

A SOLIDÃO EM TEMA: DO CLÁSSICO À ATUALIDADE

Michele Moura Silveira

RESUMO: Este trabalho, através da relação entre a literatura clássica e a contemporânea, tem o objetivo de identificar a forma como é tratada a temática da solidão, sob a perspectiva do forte grau de semelhança entre a obra de Sófocles, no clássico *Édipo Rei*, e a de Dalton Trevisan, nas obras *Desastres de Amor* e *Quem tem medo de vampiro?*, mais especificamente no conto *Arte da Solidão*, de acordo com o espaço e o tempo em que estão inseridas. Identificada essa forma, será possível compreender o sentido que o tema Solidão assume na vida das personagens: se necessidade pessoal ou forma de exclusão do grupo ou da sociedade como um todo.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura clássica, solidão, contemporaneidade.

RESÚMEN: Este trabajo, a través de la relación entre la literatura clásica y contemporánea, tiene como objetivo identificar la forma en que es tratado el tema de la soledad, desde la perspectiva de un fuerte grado de similitud entre la obra de Sófocles, en el clásico *Edipo Rei*, y de Dalton Trevisan, en las obras *Desastres do Amor* y *Quem tem medo de vampiro?*, especificamente en el cuento *Arte da Solidão*, de acuerdo con el espacio y el tiempo en que están inseridos. Identificada esta manera, se puede comprender el sentido que la "soledad" asume en la vida de los personajes: si la necesidad personal o forma de exclusión del grupo o de la sociedad en su conjunto.

PALABRAS-CLAVE: Literatura clássica, soledad, contemporaneidade.

Quando se fala na obra *Édipo Rei*, de Sófocles, o que nitidamente vem à memória é a perplexidade com que é tratado um dos temas que abordam a realidade em torno do ser e do seu destino. No entanto, sendo o incesto, que vem

a nortear a obra, um tema presente na literatura clássica, ele vai sendo recorrente em futuras obras da literatura universal. Shakespeare, por exemplo, traz o tema no clássico *Hamlet*. Mais tarde, em *Os Maias*, de Eça de Queirós, um incesto entre os irmãos protagonistas. Assunto esse que é bastante conhecido na literatura brasileira, com Álvares de Azevedo, em *Noite na Taverna* e com Dalton Trevisan, em alguns de seus contos. Aqui, os contos de desse último, o paranaense enigmático, como é conhecido, são os escolhidos para serem relacionados com esse clássico de Sófocles, mas não em torno da temática do incesto, essa catástrofe humanística, mas em torno da relação entre a literatura clássica e a contemporânea, no que se refere à temática da solidão, que é um dos diversos assuntos que podem ser tratados em ambas as obras.

Essa relação entre as literaturas se dará como forma de acentuar o forte grau de semelhança entre as narrativas da antiguidade e as obras mais contemporâneas. Eis a pergunta: Como obras da atualidade retomam a temática da antiguidade? O que essas obras e a sua temática representam dentro do cenário real (época) a que estão inseridas?

Faz-se necessário a definição do que é solidão através do conceito filosófico da palavra. Segundo Nicola Abbagnano (2000), o termo solidão significa:

(...) isolamento ou busca de melhor comunicação. No primeiro sentido, a solidão é a situação do sábio, que, tradicionalmente, é autárquico e por isso se isola em sua perfeição. Afora esse ideal, o isolamento é um fato patológico: é a impossibilidade de comunicação associada a todas as formas de loucura. Em sentido próprio, contudo, a *solidão* não é isolamento, mas busca de formas diferentes e superiores de comunicação: "Não dispensa os laços com o ambiente e a via cotidiana, a não ser em vista de outros laços com homens do passado e do futuro, com os quais seja possível uma forma nova ou mais fecunda de comunicação. O fato de a *solidão* dispensar esses laços é, pois, uma tentativa de libertar-se deles e ficar disponível para outras relações sociais".

Ao definir o que é a solidão, de acordo com tal conceito, pretendo buscar a compreensão do sentido que o tema assume na vida das personagens, se é uma necessidade pessoal ou uma forma de exclusão do grupo ou da sociedade em geral.

Todos sabemos que os mitos foram criados para explicar aquilo que a ciência não conseguia explicar. A mitologia grega trouxe em Édipo Rei uma representação do que se pode dizer do destino, que ninguém pode fugir a ele. O protagonista pensou que o tinha feito, mas ao contrário, matou o seu pai e casou-se com a própria mãe – inocentemente - já que não sabia da verdadeira identidade dos dois. E principalmente, não tinha conhecimento da sua própria identidade. A obra traz uma simbologia em torno do olho humano, que na literatura é o mais importante órgão sensorial simbólico. O olho é a representação da clarividência, da honestidade, da inteligência, da consciência moral e da verdade. Édipo, ao saber que é filho de Jocasta e que esta está morta por conta dos acontecimentos, arranca seus próprios olhos, num ato de violência contra seu próprio corpo, representando assim a falta de dignidade de ver o mundo, aquela verdade que ele não deseja esconder do mundo, mas sim de si mesmo:

“Édipo toma seu manto, retira dele os colchetes de ouro com que o prendia, e com a ponta recurva arranca das órbitas os olhos, gritando: "Não quero mais ser testemunha de minhas desgraças, nem de meus crimes! Na treva, agora, não mais verei aqueles a quem nunca deveria ter visto, nem reconhecerei aqueles que não quero mais reconhecer!"

O olho cego, em Édipo, portanto, simboliza o fim de tudo e significa principalmente o seu desejo de solidão, uma vez que terá que permanecer sozinho na escuridão para o resto dos seus infelizes dias por conta do mal que causou aos

seus pais, às suas filhas – que na verdade eram também suas irmãs – e à sociedade tebana em geral.

Sendo o olho uma janela para o mundo. E visto de fora, pelo mundo, uma janela para a alma humana, em Édipo, quando o herói arranca seus próprios olhos ao saber que praticava o incesto com sua própria mãe, tal ato representa a renúncia em relação ao mundo. Não tem mais sentido ver o que está a sua frente, quando os seus olhos já não mais poderão ver o amor, o respeito a si próprio. Édipo se faz um exilado da família e da sociedade em busca da solidão. A solidão que será o seu fado por conta de seu trágico passado. A pena que ele mesmo se impôs e que lhe ajudará a amenizar a sua culpa pelo incesto e pela causa da morte de seu próprio pai. A solidão aqui é a pena de morte do herói.

