba seguinte, como em “casas”+ “antigas”.

Os neurônios da área occipital-temporal, ventral esquerda, devem ser reciclados, através de tal metodologia, para que ocorra a aprendizagem, ou seja, o reconhecimento automatizado e fluente da palavra escrita com vistas a uma leitura compreensível e, em consequência, crítica dos textos que circulam em sociedade.

Os neurônios da leitura, pois, que ficam na área denominada occipital-temporal ventral esquerda, somente realizarão tais processos, se houver uma alfabetização adequada, pois não foram programados para reconhecer tais minúcias, particularmente, quando envolvem a direção para a esquerda oposta à direita, irrelevantes para reconhecer qualquer artefato ou dado da natureza, conforme o exemplo abaixo, para reconhecer uma xícara:

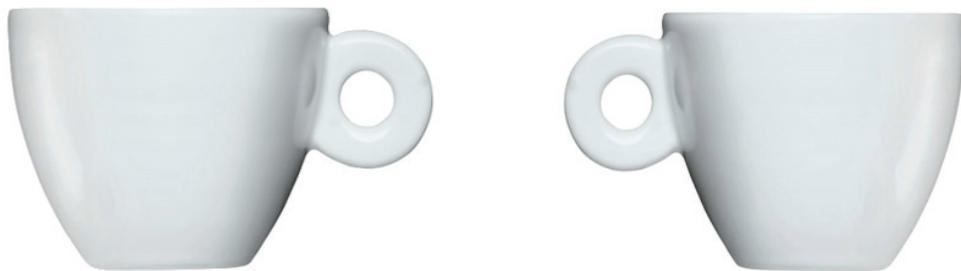


Figura 1. Tanto faz a alça à direita ou à esquerda, para reconhecer uma xícara.

Mas, para reconhecer as letras, é preciso distinguir como elas se diferenciam entre si. É claro que, para você, que já está alfabetizado e automatizou esse reconhecimento, parece óbvio que as duas letras a seguir sejam diferentes: d / b. Mas, para quem está aprendendo a ler, são idênticas, pois os neurônios da visão desprezam essa diferença, eles simetizam a informação.

Veja-se, a seguir, o exemplo de como o professor ensina os alunos a automatizarem o reconhecimento de quais, quantos e como se combinam os traços invariantes que formam as letras e as diferenças de direção de tais traços:

“Agora vamos recordar e ler as duas letras minúsculas da penúltima sílaba” (aponte para “**pe**”, em “**tapete**”, na lousa). “Traçar de baixo para cima, sempre dizendo [**pe**], acompanhando a reta vertical da letra com o indicador, cortando a linha de base imaginária, uma parte para baixo da linha e a outra para cima. Depois, acompanhar com o dedo indicador o semicírculo da esquerda para direita, descer e completar da direita para a esquerda, até a primeira metade da reta.”

Observe que, pelo fato de o valor do grafema <p> ser o fonema /p/, uma consoante oclusiva, o som [p] não poder ser nem produzido, nem percebido isoladamente, a não ser com apoio de uma vogal como em [pe], de uma semivogal, com na palavra “piada” ou da consoante líquida lateral, como em “dupla”, razão pela qual, didaticamente, só poder ser introduzido através de sílabas, o que impossibilita o desenvolvimento da consciência fonêmica, ao se trabalharem as seis consoantes oclusivas do português: /p/, /b/, /t/, /d/, /k/, /g/.

O professor, então, continua:

“Agora, vamos recordar” (aponte para o primeiro “e”, em “**tapete**”, na lousa). “Sempre dizendo a vogal mais forte [´e], com o indicador, percorrer uma pequena reta horizontal, da esquerda para a direita e, depois, subir e descer, acompanhando o semicírculo, deixando uma pequena abertura, sempre dizendo a vogal mais forte [e]”.

Observe que, agora, foi possível desenvolver a consciência fonêmica, pois o professor solicitou aos alunos que, simultaneamente, fossem emitindo “a vogal mais forte [´e]”, isto é, realizando o som do fonema /e/.

Assim, para mediar o processo de aprendizagem que levará o aluno a galgar os degraus, cada vez mais complexos da alfabetização, os participantes contarão com apoio de inúmeras práticas inovadoras e interdisciplinares, pois quanto maior o número de canais sensoriais acionados (no caso, visão, tato, audição, propriocepção gestual e do aparelho fonador), tanto maior a aprendizagem (Montessori, 1997).

Em virtude de ser necessário utilizar o termo “grafema”, durante a exposição, explicarei o conceito, para o leitor acompanhar o raciocínio. Uma ou duas letras, no português escrito, constituem um grafema, que representa uma classe de sons (o fonema); às vezes, um grafema poderá ter sempre o mesmo valor, como <f>, mas, outras vezes, poderá ter mais de um valor como <c>, antes de <u>, <um>, <un>; <o>, <õ>, <om>, <on>; <a>, <ã>, <am>, <an>, com ou sem acentos gráficos quando tem o valor de /k/, como em “cubo”, “cor”, “cola”, “cala”, “cumpro”, “compro”, “canto”, mas antes de <i>, <im>, <in>; <e>, , <en>, com ou sem acentos gráficos, tem o valor de /s/, como em “cipó”, “címalo”, “cera”, “centro”. Além disso, em “massa” temos cinco letras, mas somente quatro grafemas, pois <ss> (um dígrafo) é um grafema que representa o fonema /s/.

Portanto, após reconhecer as letras, o aluno deverá chegar ao grafema (realizado por uma ou duas letras no PB), isto é, a unidade que serve para distinguir os significados na escrita e que representa (ou tem sempre como valor) o fonema. Por exemplo, em “tia”, ‘t’, uma só letra, realiza um só grafema <t>, um só fonema /t/, no mínimo, com variantes possíveis antes de /i/, conforme a variedade sociolinguística.

RESULTADOS DO EXPERIMENTO EM SÃO JOSÉ DA LAJE, AL E LAGARTO, SE

Comentarei, primeiro, o experimento em São José da Laje. As crianças deram um salto gigantesco na proficiência em leitura, considerando-se o nível mais alto, desejável, atingido só por 1.39% dos alunos com 8 anos, do 3º ano, conforme a ANA de 2016: após a adoção do SSA, o município saltou para 71% dos alunos, aos 7 anos, no mesmo nível, não no 3º, mas no 2º ano do EF.

Em 2019, todas os anos do EF, exceto o 1º, participaram do Simulado Acerta Brasil (Somos, 2019). Aplicaram-se dois simulados, um, como diagnóstico de entrada e outro final. Nesse, os alunos do 2º ano obtiveram 85.9% de acertos em matemática e 73.4% em língua portuguesa, segundo a Teoria Clássica do teste TCT.

Passarei aos resultados e discussão do experimento em Lagarto, cujos instrumentos de avaliação, entre outros, foram o Mais Alfabetização, PMALFA (CAED, Mais Alfabetização, 2018), Fluência (CAED, Fluência, 2019), Simulado Final Acerta Brasil (Somos, 2019) e Censo Escolar de 2018 (Inep. Censo Escolar, 2018). Os resultados evidenciam os avanços com o SSA: por exemplo, enquanto, pela ANA 2016, em Sergipe, em leitura, somente 3.02% das crianças no 3º ano, final, chegaram ao nível mais alto esperado e 45.28% ficaram no mais baixo, as escolas Raimunda Reis e MP Menezes Lima (Lagarto), beneficiárias do SSA desde 2017, no 2º ano final, em 2018, chegaram ao nível mais alto esperado, respectivamente, 34.8 e 31.8% e somente 8.7 e 9.1% ficaram no mais baixo (Inep. Censo Escolar, 2018).

Pelo indicador de fluxo do Censo Escolar (Inep, 2018), 898 alunos do 1º ano do EF foram aprovados dentre os 905 matriculados, com 99.2% do total, 0.0% reprovados e 0.8% deixou de frequentar.

Após ter detalhado o contexto que suscitou crescer mais duas dificuldades com as quais se defrontará o alfabetizando, passo a explaná-las, sendo que, na primeira delas, deter-me-ei na pergunta que direciona o estudo.