Em Dalton Trevisan a solidão aparece de diferentes formas, em diversos contos do autor, como *Penélope*, *Pensão Nápoles*, *Ponto de Crochê*, *Quarto de hotel*, entre muitos outros. Cada um na sua especificidade. Mas é em *Arte da Solidão* e em *No sétimo dia* que esse tema se assemelha à forma apresentada em Édipo. Reaparece, pois, como forma de cumprimento de pena; como decisão de exclusão social. No conto *Arte da solidão* o personagem se exila em um mundo só seu para se distanciar da vida conjugal, já que nota-se implicitamente que sofre de impotência sexual. O personagem prefere fugir da esposa e ficar a sós com a sua culpa. Essa solidão é a saída mais fácil de escapar da situação. O medo de enfrentar a mulher causa no personagem esse fechamento, essa reclusão ao fechar-se em si, desistindo do mundo exterior, que é a sua casa, mais especificamente, o seu quarto, a sua cama. O personagem ignora a mulher e a isola de sua companhia:

“Respira fundo e, cabisbaixo, entra no quarto. A mulher sentada na cama folheia uma revista (a mesma revista antiga); olha para ele, mas ele não a olha.” (Arte da Solidão, 1998, p.41).”

Parecido com o anterior, mas ainda mais explícito o tema, *No sétimo dia* é um conto onde também existe um problema do personagem com a sua sexualidade. Ele também sofre de impotência sexual. É um homem bonito, jovem, recém casado, mas que não consegue realizar relações sexuais com sua esposa, e por conta disso se exila em uma solidão eterna: a morte. Como em Édipo, há aqui também uma forma de violência contra o próprio corpo. Se em Édipo o herói se automutila arrancando os próprios olhos, aqui o cidadão mutila a própria vida. É como se arrancasse o seu ser do mundo, poupando o mundo da sua existência. A vergonha foi o que realmente mutilou a sua alma. Tal foi a vergonha do herói de Sófocles.

Segundo Aristóteles, na sua *Poética*, tudo na poesia é imitação, entendendo-se como poesia a obra literária. Sendo assim, toda e qualquer obra, mesmo em pequenas partes, é a imitação de anteriores a ela, não a imitação dos personagens, mas sim da ação desses personagens, como nas obras clássicas que circulavam pela oralidade. Vejamos este trecho:

“É, pois, a tragédia, imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o ‘terror’ e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.”

Assim acontecia na literatura da antiguidade e assim ainda acontece na literatura dos nossos dias, seja em obras universais, nacionais ou regionais. O interessante é saber o porquê da retomada dessa temática.

As tragédias gregas tratavam de temas encontrados na história da sua sociedade e que eram coerentes a sua época. Já na literatura da nossa atualidade, esses temas voltam a ser utilizados com diferenças na sua abordagem. Voltam a ser trabalhados com assuntos que comovem o ser por fazerem parte da realidade da vida humana, como é o caso do conflito dos personagens de Dalton Trevisan nos contos aqui trabalhados.

Saindo da literatura para fazer uma relação com o mundo na atualidade, pode-se pensar que as pessoas se “exilam” do mundo exterior para viverem a sua individualidade, acentuando cada vez mais a ideia de mundo individualista em que vivemos. Os personagens dos contos de Dalton Trevisan e o herói de Édipo Rei assim o fazem, ao pensar que, fugindo de um problema que, ao mesmo tempo em que era do próprio ser, era também da sociedade que os rodeava (mulher, filhos, comunidade em geral), esse problema não mais existiria. Muito pelo contrário, embora o personagem morra, o problema fica e com ele a família, a sociedade. Quem vai embora é o próprio ser, aí sim, exilado em sua condição de eterno solitário, esperando as trevas ao carregar a sua própria culpa.

Fernando Pessoa, grande poeta da Literatura Portuguesa, também trata dessa temática da solidão, e inclusive aborda a simbologia do olho humano: o ser com o olho cego de escuridão que espera a chegada da morte, aniquilando assim a sua última vontade de viver:

Uma maior solidão Lentamente se aproxima Do meu triste coração. Enevoa-se-me o ser Como um olhar a cegar, A cegar, a escurecer. Jazo-me sem nexo, ou fim... Tanto nada quis de nada, Que hoje nada o quer de mim.

Pode-se pensar nesse poema como sendo um diálogo com a obra de Sófocles aqui referenciada, onde a escuridão profunda é uma pena a ser cumprida, um castigo pela impossibilidade de amar/ser amado. No poema jaz um ser exilado de outrem, do qual a solidão tomou conta. Porém, nesse poema, a descrição da temática é levemente levantada, diferente da obra de Sófocles, na qual a narração do aniquilamento de Édipo é violenta e conturbadora.

CONCLUSÃO

Conforme o estudado aqui, a temática da solidão na literatura é um assunto abordado há séculos, e isso vem a refletir na literatura de hoje, por ser um assunto que comove o ser e que faz parte da realidade da vida humana. O isolamento como ideologia primária, sem buscar diferentes formas de pena ou outras saídas, é uma tentativa brusca de libertar-se do erro, representando uma renúncia em relação ao outro e ao mundo como um todo.

Sendo assim, conclui-se que o aniquilamento dos personagens de *Édipo Rei*, *Arte da solidão* e *No sétimo dia*, é uma necessidade pessoal como forma de exclusão do grande grupo que rodeia esses personagens. A dura pena a que se expõem os trágicos protagonistas, é não só uma forma de autopunição, como também uma maneira de oportunizar à sociedade a certeza de que eles não mais existirão significativamente para o mundo exterior, e no caso de *Édipo Rei* e *Arte da Solidão*, a existência do ser acontecerá somente no seu interior: um personagem arranca os próprios olhos para não mais enxergar o mundo, e um outro personagem que fica cego para o mundo, mesmo com os olhos sãos, decidindo não enxergar o mundo à sua volta e fechando em si mesmo.

Os protagonistas dessas três obras aqui analisadas encontraram na solidão

a sua pena de morte: morte real e a morte existencial, tentando reconstruir uma imagem de herói derrotado, mas herói da sua própria história, já que os três traçaram o destino que desejaram para si. *Édipo Rei*, *Arte da Solidão* e *No sétimo dia* deixam um legado: vive-se, atualmente, uma individualidade feroz, junto com um desejo de ambição que mata um pouco das pessoas a cada dia, perdendo o presente para construir o futuro que tarda a chegar, renunciando, assim, a sua própria existência real e presente.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ARISTÓTELES. *Poética*. In: *Ética a Nicômano; Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

PESSOA, Fernando. *Uma maior solidão*. In: *Solidão, um mal da modernidade?* Disponível em <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br> , acesso em 01 nov, 2010.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Coleção Obra Prima de cada autor. São Paulo: Martin Claret, 2008.

MORSKI. Sônia A.B. *Um estudo temático nos contos de Dalton Trevisan*. Disponível em <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br> , acesso em 01 nov, 2010.

TREVISAN, Dalton. *Desastres do amor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____ *Quem tem medo de vampiro?* São Paulo: Ática, 1998.