1ª Dificuldade: Inferência da linha de base no sistema de escrita latino impresso

Ao aplicar as evidências de Dehaene (2012, p. 33-34) às pesquisas que venho realizando desde 2017 sobre a leitura e escrita de crianças nordestinas de 6 e 7 anos, beneficiadas pelo Sistema Scliar de Alfabetização, levantei a hipótese de que, além das dificuldades perceptuais advindas de os neurônios da visão não terem sido geneticamente programados para reconhecer as distinções dos traços invariantes das letras, entre direção para a esquerda e direita, como, por exemplo, entre **b / d**, postuladas por Dehaene, e além de outras dificuldades como desmembrar a sílaba para desenvolver a consciência fonêmica e de como converter os vocábulos separados por espaços em branco, em especial os átonos, no contínuo da cadeia da fala, quando se lê, far-se-ia necessário crescer mais outra dificuldade, não tratada na literatura científica que versa sobre a aprendizagem da leitura: a de inferir a linha de base imaginária, nos textos impressos do sistema latino de escrita. A hipótese foi levantada a partir da constatação sistemática nos primeiros textos em letra cursiva, dos alunos do 2ª ano do Ciclo da Alfabetização, em escolas públicas, nas cidades de Lagarto, SE e S. José da Laje, AL, nos gêneros narrativa e convite, que eles não conseguiam ultrapassar a linha de base nas letras **f g J j p q Y y Z z**. Tal dificuldade engendrou a pergunta: Por que alunos do 2ª ano do Ciclo da Alfabetização, em escolas públicas, nas cidades de Lagarto, SE e S. José da Laje, AL, em seus primeiros textos em letra cursiva, nos gêneros narrativa e convite, embora demonstrem domínio sobre a estrutura e sobre os propósitos pragmáticos de tais gêneros, sistematicamente, têm dificuldade em ultrapassar a linha de base nas letras quando é necessário? Assim, ao invés de escrever “**festa**”, escreviam “**besta**”; ao invés de escrever “**para**”, escreviam “**Para**”.

A não inferência da linha de base imaginária, na alfabetização para a leitura, determinou na produção dos textos iniciais em letra cursiva (convites ou narrativas), que as crianças ignorassem o cruzamento por alguns traços: no caso do **p**, resultou em transformá-lo na maiúscula **P**, com a incoerência de seu uso naquele contexto morfossintático; com o **f**, resultou em confundí-lo com a letra **b**: ao invés de **fale**, leu-se **bale**.

O estudo teve origem, pois, com o levantamento das ocorrências de não ultrapassagem da linha de base, quando ela era necessária, nos textos produzidos pelos alunos do 2º ano do EF, de São José da Laje, AL e de Lagarto, SE, dentre os quais mostraremos alguns exemplos.

Veja-se o convite de uma criança de sete anos, no 2º ano do Ensino Fundamental, de escola pública em Lagarto, SE. Embora a criança, seguindo o plano do convite que ela mesma elaborou, tenha atendido todos os requisitos para obter sucesso em seus propósitos pragmáticos de garantir a presença da convidada no local, no dia e hora previstos para o evento, as falhas persistentes que se observaram decorreram de não colocar abaixo da linha de base, os traços das letras cursivas que o exigiam, como em: **La9arto, 9uero, Para, cabé, sce9unda, feira, favor, li9a, beiJos, Josiele**, ao invés de: **Lagarto, quero, Para, café, segunda, feira, favor, liga, beijos, Josiele**.

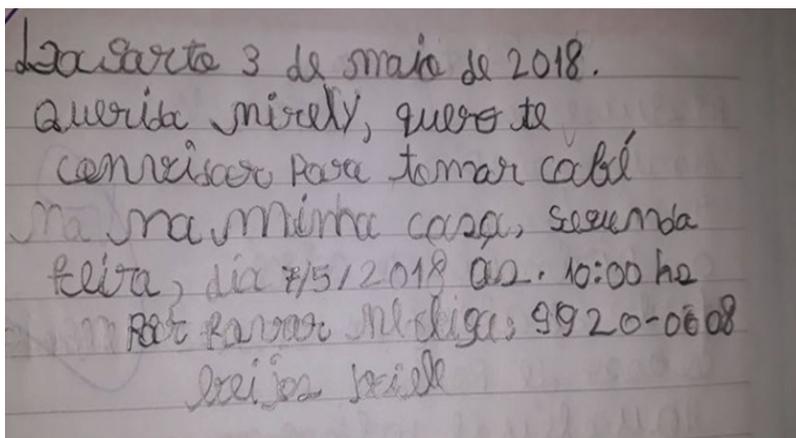


Figura 2. Convite de aluna Josiele, 7 anos, 2º ano, EF, Lagarto, SE.

Na narrativa a seguir, do aluno Arthur, de sete anos, no 2º ano do EF de escola de S. José da Laje, a estrutura é muito boa, com a progressão dos episódios e bons diálogos.

Um dos problemas que a criança apresenta é o de que em virtude de, no PB, as palavras paroxítonas (são a maioria, com exceção dos vocábulos átonos) quando terminarem pelos arquifonemas **IUI, III**, se codificarem, respectivamente, nos grafemas **<o>**, **<e>**, a criança, erroneamente, escreve como ‘escuta’ na sua fala interior, como em

Mesi ao invés de **Nesse**. Muitas falhas na codificação decorrem de Arthur transpor para a escrita a fala interior tal qual a “escuta”. Vamos comentar, porém, apenas as falhas de não colocar abaixo da linha de base, os traços das letras cursivas que o exigiam, como em: **Palhaço, Malu9uinho, ve3, Palhaço, aue, 9ostava, crianças, mila2ri, 3e3, ami9os, aa, 8eti, Pisina, 3alou, le8au, Para, 3elis**, ao invés de: **Palhaço, Maluquinho, vez, palhaço, que, gostava, crianças, milagre, fez, amigos, já, gente, piscina, falou, legal, para, felizes**.

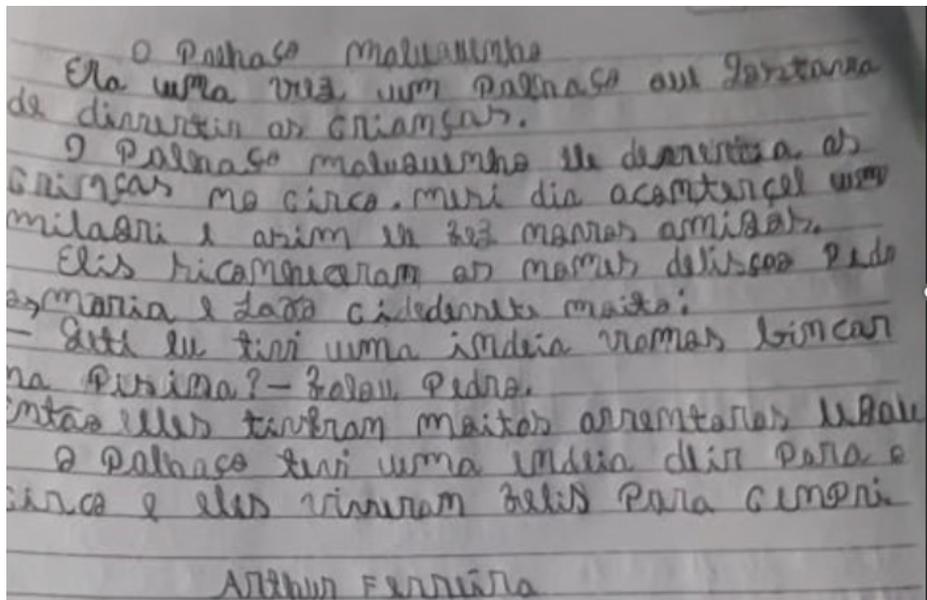


Figura 3. Narrativa do aluno Arthur, 7 anos, 2º ano, EF, S. José da Laje.

O fato de duas letras apresentarem espelhamento e só se diferenciarem entre si porque, em uma delas um dos traços ultrapassa a linha de base imaginária em milímetros, é uma das complexidades maiores à aprendizagem, como nos pares: **j/i**, **p/b**, **ç/c**, **q/d** e determina que, didaticamente, seja um dos critérios para sua introdução mais tardia.

A seguir, explicarei no que consiste a 2ª dificuldade para o alfabetizando, que sugiro crescer, pois não vem sendo abordada nas pesquisas sobre alfabetização.

2ª Dificuldade: operar com o valor zero ou ausência

Zero ou ausência também valem nos sistemas linguísticos, desde que opostos à presença de um signo, no mesmo contexto. Essa concepção remonta a Saussure (1972, p. 164), coerente com a teoria de valor que embasa sua proposta, ao definir o fonema como uma unidade opositiva, relativa e negativa e, nos manuscritos, descobertos em 1996, quando afirma: “o nada também vale” (Saussure, 2002, p. 68).