CALEIDOSCÓPIO POÉTICO: ASPECTOS DA VISUALIDADE EM “A SEPARAÇÃO ENTRE INSCREVER E ESCREVER”

Andreza Moraes Branco Leria (mestranda – MeEL / UFMT)

andrezamoraesbl@hotmail.com

Mário Cezar Silva Leite (Dr. em Comunicação e Semiótica / PUC-SP)

mcsli@terra.com.br

RESUMO: O objetivo deste trabalho de pesquisa é analisar alguns aspectos como a inscrição, que se apresenta como parte de um processo gradativo de desrealização e desconstrução da palavra, a partir do imenso caleidoscópico poético contido no livro-catálogo “A separação entre inscrever e escrever”, de Wladimir Dias-Pino, publicado no ano de 1982. Tal objetivo entende que a intervenção artístico-literária deve responder de maneira radicalizada aos novos paradigmas impostos pela contemporaneidade. As experimentações que contraditoriamente extrapolam regras e fórmulas previamente estabelecidas valorizam o processo lúdico e de liberdade de criação. O poema-processo é um *poema para ser visto, não para ser lido. Com essa prática, Wladimir Dias Pino impõe não apenas um novo conceito de literatura, mas também a idéia da obra enquanto fisicalidade* (MAGALHÃES, 2001, p.203). Pode-se dizer que a visualidade e a fisicalidade estão imbricadas na contemporaneidade e são elementos essenciais e indissociáveis que compõem as relações sócio-culturais.

PALAVRAS CHAVE: Visualidade; Wladimir Dias-Pino; Desconstrução da palavra.

ABSTRACT: The objective of this research is to analyze some aspects such as registration, which is presented as part of a gradual process of derealization and word deconstruction, from the immense poetic kaleidoscope contained in the book-catalog "The separation between sign and write "by Dias-Pino, published in the year 1982. This goal means that the artistic and literary intervention should respond radicalized way to new paradigms imposed by contemporary. The trials contradictory go beyond previously established rules and formulas value the play process and of creative freedom. The process-poem is a poem to be seen, not to be read. With this practice, Wladimir Days Pino imposes not only a new concept of literature, but also the idea of the work as physicality (Magalhães, 2001 p.203). It can be said that visuality and physicality are embedded in the contemporary world and are an important and integral component elements of the socio-cultural relations.

KEYWORDS: Visuality; Dias-Pino; Word deconstruction.

Entendemos que o livro-catálogo “Separação entre inscrever e escrever”, publicado no ano de 1982, de Wladimir Dias-Pino, reforça a relevância da inscrição para sua produção poética.

Wladimir Dias Pino tem o Poema-Processo (1967) como resultado da soma das experiências realizadas desde o Intensivismo (1948), passando pelo Concretismo (1956) e culminando neste que é considerado um poema “para ser visto, não para ser lido. Com essa prática, Wladimir Dias Pino impõe não apenas um novo conceito de literatura, mas também a ideia da obra enquanto fisicalidade” (MAGALHÃES, 2001, p.203). Pode-se dizer que a visualidade e a fisicalidade estão imbricadas na contemporaneidade, ou melhor, são elementos essenciais e indissociáveis que compõem as relações sociais.

A proposta de intervenção ou produção poética de Dias-Pino, na obra em análise, já se apresenta na capa do mesmo.

http://www.antoniomiranda.com.br/ensaios/img/wladimir_diaspino1.jpg

(DIAS-PINO, 1982)

Trata-se de uma capa emblemática na qual observamos o fundo preto, o nome do autor em letras brancas, garrafais, grandes na parte inferior da mesma e, uma “mancha” branca na parte superior que se estende até aproximadamente o meio da página. Essa “mancha” sugere o perfil do poeta de forma singular, é quase uma fenda no vácuo que se expande. Segundo Derrida (1973) nessa suposta fenda, à qual poderíamos denominar como incisão, está contido o ato de inscrever. Trata-se de um rastro imotivado que não significa, mas é. A própria capa é um poema visual que trabalha com luz e sombra, propondo um interessante jogo de velar e desvelar. Na contra-capas, temos uma foto aérea, da cidade de Cuiabá. As páginas iniciais do livro trazem como conteúdo introdutório referências à relação do

autor para com a cidade. Contudo, essa contra-capas, traz uma imagem estilizada, já que apresenta-se de forma monocromática e pontilhada, elementos que a tornam singular, em meio à telhados de antigas casas, onde encontra-se ao centro uma igreja, fazendo referência à cuiabania e, talvez, até ao nome da editora que criou com seus companheiros do movimento Intensivista, que chamaram “igrejinha”. A obra funde Intensivismo, Concretismo e Poema Processo; e o título A SEPARAÇÃO ENTRE INSCREVER E ESCREVER, sintetiza não só a obra em si, mas toda sua produção, já que evidencia a relevância da inscrição para a produção de sua obra.

Todos os textos contidos no livro/catálogo sugerem movimentação, desde os textos intensivistas até os do poema/processo, sejam verbais ou não. Justamente por isso, é que as datações dos poemas, principalmente as que marcam o Concretismo como “A Ave” (1956) ou “Solida” (1956), se desdobram em várias outras versões, compondo séries e, conseqüentemente, sendo identificadas posteriormente como Poemas-Processo, mas que não podemos esquecer que tem suas bases Intensivistas. Contudo neste estudo não nos deteremos a esses poemas e suas versões, e sim a poemas que ainda no passaram, com maior atenção, pelo crivo da crítica talvez porque também representem um pouco de sua história. A opção pela inscrição está posta desde a capa como visto, contudo o que parece desencadear todo o processo de caminhada para a efetivação de tal opção foi o rio e todos os elementos que trazem a lembrança de uma identidade característica de uma determinada região, no caso Mato Grosso e, ainda as letras e recortes flutuantes da tipografia de seu pai e da oficina de costura de sua mãe; assim como o rio que serpenteia sobre a terra ferindo-a e orientando a direção seguida pelo poeta, por vezes operário por vezes arquiteto da linguagem.

Tomamos para esta análise o círculo como ponto de partida para mostrar a

relevância da inscrição como ponto máximo desse trajeto que caminha para a diluição do texto escrito cedendo espaço para o projeto visual.

Entendemos aqui, a forma circular como a soma das curvas desse rio – a serpente que engole o próprio rabo – oroboros - considerando a “náusea” e o “vômito”, o que causa incômodo e inquietação, como resultado da ação. O desengolir.

A forma circular assimétrica tem como resultado o ovo da serpente. Embrião que se desdobra e transmuta em possibilidades – começo, meio e “in-finitas”... O próprio cosmo do ser poemático em expansão.

(DIAS-PINO, 1982, p.128)

(DIAS-PINO, 1982, p.129)

O círculo – ovo – rosa – labirinto – geométrico apontando direções.

Embrião que ganha corpo e, de dizer geométrico ganha asas - voar vai. Embrião máquina que ao engolir o papel o vomita transmudado em poema. Poema que vai calando o verso na medida em que o silêncio da página branca se amplia e sede espaço para o outro. O transmudado. Círculo hexágono, que enquanto círculo desorientou e enquanto hexágono aponta as setas para todas as direções que o jogo de dados permite.

Começemos pela “rosa”. Antes embrião, forma circular levemente ovalada que (se desenvolve e se transmuta) desabrocha ganhando inúmeras possibilidades de análise. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2002, p.788-789) a acepção que nos cabe aqui é o fato da rosa aproximar-se do símbolo da roda, ou seja, designar uma perfeição acabada uma realização sem defeito. Outra acepção

do termo roda que talvez melhor nos sirva é a que a roda “participa da perfeição sugerida pelo círculo, mas com certa violência de imperfeição, porque ela se refere ao mundo do vir a ser, da criação contínua, portanto da contingência e do perecível. Simboliza os ciclos os reinícios, as renovações” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 783). Para a iconografia cristã a rosa parece ser frequentemente o símbolo de um renascimento místico. Esse “renascimento” somado a ideia da “roda” imperfeita parecem contemplar a ideia de poema-processo uma vez que esta sempre renascendo ou renovando-se, ao se produzir uma nova versão de um poema já existente (matriz). Contudo é com a simbologia trazida a partir da preferência dos alquimistas que a rosa ganha cores e significados distintos:

a rosa branca, como o lírio foi ligada à pedra em branco, objetivo da pequena obra, enquanto que a rosa vermelha foi associada à pedra em vermelho, objetivo da grande obra. A maior parte dessas rosas tem sete pétalas, e cada uma dessas pétalas evoca um metal ou uma operação da obra. Uma rosa azul seria o símbolo do impossível (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p. 789).

Essa relação alquímica nos remete ao maneirismo literário iniciado por Baudelaire e que se intensificou com a produção de Rimbaud, uma vez que este era considerado o alquimista das palavras. E aí o artificial está no fato de manipular as palavras/linguagens com maestria e conseqüentemente domínio dos elementos a serem utilizados obtendo como resultado na maioria das vezes, não só a “grande obra”, mas o “impossível”, que para a literatura não é tão impossível assim. Os parâmetros que pautam a produção literária e artística na modernidade, já não são mais o da mimese como na Antiguidade Clássica, portanto o compromisso com a reprodução da realidade não existe mais. O que interessa para os escritores modernos é a desrealização e subversão da mesma.

Começaremos pela complexidade da sobreposição das pétalas; na obra em análise podemos associá-las as camadas que remetem a sobreposição da “pedra canga”, que remetem a sobreposição do “sol geodésico”, a sobreposição do hexágono sobre o círculo imaginário que o contem, a sobreposição da assimetria sobre a simetria, a sobreposição do ovo – vôo – ave – solida(o) informacional contido no papel sólido, porém flexível. Nesse processo alquímico a máquina converte a “pedra branca”, não só em “pedra vermelha”, mas em “rosa azul”.

(DIAS-PINO, 1982, p.190)

O poema acima é parte do texto “Dias da cidade”, produzido em 1948. Os semas /rosa/ e /espinho/, contidos no poema, criam a metáfora da complexidade da produção poética o que poderíamos considerar o processo alquímico.

Na primeira parte do poema, a repetição insistente do sema /rosa/ consiste em uma anáfora que somada às símile /como/, /por/, /assim/, /esse/, /muito/, /sendo/, /mais/, /já/, /onde/, /tanto/ gera um movimento de transmutação do sema /rosa/ no sema /espinho/ e não, o que aparentemente considerar-se-ia uma antítese. Sendo que a repetição do sema /espinho/ no final dos versos consistem em uma epífora. A complexidade do entrelaçamento simultâneo dessas duas figuras de linguagem – anáfora e epífora – resulta, no que se pode chamar de símploce ou complexão.

A símile que articula a símploce sugere uma gradação que desencadeia o processo de transformação da /rosa/ em /espinho/ começando com uma comparação utilizando o articulador /como/, depois a troca sugerida pelo articulador /por/ que vai igualando-os com os termos /assim/ e /esse/ e ainda utilizando os advérbios de intensidade /muito/, /mais/ e /tanto/ para mostrar a intensidade desse

processo que fundi o delicado no que fere (agressivo), “rosa/espinho”, assim como numa equação matemática, na qual a rosa está para o espinho, assim como o espinho está para a rosa. Mesmo um quase sendo o outro não o anula, ou não se anula e sim compõe fundindo-se, no final do poema, um ao outro: /rosae spinho/. Retomando a técnica de fusão proposta por Arthur Rimbaud.

A complexidade desse trabalho não está contida no seu resultado, mas no seu processo de elaboração, na experimentação, na movimentação que os versos sugerem a partir do todo que ocupa a página. A rosa constrói ainda, não só a metáfora da complexidade, mas também, a metáfora da fragilidade do texto poético e o espinho a metáfora da agressividade imposta pela modernidade. É quase uma seleção natural da espécie onde o mais forte se sobrepõe sobre o mais fraco, ou seja, o texto adaptável à nova conjuntura que se apresenta. As transformações e rupturas pós-revolução industrial, na maioria das vezes, causaram um efeito de choque na grande maioria da população, isso também aconteceu com a linguagem ou as novas maneiras com as quais começaram a se apresentar. Os dois substantivos vão invertendo as posições no decorrer do poema e aumentando o grau de complexidade na relação de interdependência que se estabelece. O resultado é o retrato do tipo de produção poética apresentada no livro catálogo “A separação entre inscrever e escrever”. O que fere fica e o que não fere evapora.

Cada verso é uma camada de pétalas que representam as fases no processo de elaboração do poema. Sugere-se a circularidade, contudo, trata-se de uma circularidade fragmentada (fragmentação essa que nada mais é do que uma das características da lírica moderna. Aqui a perfeição do círculo passa a imperfeição da roda), pontilhada, separada por cada uma das pétalas ali representadas, articuladas sim, não enquanto estrutura sintática, uma vez que rompe com as

regras sintáticas construindo outra lógica interna para a construção e articulação de seus versos: /rosa contanto/; /das que/; /rosa que sim/; /rosa ao tempo/; rosa que toda/; é possível observarmos uma unidade entre o todo, contudo, uma unidade ferida como se fossem atingidas por pequenos cortes. A informação se completa e sintetiza no todo e não necessariamente nas partes, que parecem não fazer sentido quando dissecadas, ou vistas de forma isolada. Para Sergio Dalate o poema:

já acena para a leitura vertical obtida pela redundância de uma palavra em colunas, formadas por uma mesma palavra à esquerda e outra palavra à direita, são medidas por palavras diversas, descontextualizadas, estabelecendo de maneira engraçada o nexos sintático na leitura horizontal e instaurando o caos na vertical, através de palavras vazias de significado (DALATE, 1997, p. 55).