Exemplificarei com a regra de ouro de atribuição do acento de intensidade, quando se lê um texto em português, ao padrão vocabular escrito, isto é, às palavras paroxítonas terminadas pelas letras ‘a’, ‘e’, ‘o’, seguidas ou não da letra ‘s’, ou terminadas por ‘em’, ‘ens’, ‘am’, graças ao gênio de Viana (1904): ao aplicar o princípio da economia, ele isentou tais palavras tônicas, mais frequentes do português, substantivos, verbos e adjetivos e algumas palavras gramaticais, de portarem acento gráfico. Por exemplo, “casa”, “nomes”, “livro”, “quando”, “jovem”, “homens” e todo o presente do indicativo, salvo a 2ª pess. do plural e as formas oxítonas ou monossílabos tônicos.

Por outro lado, vocábulos tônicos, terminados pelas letras ‘i’, ‘u’, seguidas ou não por ‘s’, sejam eles monossílabos tônicos, como “tu”, “si”, ou oxítonos como “tatus”, “ali”, ou se os grafemas <i>, <u> estiverem representando as semivogais /j/, /w/, isto é, nos ditongos, a ausência de sinal gráfico nas vogais tônicas assinala que se trata das vogais /e/ ou /o/, como em “dei”, “estou”.

O que significa o princípio da economia? Significa: Informar o máximo, usando o mínimo de representações.

O máximo da economia também foi aplicado à automatização de quais, quantos, sua posição e como se combinam os traços que diferenciam uma letra das demais, como acontece no sistema latino que é o da língua portuguesa escrita.

Com apenas oito traços básicos, formamos todas as letras de imprensa maiúsculas e minúsculas, necessárias para o reconhecimento rápido e fluente na leitura.



Figura 4: Os oito traços invariantes que compõem as letras do sistema latino de imprensa.

Dentro do princípio da economia inclui-se que uma mesma representação pode ter mais de um significado. Assim, ‘a’, pode ser:

- a) o artigo definido feminino, como em “**a** menina”;
- b) preposição, como em “Pedi **a** você”;
- c) pronome pessoal oblíquo, como em “João **a** ama”;
- d) pronome demonstrativo como em “Prefiro **a** que compraste ontem.”

Como se reconhecem e se leem as palavras átonas? Só podem ser átonas palavras gramaticais, pois substantivos, adjetivos e verbos têm que ter uma sílaba mais intensa.

Em segundo lugar, tais palavras gramaticais têm que terminar pelas letras ‘a’, ‘e’, ‘o’ (‘s’), como nos exemplos: “**na**”, “**se**”, “**do**”, “**pelos**”. Palavras gramaticais, terminadas pelas letras ‘i’, ‘u’ são tônicas, como nos exemplos: “**ti**”, “**tu**”.

Como se leem as palavras átonas, terminadas pelas letras ‘e’, ‘o’, seguidas ou não por ‘s’? Na leitura das palavras átonas terminadas por ‘e’, ‘o’, produzimos o som, conforme a variedade sociolinguística que praticamos. A pronúncia que predomina é [i], [u], respectivamente. Tudo isto é realizado de forma não consciente.

Quando os participantes são chamados a ler os monossílabos ou dissílabos átonos negritados, durante a leitura interativa, deparam-se com as seguintes dificuldades:

- 1ª) ao serem lidos isoladamente, não se percebe se a palavra é átona ou não;
- 2ª) influência da alfabetização pelo nome das letras ‘e’, ‘o’.

CONTRIBUIÇÕES DO ESTUDO PARA DERRUBAR ALGUNS MITOS SOBRE ALFABETIZAÇÃO

As reflexões, discussões da literatura científica, descrição do contexto que deu origem à principal indagação e os resultados empíricos apresentados são uma contribuição para ajudar a derrubar alguns mitos ainda vigentes sobre alfabetização, no Brasil, como: iniciar a alfabetização simultaneamente pelo ensino-aprendizagem da leitura e da ‘escrita’, sendo que esta última se trata, realmente de ‘desenhar’ o próprio nome, uma vez que a criança nem sabe reconhecer as letras que o compõem; alfabetizar pela soletração, ou seja, pelo nome da letra, do tipo: “se” + “a” = “sa”, “éssi” + “a” = “sa”, diante da palavra “casa”; o método global de alfabetização é o melhor, seja começando por uma sentença, ou até pelo próprio texto, quando o limite para os captadores dos sinais impressos, no momento da fixação recolhem não mais do que três ou quatro caracteres à esquerda do centro do olhar, e sete ou oito à direita, sem, contudo, reconhecê-los.

Tais sinais chegam às áreas primárias de recepção visual como manchas que são desfeitas em miríades de pontos, depois refeitos em traços invariantes, como retas e curvas, se os neurônios da leitura foram reciclados (Dehaene, 2012).



Figura 5. Limite (*span*) ao número de caracteres à esquerda e à direita do ponto de fixação

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, tive como propósito esclarecer a pergunta: Por que alunos do 2^a ano do Ciclo da Alfabetização, em escolas públicas, nas cidades de Lagarto, SE e S. José da Laje, AL, em seus primeiros textos em letra cursiva, nos gêneros narrativa e convite, embora demonstrassem domínio sobre a estrutura e sobre os propositos pragmáticos de tais gêneros, sistematicamente, tinham dificuldade em ultrapassar a linha de base nas letras quando necessário.

Demonstrei que a literatura científica, que se ocupa com as dificuldades enfrentadas pelos alfabetizandos, abordou muitas das mais importantes delas, como: aprender a ler é muito mais difícil do que adquirir a língua oral; os neurônios da leitura, situados na área occipital-temporal ventral esquerda não foram geneticamente programados para reconhecer os traços gráficos invariantes, suas posições e combinações para formar as letras, necessitando ser reciclados, nem para identificar os grafemas e seus valores (fonemas); chegar ao conhecimento consciente para processar a linguagem verbal é de grande dificuldade, como o necessário para desmembrar a sílaba e a cadeia da fala e, assim, delimitar onde terminam e começam os vocábulos, em especial, os átonos, pois a juntura externa fechada torna suas fronteiras opacas.

No entanto, não se encontram na literatura científica, que se ocupa com as dificuldades enfrentadas pelos alfabetizandos, duas outras grandes dificuldades: a 1ª delas é a inferência da linha de base no sistema de escrita latino impresso, necessária para reconhecer a diferença entre pares de letras nos quais só numa delas, o traço invariante cruza em milímetros tal linha de base inferida, como em p/b, q/d (em 3 casos, o cruzamento resulta em minúsculo semicírculo: j/i, y/v, ç/c).

A não inferência, na alfabetização para a leitura determinou na produção dos textos iniciais em letra cursiva (convites ou narrativas), que as crianças ignorassem o cruzamento por alguns traços: por exemplo, no caso do 'p', resultou em transformá-lo na maiúscula 'P', com a incoerência de seu uso.

A 2ª nova dificuldade é não operar com o valor do zero ou ausência, conforme Saussure (1972, p. 164), para atingir a maior economia e simplicidade na explanação linguística, com efeitos sobre a psicolinguística aplicada à alfabetização.

Descrevi o contexto em que o estudo se desenvolveu, as escolas pertencentes às Secretarias Municipais de Educação (Semeds) de Lagarto, SE e de São José da Laje, AL e expliquei as razões que determinaram tal escolha: os resultados alarmantes, em alunos ao final do 3º ano do EF, obtidos pela Avaliação Nacional de Alfabetização (Ana), divulgados pelo Inep (2017) apontaram Lagarto, SE e São José da Laje, AL, como municípios com péssimo desempenho em leitura e escrita: em Lagarto, SE, em leitura, no nível mais alto, 4, somente **3,02%** dos alunos o atingiram e, em escrita, no nível mais alto 5, somente **1,84%** (Inep, 2017). São José da Laje, AL ainda apresentou um desempenho pior: em leitura, no nível mais alto, 4, somente **1,39%** dos alunos o atingiram e, em escrita, no nível mais alto 5, somente **0,3%**.

Em consequência, com apoio das Semeds, dos familiares, do Legislativo e Judiciário de São José da Laje, AL e de Lagarto, SE, foi aplicado o Sistema Scliar de Alfabetização que consistiu na formação continuada dos educadores do 1º e 2º anos do EF, em Cursos semanais a distância, ministrados por L. Scliar-Cabral, para o aplicarem nos alunos; também foi disponibilizado material pedagógico especificamente elaborado para educadores: fundamentos da leitura e da escrita, roteiros de como aplicar cada unidade nos Cursos de alfabetização para a leitura e para a escrita e material pedagógico elaborado para os alunos: **Aventuras de Vivi e Aventuras de Vivi no Mundo da Escrita**, além dos **Cadernos de Atividades**, tanto o Módulo 1, quanto 2, respectivamente para leitura e para a escrita.