O poema repete, na parte vertical do poema, nove vezes as palavras “rosa” à direita e “espinho” à esquerda, criando essa idéia de horizontalidade a qual Dalate se refere. Esse texto contido em “Dia da cidade” pode, ainda, ser tomado como exemplo para compreender como críticos como: Augusto de Campos, Álvaro e Neide Sá vêem a maneira de produzir de Wladimir:

Uma das características de Wladimir Dias Pino que contribuiu para definir o seu tipo especial de coerência, é que ele parece fazer sempre um único poema, ou melhor, dizendo, a de que ele versa sempre os mesmos temas, quando não o mesmo poema, sob condições mais diversas. A redundância ou a escassa informação semântica é, no entanto, fundamental para o destravamento da informação propriamente semiótica, feita de achados plásticos e visuais mais inusitados, e que necessitam, pois, ao nível dos significados, de um apoio firme, que facilite a sua comunicabilidade. (CAMPOS, Augusto de. SÁ, Álvaro e Neide de. Op. cit. P. 52).

É partindo dessa ideia de “versar sempre os mesmos temas” que são

responsáveis pelo desencadeamento da informação, que consideramos a metáfora da /rosa/ como sendo de maior importância para nossa análise, uma vez que é dela que “germinam”/ ou partem elementos essenciais para o trabalho visual dos poemas selecionados. Ela amplia através do jogo de espelhos o repertório desse caleidoscópico que é a produção de Wladimir Dias-Pino. Ao tomarmos aqui, não só no viés da técnica de construção e uma poética como resultado de seu tempo, mas também como uma tentativa de construção de identidade, não uma identidade alienante de exaltação de um determinado espaço geográfico e sim de uma identidade de pertencimento através da articulação política/cultural entre suas camadas e as camadas da piçarra que a partir de sua soma ganha volume. Ganha volume também na máquina que transmuta “acontecimentos” em brochura. Segundo Dias-Pino, no texto “a obra mesmo aberta, já era”, se referindo à produção de Silva Freire, ele frisa a ideia de não produzir poemas e sim: acontecimentos.

(DIA-PINO, 1982, p. 126)

Contudo as mesmas camadas que tentam construir o pertencimento através da característica de uma determinada região, também retomam as camadas do “labirinto”, que por sua vez torna-o emblemático e faz com que nos percamos. A ideia de perder-se nos labirintos dessa produção enfatiza a necessidade da busca da “iluminação”, o centro do labirinto. Mais uma vez deparamo-nos com uma composição “inscrição e ‘escrificação””, “metapoética”, pois a manipulação da pedra/palavra nos submete a “armadilhas”, ou situações inusitadas, por isso a constância da busca pelo centro, a iluminação.

(DIA-PINO, 1982, p. 123)

Agora a preocupação não é mais identificar e sim desidentificar, desconstruir os sentidos e construir o que se inscreve.

Segundo Gustav René Hocke,

as primeiras obras labirínticas são muito antigas. Elas já aparecem na época da pedra em meio às civilizações mais antigas. Elas podem ser vistas nas catedrais, onde elas simbolizam o caminho da salvação, pois a cidade de Jerusalém (céu) representa um lugar dificilmente acessível. No oriente encontram-se os 'puzzles' decorativos sendo que lá eles são chamados de mandala.” (HOCKE, 1974, p. 164)

Não podemos desconsiderar a acepção de labirinto para as civilizações antigas, já que de certa forma é a partir daí que se passa a ver o labirinto como metáfora que funde “tudo aquilo que o mundo apresenta de previsível e imprevisível” (HOCKE, 1974, p. 167) e mais uma vez o centro nada mais é que a busca pela perfeição. Contudo, esse tema é retomado nos séculos XVI e XVII e ainda entre os anos 1880 e 1950.

Para os ingleses a palavra labirinto significa também admiração, estupefação diante do incompreensível. “Os ingleses chamavam a prosa barroca de ‘prosa labiríntica’. O mundo é um labirinto! Melhor será reconstruí-lo através da arte e da literatura.” (HOCKE, 1974, p. 168). Dalate (1997, p. 87), ao observar o trabalho de Wladimir conclui: “o mundo é um labirinto reconstruído através da literatura e da arte visual: tem sentido porque representa a vida. No centro, encontra-se o enigma, o homem, ser que pensa e age, que transcende todos os fenômenos do mundo real pelo simples fato de existir.” A imagem do labirinto contida no livro “a separação

entre inscrever e escrever”, não é uma simples representação gráfica de um labirinto, pois traz em seu bojo elementos característicos da arte visual contemporânea como a assimetria. A imagem do labirinto é subvertida não só por sua posição e ideia de perspectiva, mas também pela sobreposição de traços que o fragmentam, contudo não excluem o centro.

A digital ora camada de pétala, ora labirinto-espiral, se perde e se transmuta na artificialidade do que se elabora. O natural e o que o identifica, já não é tão importante para o desenvolvimento da poética da inscrição, ou talvez nunca tenha sido, assim como para Baudelaire onde o artificial é que é considerado belo, pois parte do trabalho do poeta. A artificialidade é uma característica da sociedade moderna e esta imbricada no que resulta dela.

(DIA-PINO, 1982, p. 124)

Nessa imagem observa-se o natural transformado em artificial pela tinta sobre o papel. A digital transmuta-se em labirinto e as ranhuras que agrupam o cérebro, em motivo para a arte indígena.

Ao falar sobre a arte-física, Wladimir, exprime sua vontade de

fazer uma arte móvel, mas principalmente, para o músculo do homem. Uma arte que tenha rigor, mas de uma geometria do acrobático. O desencadeamento do lúdico, mas obedecendo a uma ordem biológica. Uma expressão corporal, mas sem representação. Assim é que ao correr dentro do labirinto branco, o homem se sacode interiormente (já independente da “obra de arte”), com os músculos em sintonia com a respiração. [...] Labirinto branco é um poema com a brancura do papel e com as transparências de suas perfurações. É um outro nível de leitura, um outro ato de virar a página. (DIAS-PINO, 1892, p. 125).

Affonso Romano Sant'Anna exemplifica e justifica obras modernas a partir de características Barrocas, propondo uma reinterpretação do fenômeno do Barroco. Tal discussão nos é pertinente uma vez que nos deparamos com um exemplo que parece traduzir a proposta labiríntica não só de Wladimir Dias-Pino, mas do poema-processo. Sant'Anna em uma de suas “escavações literárias” encontra um poema barroco intitulado “labirinto cúbico”. Como o próprio título explicita o poema que sugere o labirinto tem a forma de um cubo. “há duas informações, portanto, neste título, uma relativa ao conteúdo (labirinto, enigma e mistério) e outra quanto à forma (o quadrado cúbico como um jogo de dados com várias possibilidades de leitura).” (SANT'ANNA, 2000, p.58). É nesse jogo desencadeado também pela geometria-matemática barroca que podemos pensar a práxis desenvolvida no poema-processo. Os integrantes do movimento o entendem como o “desencadeamento de estruturas sempre novas, inaugurando a cada nova experiência, processos informacionais novos [...]” (DIAS-PINO, 1982, p. 125). Em ambos os casos o jogo não se esgota. No primeiro caso o leitor toma por si a responsabilidade de perpetuação do jogo o que não o difere do segundo caso, contudo, aqui o leitor toma a postura de consumidor/participante, ou seja, tem a liberdade para construir novas e diferentes versões, uma vez que o poema-processo se constrói sobre as bases de projetos possibilitando efetivamente versões materiais e não apenas abstratas como no caso do “leitor comum”.

Assim como observou Affonso Romano Sant'Anna, a espiral, o quadrado e o labirinto, se confundem e fundem também na poética de Wladimir Dias-Pino, propondo essa rotação de significados, leituras e, principalmente construções ou desconstruções entendendo que “a arte moderna guardou o arcabouço do labirinto,

mas, na verdade esvaziou-lhe o sentido” (SANT’ANNA, 2000, p.73). Não há nos poemas que estão em observação os dilemas entre bem e mal, não há nada, contudo são provocação dos sentidos. Um nada que se quer multiplicar coletivamente. Os labirintos de Wladimir são a efetivação de uma linguagem nova extirpando de uma vez por todas a ideia de linguagem única.

O círculo concêntrico da origem explode em multiplicidade que ao sobrepor-se ao hexágono a partir do momento em que este passa a indicar direções com suas setas embutidas. Num primeiro momento nos limitamos a ver apenas seis setas, mas os dados são lançados e nossos olhos começam a perceber as sutilezas das linhas que compõem os hexágonos e que causam uma sensação sinestésica de movimentar-se. As direções apontadas outrora, agora já não se limitam e ampliam-se através do jogo de combinações visíveis e invisíveis contidas no hexágono.

(DIA-PINO, 1982, p. 194)

O efeito expresso aproxima-se ao efeito do zeugma, uma vez que ocultada uma das partes do hexágono, a mesma fica subentendida é quase “uma elipse no infinito” (SANT’ANNA, 2000, p.74), numa tentativa de simetria conscientemente assimétrica – efeito causado pelas linhas internas riscadas em direções diferentes que preenchem o hexágono – como os pressupostos “naturais”, enquanto símbolo, que se transmutaram em formas artificiais e que passam a “falar” por si através de suas performances, como as pontiagudas formas circulares do “sol geodésico”.

(DIA-PINO, 1982, p. 130)

O centro do universo se desloca para o centro da terra o centro da América

do sul no “calor cuiabano”. A vertigem causada pelo efeito excessivo do sol se desdobra em geometria. Vê-se pela riqueza de detalhes no que se inscreve do “sol geodésico”, com seus traços minuciosamente elaborados é quase uma flor que desabrocha. A rosa e suas camadas de pétalas, ou o labirinto e seu vazio e pálido centro.

O transbordamento do que outrora fora círculo toma formas diversas no que se inscreve, como por exemplo, uma das versões do poema “solida”. Abusa-se das retas assimétricas que compõem o poema com suas colunas de letras, assim como nas tipografias abusa-se das substituições das letras por outros signos/símbolos. Abusa-se da redundância.

O poema Solida (contido no catálogo) é um dos mais conhecidos de Wladimir Dias-Pino. “Talvez o mais conhecido exemplo de poema/processo /.../. Dada a primeira versão, desencadeia-se o processo de informação e permanece intacto o projeto” (MENEGAZZO, 1991, p. 163). Na segunda versão, as palavras e tipos isolados se transformam em sinais gráficos. Sofrendo um aprofundamento na estrutura do poema. “O elemento desencadeador do processo é: /Solida/ /Solida/ /o/ /so/ /lida/ /sol/ /saído/ /da/ /lida/ /do/ /dia/.” (MENEGAZZO, 1991, p. 163).

Segundo o poeta, “solida” é uma palavra geradora/matriz de seis letras, contendo três sílabas que compõem um número triangular; trata-se de um livro poema composto por cartões, mas que, como já foi dito anteriormente, ganha inúmeras versões:

http://www.jayrus.art.br/Apostilas/images/Wladimir_Dias_Pino_poesia_2.jp

g

(DIAS-PINO, 1982, p.205)

Observa-se nessa tipografia a solidificação da palavra e, em seguida, sua decomposição, na qual sinais gráficos tomam o lugar das letras, parecem fendas a “ferir” o silêncio da página. A provocá-la com borrões metricamente medidos, compondo, no entanto, a mesma estrutura de colunas de letras que se repetem numa forma fixa, mantendo o mesmo desenho; contudo, mesmo estando em colunas fixas, a impressão que se tem ao olhar para o poema é que ele está se dissolvendo. As duas versões são apresentadas de maneira singular. Wladimir Dias-Pino, a partir de “Solida”, demonstra um grande poder de síntese, valorizando a questão estético-visual. Observa-se uma diferente representação diagramática da composição/decomposição, letra por letra, potencializando a ideia de que a poesia moderna não precisa dizer nada.

A ausência de datações precisas para as referidas produções, nos constroem a sensação de que o início, ou seja, o primeiro movimento do qual Wladimir Dias-Pino fez parte, o Intensivismo, seria a síntese invertida de todo o processo experimentado até o ano de publicação de “a separação entre inscrever e escrever” em 1982 e desenvolvido posteriormente, pois resultaria numa visão intensa, ou tudo seria intenso/intensamente visto.

A intensidade daquilo que se vê é maior do que aquilo que se lê nos poemas analisados. O que se gravou foi tão expressivo quanto o que se grafou. Contudo a grafia também lhe é singular, pois os versos assim como nas formas também parecem movimentar-se e esvaziar-se de sentido, uma vez que alguns versos podem ter suas posições alteradas sem que haja prejuízos na construção de sentido do poema (já que a construção de sentido não é o mais importante), além disso, essa maneira de grafar também leva a visualidade da forma. Os poemas são desmontáveis possibilitando um número maior de combinações e com isso a

manutenção do jogo. É interessante observar ainda que as imagens criadas atingem tamanha singularidade que parecem perder o referencial, pois não mais os identificam. A discrepância entre o referente e a representação do referente é tão grande que passa a ser outra coisa.

Todos os referidos movimentos - Intensivismo, Concretismo e Poema-processo – confundem-se por algumas características comuns e ao mesmo tempo complementam-se, intensificando o grau de informação.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Cristina. *Intensivismo: um movimento literário cuiabano de vanguarda internacional*. In: *Setembro Freire gOOI 2013: Catálogo*./ Casa de Cultura Silva Freire. Cuiabá: Entrelinhas, 2013.