O resultado de tal esforço, em que sobressai o entusiasmo e dedicação dos professores, foi extraordinário: em São José da Laje, as crianças deram um salto gigantesco na proficiência em leitura, considerando-se o nível mais alto, desejável, atingido só por 1.39% dos alunos com 8 anos, do 3º ano, conforme a ANA de 2016, pois o município saltou para 71% dos alunos, aos 7 anos, no mesmo nível, não no 3º, mas no 2º ano do EF. Pela ANA de 2016, em Sergipe, em leitura, somente 3.02% das crianças no 3º ano, final, chegaram ao nível mais alto esperado e 45.28% ficaram no mais baixo, as escolas Raimunda Reis e MP Menezes Lima (Lagarto), beneficiárias do SSA desde 2017, no 2º ano final, em 2018, chegaram ao nível mais alto esperado, respectivamente, 34.8 e 31.8% e somente 8.7 e 9.1% ficaram no mais baixo (Inep. Censo Escolar, 2018).

Porém, ao revisar as narrativas e convites elaborados pelos alunos do 2º ano do EF, embora obedecessem à estrutura e aos propósitos pragmáticos dos respectivos gêneros, observei que, sistematicamente, os alunos não conseguiam transpor a linha de base quando a letra o exigia, o que suscitou a pergunta do estudo, cuja principal contribuição consiste em ajudar a desconstruir alguns mitos que impedem uma boa alfabetização, no Brasil, quais sejam: iniciar a alfabetização simultaneamente pelo ensino-aprendizagem da leitura e da 'escrita' do próprio nome do aluno; alfabetizar pela soletração, ou seja, pelo nome da letra; o método global de alfabetização é o melhor.

Tais mitos carecem de base científica. Somente propostas baseadas nos dados empíricos de ciências que pesquisam a linguagem verbal, como a neurociência da leitura, a linguística, a neuropsicologia e a sociolinguística podem alavancar a alfabetização no Brasil.

REFERÊNCIAS

BISPO, R. Proposta de Cartografia. Gelne, 2020 (não publicado).

CAED. **Mais Alfabetização**, 2018. Disponível em <<https://maisalfabetizacao.caed.digital.Net/#!/resultado-rede>>. Acesso em 10 de set. 2020.

CAED. **Fluência**, 2019. Disponível em <Fluência | Programa fluência (caeddigital.net)>. Acesso em 06 de jan. 2020.

DEHAENE, S. **Reading in the brain** - the science and evolution of a human invention. New York: Viking, 2009.

DEHAENE, S. **Os neurônios da leitura** - Como a ciência explica a nossa capacidade de ler. Consultoria, trad., supervisão, L. Sciar-Cabral. Porto Alegre: Penso, 2012, 374 p.

INEP, Ministério de Educação, Brasil. **Sistema de avaliação da educação básica - Avaliação Nacional de Alfabetização**, 2017. Disponível em <http://portal.mec.gov.br/index.php?Option=comdocman&view=download&alias=75181-resultados-ana-2016-pdf&category_slug=outubro-2017-pdf&Itemid=30192>. Acesso em 26 de out. 2017.

INEP. **Censo Escolar**, 2018. Disponível em < Censo Escolar — Inep (www.gov.br)>. Acesso em 26 de nov. 2018.

JENKINS, J. J., & LIBERMAN, A. M. Background to the conference. In: J. F. Kavanagh, & I. G. Mattingly (Eds.), *Language by ear and by eye: The relationship between speech and reading*. Cambridge, Mass: Massachusetts Inst. of Technology, 1972.

KAVANAGH, J. F. & MATTINGLY, I. G. **Language by ear and by eye**: The relationship between speech and reading. Cambridge, Mass: Massachusetts Inst. of Technology, 1972, ps. 1-2.

LIBERMAN, A. M. Reading is hard just because listening is easy. **Haskins Laboratories Report on Speech Research**, 1988, July-Dec, v. 95-96, ps. 145-150.

MONTESSORI, M. **Basic ideas of Montessori's educational theory**: extracts from Maria Montessori's writings and teachings. Comp. Paul Oswald; GÃ/4Inter Schlz-Benesch. Trad. Lawrence Salmon. Oxford: Clio Press, 1997.

SAUSSURE, F. de. **Cours de linguistique générale**. Edição crítica preparada por Tulio de Mauro. Paris: Payot, 1972.

SAUSSURE, F. de. **Écrits de linguistique générale par Ferdinand de Saussure**. Texto estabelecido e editado por S. Bouquet; R. Engler. Paris: Gallimard, 2002.

SCLIAR-CABRAL, L. **Sistema Scliar de Alfabetização – Fundamentos**. Florianópolis: Editora Lili, 2013.

_____. **Sistema Scliar de Alfabetização - Roteiros para o professor: Módulo 1**. Florianópolis: Editora Lili, 2018.

_____. **Aventuras de Vivi – Livro 1**. Florianópolis: Editora Lili, 2020a.

_____. **Sistema Scliar de Alfabetização – Caderno de Atividades: Módulo 1, Leitura**. Florianópolis: Editora Lili, 2020b.

SOMOS. Simulado Acerta Brasil, 2019. Disponível em < SOMOS Educação | Parceira Integral das escolas de Educação Básica (somoseducacao.com.br)>. Acesso em 10 dez. de 2019.

SQUIRE, L. R., & ZOLA-MORGAN, S. Memory: brain systems and behavior. **Trends Neurosci.**, 1988, v. 11, p. 170-75. [https://doi.org/10.1016/0166-2236\(88\)90144-0](https://doi.org/10.1016/0166-2236(88)90144-0).

VIANA, A. R. G. **Ortografia Nacional**. Simplificação e uniformização sistemática das ortografias portuguesas. Lisboa: Livraria Editora Viúva Tavares Cardoso, 1904.

O DOCUMENTO COMO DISPARADOR DE AFETOS: PROCESSOS PERFORMATIVOS A PARTIR DO REAL

Data de submissão: 02/01/2025

Data de aceite: 09/01/2025

Andréa Stelzer

Professora Adjunta 4 da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), atuando como Professora de teatro no CApUERJ e Professora Colaboradora da Pós-graduação em Artes na UERJ na linha de pesquisa Arte, pensamento e performatividade (PPGARTES/UERJ).

Autora dos livros: *A dramaturgia do ator e a poética do real: o teatro documentário no Théâtre du Soleil e no Amok Teatro* (2021), *A escritura corporal do ator contemporâneo* (2010), *Ana da Amazônia* (2022)

RESUMO: Este texto buscou investigar as diferentes performatividades realizadas a partir de documentos, memórias, testemunhos e de fatos reais, buscando perceber, indagar e contrapor esses documentos reais a fim de descobrir novas epistemes, reflexões éticas e estéticas que possam auxiliar as formas de perceber o real. O viés analítico busca apresentar uma reflexão entre os campos teóricos do teatro documental, autoficcional, do biodrama, dos estudos decoloniais e da performatividade em interlocução com a prática na cena contemporânea. Esse texto visou também analisar algumas performances realizadas pelos discentes na disciplina lecionada por mim no Programa de Pós-graduação em Artes na UERJ (PPGARTES/UERJ), “O

documento como disparador de afetos: uma experiência artístico-pedagógica a partir do real”, buscando colaborar com a reflexão sobre os processos artístico-pedagógicos.

PALAVRAS-CHAVE: performatividade; documentos; autoficção; processos pedagógicos.

THE DOCUMENT AS A TRIGGER OF AFFECTIONS: PERFORMATIVE PROCESSES BASED ON REALITY

ABSTRACT: This text search to investigate the diferente performativities carried out from documents, memories, testimonies and real facts, seeking to perceive, question and oppose these real documents in order to discover new epistemes, ethical and aesthetic refletions that can help the ways of perceiving the real. The theoretical analysis seeks to presente a reflection between documentary theater, autofiction, biodrama, decolonial studies and performativity in dialogue with the practice in the contemporary scene. This text also search to explain the performances of the students, in the discipline taught by me called “Documents as a trigger of affections: an artistic-pedagogical experience from the real”, relating theory and practice in the scene.

KEYWORDS: performativity; documents; autofiction; pedagogical process.

Início este texto explicando sobre a disciplina “O documento como disparador de afetos: uma experiência artístico-pedagógica a partir do real”, ministrada por mim no PPGARTES UERJ em 2022, a fim de estabelecer uma relação entre performatividade e documentos. A disciplina buscou realizar um estudo teórico e prático dos diferentes procedimentos e metodologias da performatividade das subjetividades, dentro de um processo de criação com documentos, memórias e testemunhos, estabelecendo uma reflexão sobre a escrita documental e autoficcional na cena contemporânea.