CHEVALIER, Jean; CHERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Coordenação Carlos Sussekind; Trad. Vera da Costa e Silva – 17ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

DALATE, Sergio. *A Escritura do Silêncio: Uma Poética do Olhar em Wladimir Dias Pino*. Dissertação (Mestrado em Letras). Assis, SP: Fclas, Universidade Estadual de São Paulo, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1973.

DIAS-PINO, Wladimir. – *A separação entre inscrever e escrever* – Cuiabá: Edições do meio, 1982. (Org. Dep. De Letras da UFMT)

HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Trad. Clemente

Rphael Mahl. São Paulo, Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1974.

LEITE, Mário Cezar Silva. *Dos labirintos e das águas: entre Barros e Dickes* (prefácio). In: *Dos labirintos e das águas: entre Barros e Dickes*. Madalena Machado e Ver Maquea (org.). Cáceres-MT; Editora UNEMAT, 2009.

MAGALHÃES, H. G. D. *História da Literatura de Mato Grosso: século XX*. Cuiabá: Unicen Publicações, 2001, 328p.

MALLARMÉ, Stéphane. *Um Lance de Dados*. (Trad. CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de.) São Paulo: Perspectiva, 2002.

MENDONÇA, Antonio Sergio Lima. SÁ, A. *Poesia de Vanguarda no Brasil / Antonio Sergio Lima Mendonça e Alvaro de Sá*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1983.

MENEGAZZO, M. A. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande MS: CECITEC/UFMS, 1991. p. 163

MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado: modernidade. Vanguarda. Metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 2001.

SÁ, Alvaro. *Vanguarda – produto de comunicação*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1975.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Barroco do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1957 até hoje*. 10ª Ed. Rio, Record, 1987.

BARROCO: UM CONCEITO COMPLEXO NA ARTE MISSIONEIRA DA AMÉRICA MERIDIONAL.

Jacqueline Ahlert
Doutora
Universidade de Passo Fundo
ahlert@upf.br

Resumo: O acervo remanescente da estatuária missioneira ainda está sob o estigma do ideal estético barroco. Salvo algumas exceções, reproduz-se, ainda hoje, o imaginário planejado pelos padres jesuítas, sobretudo durante o século XVIII, para adornar, didaticamente, as igrejas e demais espaços oficiais de culto nas missões religiosas. Encartes turísticos, páginas da internet, livros de história, reiteram a ideia de que o imaginário escultórico missional constituiu-se de imagens monumentais, carregadas de poder persuasivo expresso nos drapeados, douramentos, gestos e semblantes dos santos esculpidos em madeira. No entanto, parte significativa deste acervo é composta de pequenas e médias imagens que carregam a historicidade do complexo processo de “redução” de indígenas à vida missioneira.

Apesar de uma atuante ambiência religiosa barroquista, ocorreram transposições em que os elementos formais barrocos cederam lugar à rigidez, ao frontalismo, geometrismo e esquematismo indígena. A partir da bricolagem efetuada sobre estas representações, podem-se denominar de “barroco jesuítico-guarani” as manifestações artísticas, mais precisamente escultóricas, realizadas nas reduções? Eis alguns dos problemas que norteiam a construção deste artigo.

Palavras-chave: Barroco, Arte missioneira, Missões Jesuíticas.

O estilo de arte barroca chegou à América como instrumento didático mediador da compreensão dos preceitos da religião católica romana por parte dos indígenas e no âmbito litúrgico-cultural do colonizador. No caso das populações ameríndias, além de suprir a dificuldade de comunicação oral nos primeiros contatos, veio introduzir um panteão de outras divindades.

A ambiência barroquizante abrangia desde a igreja e o plano urbanístico das

reduções até os ritos festivos e religiosos. Houve um aproveitamento, por parte dos missionários, das afinidades lúdicas e míticas, expressas no canto, dança e na palavra rezada, reinterpretadas nas longas orações, cerimônias faladas e nas teatralizações festivas.

Nos templos, “tudo está com tanto adorno e cuidado, que ao entrar na igreja, abertas as portas e janelas, infunde tal alegria e conforto espiritual, que parece que está se adentrando um palácio do céu” (Cardiel em Furlong [1747], 1953, p. 156). Como destacou Meliá, os nativos envoltos pela estetização urbana e pela sacralização do cotidiano, “agora cantavam e dançavam na igreja e na praça, sob a nova ordem reducional. A vida havia sido ritualizada segundo pautas novas” (Meliá, 1988, p. 185).

A mecânica comunicativa barroca contemplava as manifestações imateriais das orquestras, coros em latim, missas, procissões, danças e encenações, celebrações sacras, jogos e recepção de autoridades até as vestimentas especiais, a gestualização e organização teatral em que eram dispostas as imagens no interior da igreja. Conforme o motivo celebrativo, as intervenções formavam sobre o espaço central do povoado uma nova e efêmera cenografia de arcos triunfais, altares portáteis, capelas domésticas, fogos, flores, plumagens. As chamas das velas, tochas, incensos, os toques dos sinos e outros mecanismos de persuasão causavam deslumbramento na população autóctone.

Germain Bazin, em *O barroco – um estado de consciência*, compreende o estilo além das suas características artísticas, literárias e musicais. Para o autor, representa uma sistematização de gosto que se reflete em diferentes níveis perceptivos vivenciais e comportamentais. A linguagem barroca, na sua urgência comunicativa, segundo outro autor, Affonso Ávila, colocou-se sob o primado de três

elementos fundamentais: o lúdico, a ênfase visual e o persuasório. Esses três elementos, convergindo na feição característica do estilo artístico, acabariam mudando não só as regras do modo de formar do artista, como também, mais significativamente, as regras do ver e do sentir.

Ávila define como *pacto lúdico* o que então se estabeleceu, passando este a ser o elo de todas as manifestações de uma sociedade empolgada tanto pela terrenalidade e passionismo da religião, quanto pelo colorido exterior que a Igreja e o Estado emprestam ao ritual litúrgico. A arte, para ele, foi assimilada de tal maneira pelo sistema, na sua organização religiosa e absolutista, que terminou por adquirir neste uma função de estrutura, não apenas decorativa ou de fantasia (1980, p. 22 e 36).

A parafernália litúrgica barroca causou grande impacto na população nativa, e os padres não demoraram a se dar conta disso. Orientados pelos ditames das estratégias contrarreformistas, utilizaram-se amplamente da imagem de Nossa Senhora da Conceição, a Virgem Conquistadora, e empolgaram os índios com a operística barroca, visual, sonora e sensitivamente. Esses artifícios satisfaziam o sentido realista do índio, cuja mentalidade festiva compartilhava desse tipo de catequese lúdica.