No decorrer do período letivo realizou-se um estudo teórico/prático sobre performatividade, cena documental, teatro jornal, teatro decolonial, espaço biográfico, autoficção, biodrama e poéticas do real com o objetivo de investigar os modos de operação e inovação nas artes contemporâneas. Foram estudados os métodos de criação a partir de documentos em companhias teatrais, performances, cinema, artes visuais, além de textos e artigos de pesquisadores estabelecendo um diálogo com a filosofia, a antropologia e os estudos culturais. Este estudo visa recorrer a novas epistemologias, como o pensamento teórico feminista interseccional, a reflexão decolonial, a resignificação de conceitos como marginalidade e subalternidade.

A cena contemporânea tem procurado refletir sobre as várias formas de correção da História, buscando revelar os pontos de vista das subjetividades antes desconhecidas. Esta cena tem se pautado muito mais por elementos biográficos, documentos e memórias das subjetividades do que por uma ideia de texto dramático com personagens escritos por um autor. A grande mudança na configuração desta balança é a maneira fulgurante da presença do “real”, ou de elementos de realidade, no teatro, a partir de uma linha de pesquisa que tem se instalado nas experiências teatrais contemporâneas: o teatro documentário e autoficcional.

O trabalho com os documentos, a memória e testemunhos propõe desafios que buscam tornar presente fatos históricos do passado por meio de registros sonoros, imagéticos, plásticos e escritos de forma a criar uma poética na elaboração do discurso cênico. A performatividade do ator torna-se um fator central para a elaboração deste teatro. A forma como os atores se apropriam dos documentos reais estabelece uma relação de experiência com a alteridade que passa pela relação de afeto e de incorporação desse outro.

Esse texto buscou analisar as diferentes poéticas criadas pelas companhias teatrais contemporâneas de acordo com a estruturação do programa da disciplina lecionada. Desta forma, o curso foi dividido em três módulos a fim de refletir sobre as diferentes poéticas criadas a partir dos documentos: O teatro documentário e político; Autobiografia, Autoficção e biodrama; Teatro decolonial e ativismo.

Os três módulos foram explicados e exemplificados com uma performance final apresentada pelos discentes pesquisadores de modo a compreender de que forma o trabalho com os documentos torna possível a criação de uma performance potente e que configure uma experiência de resistência e de afeto das subjetividades.

O TEATRO DOCUMENTÁRIO E POLÍTICO

O teatro documentário surgiu com o dramaturgo e diretor alemão Erwin Piscator (1893-1966) resultado de uma tendência que surgiu na Alemanha (1923) que desejava representar a própria vida no palco sem um tratamento artístico, ou seja, contenta-se com a ação direta e imediata no meio dos acontecimentos descritos, sem uma sequência causal. Piscator buscou fazer um grande teatro político e provocar uma ação direta no público diante dos acontecimentos urgentes e dos fatos reais projetados na cena.

A pesquisadora francesa Beatrice Picon-Vallin afirma que os teatros documentários podem ser analisados em três momentos a partir da sua relação com os meios de comunicação. O primeiro momento foi com Piscator, ao afirmar que o teatro documentário deveria informar os acontecimentos urgentes da época tão rápido quanto a mídia. No segundo momento, Peter Weiss aborda o teatro documentário como uma crítica aos meios de comunicação, de modo a investigar os dados ocultos e se contrapor às informações da mídia, principalmente em relação aos crimes do nazismo e do holocausto.

Nos dias atuais, o teatro documentário deve ir além das informações da mídia e responder às investigações que o jornalismo perdeu. Na época da pós-verdade, torna-se importante sair da exposição e do fluxo acelerado da mídia para descobrir uma verdade a partir do encontro e da experiência com as subjetividades.

Picon-Vallin afirma que, em razão da complexidade de nossa relação com o real, atualmente tão mediada por imagens, os artistas buscam informar o público de modo diverso do que faz a mídia, trazendo à tona, de modo não consensual, fatos que ele já conhece para alertá-lo, desestabilizá-lo ou integrar aos fatos a dimensão subjetiva. Assim, a cena não institucional aqui revelada é vista como mais um espaço de debate político, sendo as contradições e os questionamentos em torno da vida pública da cidade trazidos para os espectadores.

Em seu livro *Les théâtre documentaires*, Picon-Vallin nos fala de um teatro que “perfura os abcessos da História”, o que se pode observar em acontecimentos cênicos que analisam questões ligadas à guerra, ao genocídio, às ditaduras, ao exílio, à migração e aos deslocamentos compulsórios de populações no quadro europeu. Diretamente vinculado a modalidades de trabalho coletivo e ao teatro de grupo, os teatros documentários, além de informar e denunciar, procuram trazer à berlinda a palavra de quem é privado dela no âmbito social. Uma interrogação recorrente emerge: como retomar em cena a palavra de quem testemunhou os fatos tratados?

Picon-Vallin traça considerações sobre o processo de criação do espetáculo documental *Le dernier caravansérail*, encenado em 2003 pelo Théâtre du Soleil. Picon-Vallin chama atenção para as sucessivas viagens do grupo, visando entrar em contato com refugiados em busca de asilo europeu. A convivência deu origem a um volumoso acervo de falas, anotações variadas, desenhos e canções, que foi transformado em matéria poética.

Em meu livro *A dramaturgia do ator e a poética do real: os teatros documentários do Théâtre du Soleil e do Amok Teatro*, faço uma análise comparativa entre os teatros documentários do Théâtre du Soleil e do Amok Teatro no Rio de Janeiro, dirigido por Ana Teixeira e Stephane Brodt, que foi membro do Théâtre du Soleil antes de criar o Amok. Ambas as companhias têm em comum a busca por um teatro antropológico, de pesquisa cultural das diferentes subjetividades envolvidas nos espetáculos, que, além de ser um teatro político, não no sentido partidário, também se caracteriza pela partilha de um olhar sensível e renovado sobre as subjetividades. Ambas as companhias proporcionam uma experiência e um mergulho mais profundo com a alteridade, bem como possibilitam um encontro verdadeiro e potente ao incorporar as vozes e os sofrimentos das vítimas.

O que eu chamo de dramaturgia do ator, em meu livro, consiste na escritura corporal desenvolvida pelos atores por meio das improvisações a partir das temáticas e da materialidade dos documentos pesquisados em cena e, mais do que isso, as próprias cenas passam a ser criadas pelos atores num processo de apropriação corporal e afetiva dos documentos. Portanto, a dramaturgia do ator consiste nas formas pelas quais os atores criam um olhar ético e estético para realizar a transposição deste real para a cena.

O que nos interessa abordar neste texto, a partir do trabalho performativo com os documentos reais, não se trata somente de saber o que se quer falar, mas também com que potência de afetos a dramaturgia do ator pode estabelecer conexões com os fatos apresentados, de forma a buscar um olhar esclarecedor, político e transformador deste real. De acordo com o pesquisador Marcelo Soler:

“Documentar algo é ter uma perspectiva histórica sobre as coisas e não se eximir de opinar sobre a realidade. O ato adquire uma conotação investigativa, já que solicita do documentarista um olhar, compreendido aqui sinesteticamente, ou seja, um olhar com olhos, ouvidos, pele e narinas, para a realidade, tentando perceber nela dados que em si são metáforas para entendê-la de maneira mais ampla. No contexto, o termo olhar se associa ao posicionamento do sujeito sobre algo, a visão que extrapola os domínios do próprio olho. As coisas não são, é justamente nosso olhar que faz delas algo cheio de significado.” (SOLER, 2008, p.6-7).

O convite a ser feito é para que se estranhe o que foi dado como expressão da verdade e se a passe a descobrir o que nos foi escondido, muitas vezes, por uma visão viciada e simplificadora. Vale destacar a relação da cena documental com alguns textos filosóficos que irão ajudar a embasar o pensamento a partir de um olhar contemporâneo. Desta forma, a disciplina iniciou com uma reflexão sobre o texto *O que é o contemporâneo?* do filósofo Giorgio Agamben.

O texto de Agamben nos leva a compreender a contemporaneidade como a relação que o indivíduo assume com o seu tempo (ou com qualquer outro tempo sobre o qual lance seu olhar), por meio da qual produz ou identifica, no desenrolar da história, pontos de cisão e, a partir deles, pode neutralizar o brilho, que tudo aquilo que é novo e moderno emite, para enxergar suas trevas. É também o contemporâneo que, conhecendo o escuro do seu tempo, pode voltar-se para a origem (para o passado) e questioná-la quanto às suas consequências. Agamben afirma:

“A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. *Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.*” (AGAMBEN, 2009, p.59).

Partindo desta reflexão, a ideia era relacionar o trabalho com os documentos à cena performativa contemporânea, no momento em que o sujeito consegue ter uma visão sobre o seu tempo conhecendo os pontos de cisão que marcaram o passado, no intuito de questioná-los e transformá-los e, assim, dar um significado renovado para a realidade. A cena documental busca exatamente este tipo de operação de reconhecer os erros e as lacunas da história a fim de potencializar as subjetividades, antes desconhecidas, e estabelecer um olhar renovado, ético e estético da História.

Num segundo momento deste módulo, abordou-se a importância da experiência no processo performativo com os documentos. Relacionou-se a noção de experiência com o conceito de liminaridade, conforme explicitado por Ileana Diegues em *Liminaridades: práticas de emergência e memória*, no qual ela associa o liminar à hibridização, contaminação e fronteira, o que aponta também para o processo de criação na cena documental como um espaço de fronteira entre o eu e o outro, real e ficcional, arte e vida, teatro e ativismo.

Diegues afirma, ao explicitar o conceito de antropologia da performance do antropólogo Victor Turner, que uma performance é a conclusão de uma experiência:

“O que na vida não é possível expressar nos âmbitos da reflexão ou da teoria, é possível expressá-lo no âmbito da arte. A palavra experiência, etimologicamente tomada do inglês como do francês antigo, denota prova, ensaio, risco, perigo, passagem, viagem. A experiência está diretamente associada à vivência e à necessidade de ser comunicada para que emergja seu sentido profundo. (Diegues, 2016,p.57)

Nota-se, então, que na cena documental torna-se importante perceber a experiência como testemunho do sujeito ou ainda como um processo de encontro com a alteridade que se deseja documentar. O espetáculo colombiano *Testemunho das ruínas* do Mapa Teatro foi analisado exatamente por buscar esse tipo de experiência. Ele buscou responder às questões: como o teatro pode dar conta de uma tragédia da história? Como a arte pode ajudar a elaborar simbolicamente a saída dos habitantes de El Cartucho e a desapareção de um lugar?

Durante anos os irmãos, criadores do Mapa teatro, imergiram na vida de El Cartucho para recolher pouco a pouco a palavra de seus habitantes e recolher os traços materiais e imateriais, doces e terríveis e, sobretudo, para trazer a ideia de que a arte pode ajudar a compreender o que lhes aconteceu.

Testemunho das ruínas revisita os quatro anos do processo artístico em que os irmãos realizaram experimentos cênicos e apresentações com os próprios habitantes do bairro El Cartucho, que era tido como um bairro decadente, de prostituição e tráfico de drogas, e se tornou matéria documental a fim de não esquecer esse mundo devastado. O espetáculo refaz a narrativa da destruição do bairro e a resistência de seus habitantes.

Em cena quatro telas de projeção móveis, nos quais as testemunhas contam as suas histórias, e Juana (antiga moradora de El Cartucho) cozinhando arepas em um fogão antigo em um canto do palco. Essa relação da presença viva de Juana em cena e o que se passa no vídeo (os testemunhos dos antigos moradores) permite um entrelaçamento entre passado, presente e futuro, entre fatos e ficções.

A força poética se dá pelo encontro dos artistas do Mapa Teatro com os desalojados, pessoas ditas monstruosas por uma casta da sociedade que quer formatar uma sociedade limpa e bem sucedida, mas que reluzem como resistência e potência no espetáculo. Trazê-las para a cena é uma forma de afirmar a construção de um espaço comum formado por singularidades, de enxergar o outro em suas possibilidades e de focar a arte como espaço de exercício da alteridade.

Neste caso, já não é somente a memória dos que habitaram o bairro e foram desapossados, mas também dos que testemunharam e ficaram marcados fisicamente pela experiência de um tempo compartilhado. O Mapa teatro toma posição e se coloca politicamente, ao compartilhar as memórias das subjetividades e a destruição de um pedaço da História buscando despertar um olhar mais afetivo para os que ficam.

As teorias e práticas analisadas foram revelando caminhos e métodos para a própria criação dos discentes da disciplina a partir de um fato real e de suas próprias experiências. A seguir analiso a performance final de uma aluna, no qual um acontecimento real serviu com um disparador de afetos ao criar a sua performance, revelando os atravessamentos entre real e ficção, vida e arte.

“As justiceiras de Capivari”: A aluna Roberta Nascimento, artista performer, feminista e ativista, realizou, no trabalho final, uma performance a partir de um curta-metragem sobre um fato real, disponível no YouTube, sobre as justiceiras de Capivari. O curta é uma espécie de documentário que parte de relatos de pessoas sobre o assassinato de uma menina de forma brutal por um pedófilo em 1998, na cidade de Capivari. As mulheres da cidade resolveram se unir para pegar o assassino e proteger as meninas no caminho da escola. Esse grupo de mulheres feministas ficou conhecido como as Justiceiras de Capivari. Roberta falou que conheceu essa história em 2012 e ficou tão chocada que resolveu que iria trabalhar com esse documento.

Sua performance iniciava com o vídeo dos relatos das mulheres justiceiras e de pessoas da cidade de Capivari que mostrava a foto da menina assassinada. Paralelamente, Roberta foi colocando objetos em cima da mesa, como em um ritual. Ela colocou um prato de barro, uma bonequinha preta e acendeu uma vela, como um despacho e depois colocou

duas bandeiras do Brasil em cima da mesa e duas facas cruzando as bandeiras. Ela estava vestida como se fosse uma das justiceiras, com um cinturão, cabelo preso com duas longas tranças e, durante a apresentação dos relatos das justiceiras, ela fazia um movimento repetido de afiar as facas uma na outra.

No final do vídeo ela se colocou na frente da imagem projetada na tela, como se ela fosse uma das justiceiras e levantou as facas como em um sinal de guerra, criando uma imagem potente de luta e de ativismo contra esse crime. Ela colocou a música “Juízo final”, de Clara Nunes, e cantava como se fosse um hino em homenagem a todas as crianças que foram vítimas de pedofilia. A subjetividade de Roberta foi atravessada por esse fato real e sua performance potencializou a luta e a resistência das mulheres guerreiras e feministas que lutam para viver em um mundo mais justo.

AUTOBIOGRAFIA, AUTOFICÇÃO E BIODRAMA

Nota-se a importância em abordar a escrita de si na cena contemporânea visto que, nos últimos anos, ocorreu uma explosão de espetáculos autoficcionais relacionados à temática familiar, tal como a relação com os pais, os traumas, os amores, as doenças e a ditadura. Trata-se de acontecimentos da vida real que marcam uma identidade e que une público e privado ao abordar a intimidade do sujeito. Surgem algumas questões: Por que narrar a si mesmo? De que forma se vai tecendo uma narrativa de si mesmo? O fato de ser verdade ou ficção realmente importa ou o que importa é a forma criativa elaborada pela autoficção?

Algumas autoficções ajudam a recuperar um eu disperso ou ferido, outras têm maior acento político-estético. O “eu”, afinal, não é uma entidade isolada e distanciada do mundo, mas sim fruto de uma cultura, de um país, da relação com o Outro que, ao se expressar, levanta questões político-sociais relevantes, contribuindo para reflexões mais amplas, coletivas e uteis.

O teórico francês Phillipe Lejeune define a autobiografia como “o relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, colocando ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade” (LEJEUNE, 1996, p. 14, tradução nossa). A autobiografia, segundo Lejeune, pressupõe a veracidade dos fatos e o compromisso com a realidade através de um “pacto autobiográfico”, isto é, um pacto de autenticidade em que não há dúvidas a respeito da identidade entre as instâncias do narrador, protagonista e autor.

Para Serge Doubrovski, “A autoficção é a ficção que eu, como escritor, decidi apresentar de mim mesmo, incorporando, no sentido estrito do termo, a experiência de análise, não somente do tema, mas também da produção do texto” (DOUBROVSKY, 1988, p.77). A autoficção dilui o espaço fronteiro entre biografia e ficção dando mais importância à construção de um efeito de linguagem que se aproxima da noção de performance, conforme afirmou Diane Klinger:

“O autor é considerado como sujeito de uma performance, de uma atuação, um sujeito que representa um papel na própria vida real, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras. Portanto, o que interessa do autobiográfico no texto de autoficção não é uma certa adequação à verdade dos fatos, mas sim a ilusão da presença, do acesso ao lugar de emanação da voz.” (KLINGER, 2012, p.50).

Para Diana Klinger, a autoficção é o resultado de uma construção que opera tanto na ficção quanto na vida mesma, assim como a performance, de forma que ambas se apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse ao vivo o processo de escrita. No teatro autoficcional a escritura ocorre no ato da performatividade com os documentos reais (memórias, imagens, objetos, músicas, textos), assim como no contato direto e íntimo com o espectador, como uma testemunha e uma co-presença no espetáculo.

Partindo dessas reflexões, analisou-se a cena autoficcional de Janaína Leite, no espetáculo *Conversas com meu pai*, e da argentina Lola Arias, em *Melancolia e manifestação*, que se trata de um biodrama sobre a depressão de sua mãe. Porém, qual é a diferença entre autoficção e biodrama? O biodrama, conforme definido por Vivi Tellas, é uma biografia cênica ou a encenação de uma biografia. A encenação que se constrói da vida de alguém, que pode ou não ter relação com a sua experiência.

O trabalho de Vivi Tellas busca a teatralidade fora do lugar institucional do teatro observando como as vidas de pessoas comuns podem servir como arquivos de textos, comportamento performático e experiência. Nos espetáculos que Tellas chamou de *Arquivos*, as pessoas cujas histórias são contadas são as mesmas que falam em nome de si próprios para compartilhá-las no palco (não atores). No entanto, toda a construção está organizada por um olhar externo (da encenadora), o qual lhe deu uma forma e fez com que essas histórias se transformassem em teatro. Ou seja, a experiência de vida do outro é mediada pelo olhar cênico da encenadora, que vai buscar nas histórias cotidianas os signos de teatralidade.

O biodrama é diferente da autoficção, de Janaína Leite, visto que Janaína narra um trauma ocorrido com ela e seu pai, mas é ela quem se apresenta construindo a sua performance na cena. A cena autoficcional de Janaína Leite possui um olhar investigativo de um fato que aconteceu na sua vida, pois não se sabe se o que ela conta aconteceu realmente ou se foi a sua imaginação. Janaína performa uma cena autoficcional, que ela mesma constrói de si mesma, não importando se foi verdade ou ficção.

Já Lola Arias aparece como narradora/testemunha e não como protagonista da história, ela cria uma biografia relacional da mãe, na qual também está envolvida, tal como no biodrama. Lola faz valer poeticamente tanto a própria experiência quanto a da mãe, esse momento íntimo, do qual ambas sobreviveram, e do início do golpe militar, a cujas consequências continuam sobrevivendo. As imagens adquirem um estatuto político-afetivo, ao serem apropriadas não para buscar uma verdade dos fatos históricos, mas para recontar o ocorrido pelo viés da memória subjetiva.

Partindo destes conceitos, surgiu a performance autoficcional de Ribamar Ribeiro, pesquisador e encenador da companhia Os ciclomáticos, chamada “O oráculo de mim”. A performance abordou a sua história desde o seu nascimento a fim de refletir sobre a ausência do pai em sua vida. Para isso, ele criou várias cartas de tarô com textos escritos no verso sobre a sua história de vida. Cada carta se relacionava com um documento que ele tirava de dentro de uma mala e mostrava relatando a sua história. A mala também corresponde a um objeto importante em sua vida, visto que, como encenador, ele viaja bastante com os espetáculos.

Ribamar criou uma escrita autoficcional que, na verdade, busca investigar o fato dele não ter conhecido o seu pai e de ter sido criado somente pela sua mãe e pela sua tia. Os documentos vão revelando o trauma de ele ter crescido sem saber quem era o seu pai, criando uma relação com o seu contexto atual como diretor de uma companhia teatral (Os Ciclomáticos) e de estar ensaiando o texto teatral Édipo rei, traçando pontos em comum do texto com a sua realidade.

A sua performance foi uma tentativa de reconstrução de sua identidade a partir da investigação em torno da ausência do pai, como aquele herói que faltou na sua infância. O encontro com o teatro o salvou deste vazio. Memória e imaginação se unem para a construção de sua autoficção. No final, foi colocada a música “Cálice” de Chico Buarque e ele terminou falando:

“Vinte de novembro de mil novecentos setenta oito, a música que fazia sucesso neste ano era Cálice, de Chico Buarque. A música “Cálice” foi censurada porque fazia uma crítica à Ditadura Militar no Brasil e à censura imposta por ela, que calava as pessoas que denunciavam a violência do regime. A palavra “cálice” é gritada na música num tom imperativo, lembrando uma ordem para se calar – “cale-se!”, nascido no meio de uma ditadura encaminhando-se para o Diretas Já. Tinha mãe, mas sem pai! O oráculo de mim mesmo continua como uma página ainda sendo escrita. Agora em 2023, libertando-se de uma EXTREMA DIREITA cruel, mas ainda assim com temor no coração, verbalizando o ESPERANÇAR e aguardando o próximo ENIGMA DA ESFINGE!” (RIBEIRO, apresentação final, 2022).

TEATRO DECOLONIAL E ATIVISMO

As novas subjetividades e a questão da representatividade estão despontando na cena contemporânea, ou seja, o teatro decolonial, marginal, o feminismo na cena e todas as formas de desopressão do sistema vigente da sociedade patriarcal e colonial. A importância da cena ativista que luta por uma transformação do real por meio da arte.

A decolonialidade ou o pensamento decolonial é uma escola de pensamento, utilizada essencialmente pelo movimento latino-americano emergente, cujo objetivo é libertar a produção de conhecimento da episteme eurocêntrica. Visa realizar uma crítica sobre a suposta universalidade, atribuída ao conhecimento ocidental, e o domínio da cultura ocidental.

As perspectivas decoloniais veem essa hegemonia como sendo a base do imperialismo ocidental. Por isso, a decolonialidade se refere às abordagens analíticas e práticas socioeconômicas e políticas opostas aos pilares da civilização ocidental. Desse modo, a decolonialidade se torna um projeto tanto político quanto epistêmico (do campo do conhecimento). Para Walter D. Mignolo, sociólogo americano, o pensamento decolonial busca instaurar um movimento de “desobediência epistêmica”, cujo ideal político consiste em reforçar processos de liberalização das experiências, memórias e histórias daqueles que foram silenciados pela colonialidade.

Adriana Scheiner, professora da UFRJ e encenadora de teatro, explicita em seu artigo (2019) as relações entre cidade e violência que têm perpassado o trabalho de grupos, como o Nós de Teatro, de Fortaleza, e o Coletivo Bonobando, do Rio de Janeiro. Os locais de moradia dos integrantes e os percursos que fazem na cidade, assim como suas experiências de vida, corporeidades, memórias e vivências, são decisivos para seus processos de criação e também para seus modos de produção. Schneider explica:

“O conceito de “escre(vivência)” de Conceição Evaristo foi também uma chave para a compreensão do elo entre arte e vida, privado e público, cotidiano e sala de ensaio, determinante no processo. Em *Becos da memória* (2006), Evaristo parte de uma perspectiva autobiográfica e das memórias de infância e, com a força da vivência, vai desfazendo os estereótipos representativos de mulheres negras na literatura e na história do Brasil. O procedimento memorialista torna-se um gesto político para tensionar a historiografia e romper os silenciamentos.” (SCHNEIDER, 2019, p.215).

Em *Cidade correria*, a dramaturgia foi construída coletivamente através da fricção entre as estratégias de transformação urbana no Rio de Janeiro, com vistas à realização dos Jogos Olímpicos, e as táticas de ocupação da juventude. A dinâmica entre corpo e territorialidade e as reflexões sobre “feridas coloniais” que permeiam essas relações foram fundamentais nesse processo.

Dessa forma, os artistas, que vivem na margem, antes quase invisíveis, estão debatendo as políticas da cena contemporânea. Desse debate vem a compreensão de que os processos que resultaram nessas ausências, ou que definiram quais presenças teriam direito à existência, ou visibilidade, são análogos ao que Achille Mbembe (2018) – filósofo e teórico da política – vem tentando argumentar como o devir-negro no mundo.

Achille Mbembe tem feito revisões críticas sobre o conceito de biopoder, explorando sua relação com os de soberania e estado de exceção e daí surge o conceito de “necropoder”, que interroga sobre as condições práticas contemporâneas das políticas da morte. O necropoder de Mbembe reverbera com os problemas contundentes na atualidade das grandes cidades brasileiras, onde a violência não tem hora nem local para acontecer, e onde é inevitável a percepção de que determinadas mortes possuem maior valor que outras, o que causa medo nessa parte da população.

A pesquisadora francesa Lîla Bisiaux, no artigo *Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial*, contextualiza a modernidade, de maneira incomum, na medida em que ressalta, como seu fundamento, a colonização. Para Bisiaux, a modernidade, ao exaltar a emancipação do homem, a racionalidade, o progresso, a ciência e a universalidade, cria uma sobreposição a vários outros modos de vida e às diversas outras epistemologias às custas da escravização e da subalternização de corpos africanos.

Com o advento da descoberta da América e toda a história de colonização decorrente desse episódio, aos poucos, foi sendo criado um relato eurocêntrico da modernidade, cuja característica predominante é a valorização da retórica emancipadora, ao mesmo tempo em que omite a sua lógica opressiva. De acordo com ela, essa operação moderna foi fundamental para a perpetuação do capitalismo, pois não se pode esquecer jamais que ele se estrutura a partir do lucro com a compra e venda de corpos negros.

Nas Artes Cênicas, atualmente é possível identificar estratégias para o combate à violação da própria imagem por meio de criações de deslocamentos epistêmicos e estéticos com pretensão de decolonizar o teatro e seus corpos. Na cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, é possível analisar a representação e a representatividade de pessoas negras nas Artes Cênicas, nos últimos anos, como autoconstrução da imagem e disputa de imaginários dos corpos racializados. Questões como representação, representatividade, comunidade e identidade estão intrinsecamente ligadas ao movimento negro artístico e também do público em busca de maior representatividade e construção de contranarrativas.

A performance do discente José Tomaz chamada “Corpos ausentes, um caminhar com os nossos mortos” trouxe essa proposta decolonial. José Tomaz realizou uma caminhada pelo corredor do 11º andar do Instituto de Artes da UERJ (IARTES) até a sala de aula, como um ato político em homenagem aos mortos nos campos de concentração do Ceará que detiveram os sertanejos durante as secas em 1932, fazendo uma relação com o Cais do Valongo (maior polo receptor de pessoas escravizadas no Rio de Janeiro). Para isso, ele compôs uma performance cênica como espaço de memória e espaço que se grafa no corpo. A sua performance se baseou na perspectiva da necropolítica e na ideia de corpos ausentes, que também se estendem à política de morte das pessoas de rua e de pessoas que ainda trabalham em regime de escravidão contemporânea, assim como o genocídio dos indígenas.

José relatou a importância dos objetos colhidos por ele nos campos de concentração do Ceará e do Cais do Valongo tentando recuperar a memória e as vozes das ruínas dos lugares. Colocou os objetos em forma de mandala, tornando-os os protagonistas da história, pois traziam as reminiscências da catástrofe que durou um ano no Campo do Patu (Ceará).

Ele realizou oito dias de caminhada pelo Cais do Valongo com investigações, ensaios e descoberta de um plano de produção desta corpografia da memória. José reuniu registros de fotos e de áudio como documentos que entraram na cena como, por exemplo, uma caixinha de som que ele carregava junto ao corpo por onde se escutavam falas de padres, da liderança local, cânticos religiosos, que se misturavam com os cânticos em saudação aos orixás. A sua caminhada tinha a perspectiva do Butô, como uma dança sacrifício para

aqueles corpos que resistiram e lutaram pela vida na iminência da morte. Resistir como um projeto político de não silenciamento e de não apagamento dos corpos minoritários como uma luta contracolonial.

No final da caminhada pelo corredor da UERJ, há uma rampa com vista para o Morro da Mangueira, então, ele retirou areia e folhas secas e lançou no ar como um ritual de despedida e homenagem aos mortos, criando um ato potente de performance e ativismo, dando a ver os abcessos da História.

“Quando realizei esta simbiose ao jogar a areia e folhas, na passarela do 11º andar, onde há relatos de suicídio e em frente ao Morro da Mangueira, era como se eu estivesse trazendo o campo para dentro daquele território e pedindo a permissão para entrar e entrecruzar as histórias, atualizar os acontecimentos, borrar as barreiras entre o real e o ficcional, ou seja, fundir os nossos mortos que morreram em cenários parecidos, de necropolítica, tanto no Rio quanto no Ceará nos séculos XIX e XX, com o cotidiano atualizando o cenário de morte pela falta de políticas que garantam o direito à vida à população periférica, indígena, negra, lgbtqiapn+, às mulheres e pessoas que sofrem a escravização contemporânea. As folhas que deixavam minha mão, saíam como que levadas pelo vento, fluidas, dançando pelo espaço. Foi um momento de forte conexão entre os dois cenários.” (TOMAZ, trabalho final, 2022).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Santa Catarina: Argos, 2009.

BISIAUX, Lílã. **Deslocamento epistêmico e estético do teatro decolonial**. Rio Grande do Sul: Revista brasileira de estudos da presença, 2018.

DIEGUES, Ileana. **Liminaridades**: práticas de emergência e memória. Rio de Janeiro: Revista Percevejo, 2016.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LEITE, Janaína. **Autoescrituras performativas**: do diário à cena. São Paulo: Perspectiva, 2017.

LEJEUNE, Phillipe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N.1 Edições, 2018.

PICON-VALLIN, Beatrice. **Les théâtres documentaires**. Paris: Éditions Deuxième époque, 2019.

SCHNEIDER, Adriana. **Ninguém tem como falar da gente**: políticas outras para o teatro contemporâneo. São Paulo: Revista Sala Preta, 2019.

SOLER, Marcelo. **O espectador no teatro de não-ficção**. São Paulo: Revista Sala Preta, 2008.

STELZER, Andréa. **A dramaturgia do ator e a poética do real**: O teatro documentário no Amok Teatro e no Théâtre du Soleil. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2021.

GABRIELA CRISTINA BORBOREMA BOZZO: Doutoranda em Estudos Literários (FCLAr/UNESP - CAPES/PROEX) que atua como docente na graduação em Letras da FCLAr/UNESP, ministrando disciplinas da área de Literatura, no regime de auxílio acadêmico ao pós-graduando, acumulativo à bolsa vigente. De sua trajetória, cabe ainda destacar que, em 2023, foi a discente indicada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FCLAr/UNESP para concorrer à segunda edição do prêmio “Mulheres que fazem a UNESP”.

A

Alfabetização 38, 39, 40, 42, 43, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53

Análise 1, 12, 25, 26, 27, 29, 35, 36, 37, 57, 60

Análise descritiva 27

Angústia 1

Arte 13, 15, 16, 23, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 54, 58, 59, 62, 63

Audiovisual 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26

Autenticidade 14, 16, 18, 19, 21, 23, 24, 25, 34, 60

B

Bárbara 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9

C

Caminho autobiográfico 11

Cinema 7, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 55

Comportamento 1, 23, 61

Conceito católico 1

Contexto 15, 18, 22, 27, 29, 33, 34, 35, 36, 42, 46, 48, 50, 51, 57, 62

Conto 1

D

Desespero 1, 30

Dificuldades perceptuais 38, 39, 46

E

Ecosistema digital 23

Elementos linguísticos 27, 29, 30, 33

Escrita 16, 30, 31, 33, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 55, 60, 61, 62

Espectador 13, 14, 16, 19, 20, 23, 24, 61, 65

F

Formas alternativas de comunicação 27

Fragmentado 12, 18, 23

G

Gíria 27, 28, 29, 30, 31, 33, 36

Gíria imagética 27, 28, 30, 31, 36

I

Intersecção 27, 33, 34, 36

L

Leitura 1, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 49, 50, 51, 52, 53

Linguagem verbal 27, 51, 52

Linguagens 23, 34, 35

Língua portuguesa 1, 10, 27, 28, 29, 45, 49

Linguística 1, 27, 29, 30, 35, 37, 38, 39, 51, 52

Linha de base 38, 39, 40, 41, 43, 44, 46, 47, 48, 50, 51, 52

M

Murilo Rubião 1, 2

N

Narrativa 1, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 38, 40, 46, 47, 48, 50, 59, 60

Neurônios da visão 38, 39, 44, 46

P

Pecados capitais 1, 10

Performance 25, 55, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65

Personagem 1, 15

R

Redes sociais 17, 20, 23, 24, 25, 26, 35

S

Semiótica 1, 29

Símbolo 1, 34

Suporte 18, 27, 28, 29, 30, 31, 33

T

Tamara Klink 11, 12, 17, 18, 19, 21, 22, 24, 25

Tatuagem 27, 28, 29, 31, 32, 33, 37

Tecnologia 12, 16, 19, 24

Tela 11, 12, 13, 17, 21, 60

Travessia documental 11

Linguística,
LETRAS E
artes

DIÁLOGOS CULTURAIS,
CRIATIVIDADE E
EXPRESSION 2

- 🌐 www.atenaeditora.com.br
- ✉ contato@atenaeditora.com.br
- 📷 [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)
- 📘 www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Atena
Editora
Ano 2025

Linguística,
LETRAS E
artes

DIÁLOGOS CULTURAIS,
CRIATIVIDADE E
EXPRESSION 2

- 🌐 www.atenaeditora.com.br
- ✉ contato@atenaeditora.com.br
- 📷 [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)
- 📘 www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Atena
Editora
Ano 2025