Uma imagem da Virgem, prenda querida do santo Padre Roque, a qual havia sido companheira em suas peregrinações e que, colocada nalgum povo, depois de este se achar fundado, ele mesmo conduzia a outro. Assim, e com razão, chamava-a “a Conquistadora”, atribuindo à sua presença os sucessos prósperos de suas empresas. Nessa conquista ia-se para perder e para ganhar, pois fenecendo sua pintura e seus corpos, estes hoje gozam no céu da gloria imortal (Montoya, [1639] 1985, p. 200).

Ainda na segunda metade do sec XVIII, o estandarte de Nossa Senhora

acompanhava os *caçadores* de infieis nos montes. Junto com presentes dos missionários, o padre Paucke entregou aos índios que visitariam seus amigos a convite de se reduzirem, “uma bandeirinha branca que tinha de um lado a imagem de Nossa Senhora das Dores e do outro a de São Francisco Xavier, sinal pelo qual sempre poderiam ser identificados como índios cristãos” (Paucke em Auweiler, [1752] 1900, p. 111).

A longa empreitada de catequizar os ameríndios (e populações nativas de outros continentes) fazia parte das razões pelas quais a Companhia de Jesus havia sido criada. Diferente de outras que a haviam antecedido, a Ordem do jesuítas nasceu na Modernidade e com isso a exploração da retórica e o sentido pragmático estiveram condensados em sua didática.

A era da Contrarreforma nasceu antes do Concílio de Trento, realizado entre os anos de 1545 e 1563. A resposta católica ao Protestantismo foi anunciada pela fundação da Companhia de Jesus, aprovada pela instituição da Inquisição (1542) e pela censura à imprensa (1543) (Argan; Fagiolo, 1992, p. 68).

Apesar de a ordem jesuítica haver sido criada no cerne da idealização da didática barroca como linguagem persuasiva adequada à catequização, alguns subsídios indicados pelo Concílio de Trento tiveram de ser adaptados à filosofia e estética *loyolistas*. De modo que os excessos ornamentais do barroco foram suavizados, como se percebe na comparação dos templos jesuíticos com os franciscanos, por exemplo. Como elaboração plástica, Darko Sustercic afirma que o estilo barroco alcançou às doutrinas paraguaias somente com a chegada de José Brasanelli, arquiteto, pintor e escultor que trabalhou nos *ateliêrs* missioneiros de 1691 até 1728 (Sustersic, 1975, p. 54).

O estilo barroco não estava indissociavelmente atrelado a normas do

Concílio de Trento. Datações dificilmente correspondem às realidades estritas – quando mais complexas como a americana –, servindo somente como orientação. Os traços fisionômicos dos Seiscentos já começaram a delinear-se antes, assim como condicionaram, por outro lado, a fisionomia do século XVIII e após.

Pela recorrência das observações nos relatos da milícia de Loyola, supõe-se o quanto era necessário “despertar-lhes e gravar-lhes com o aparato litúrgico exterior uma inclinação interior para com a religião cristã” (Sepp, 1943, p. 141). A força mitológica e alegórica das representações imagéticas contribuiu na adesão dos indígenas à vida nos povoados missionais. Introduzidas desde as missões volantes, as imagens de santos, da Virgem e de Cristo foram protagonistas da cenografia catequizadora.

As formas artísticas, nos seus objetivos expressivo, persuasório e comunicativo, acabaram por fazer com que essa mesma propensão atingisse as demais formas de vida espiritual e social, colocando-as sob a égide de um estilo comum de representação, fosse ele nas atividades litúrgicas cotidianas, fosse nas festivas.

A ritualização era prática intrínseca à vida social dos povoados, esteve ligada diretamente a uma concepção recíprota indígena que não reconhecia distinção clara entre as relações econômicas, políticas e sociais (Wilde, 2003, p. 206).

A legitimidade da intenção na arte não se baseia apenas na constante intromissão da produção artística na práxis. Apóia-se também na circunstância de a arte nunca querer somente representar, mas também, simultaneamente, persuadir, domínio este fortemente barroco. Além de expressão, a arte manifesta solicitação, caráter propagandístico. A retórica, assim, torna-se um dos seus elementos mais importantes, “a mais simples e objetiva enunciação da arte é igualmente evocação

[...], produção mágica da coisa e encantamento da pessoa” (Hauser, 1988, p.85).

Contudo, é relevante lembrar que apesar do sentido comum conduzir à tendência de resumir todas as manifestações simbólicas ou ritualísticas das reduções como barrocas, ou regras ditadas pelo Concilio de Trento, o termo tornou-se cômodo e redutivo, e não representa todo o complexo artístico e social das Missões. De fato, a presença barroca é inegável, mas insuficiente para explicar o processo histórico missioneiro.

Barroco missioneiro?

Os catálogos turísticos, os livros de história (mesmo os didáticos), os de história da arte (nas raras vezes que incluem a arte colonial sul-americana e rio-grandense), as páginas da *web* das cidades e dos museus vinculados à experiência missional, estão *decoradas* com as representações correspondentes ao estilo artístico barroco, fortalecendo a construção do estereótipo: “barroco missioneiro”.

Ainda que estas representações sejam de suma importância histórica – pois, em termos de talha, por exemplo, evidenciam a capacidade técnica dos artesãos indígenas e o poder de persuasão explorado pelos inicianos, ancorado nas imagens, expresso na suntuosidade dos seus detalhes, mesmo que perdidos os arranjos que formavam inseridas em conjuntos cenográficos –, formam somente uma fração do acervo total da imaginária.

Se considerada a existência de uma “arte” missioneira, sua maior expressividade estaria nas representações em que há interferência da estética indígena e não na iconografia canônica barroca, apesar de toda contradição que aparente carregar essa afirmação.

A formação de uma linguagem original, definida também como estilo,

somente pode ser considerada a partir da intervenção indígena. Imagens elaboradas por jesuítas e reproduções fiéis ao cânone são a-históricas. Configuram um tipo ideal, ao passo que a construção de um estilo é um fenômeno histórico.

Com a ressalva de que não se está buscando compreender a expressão estética como um reflexo da forma de conceber a religião, como fez Arnold Hauser (1973). Procura-se entendê-la como transformações constitutivas da própria cultura, da história das práticas religiosas e artísticas milenares dessa sociedade, transformadas pelo cristianismo. Todavia, as contribuições do autor são profícuas no que diz respeito à formação de um estilo:

O tipo ideal é um conceito estrutural a-histórico, enquanto um estilo é, por si e sem exceção, histórico. No tipo não histórico exprime-se a irrealidade de um; no caráter histórico, a realidade do outro. Um estilo mostra, neste sentido, e para se distinguir do todo ideal [...], a ideia de realização gradual, quando não forçosamente contínua e sempre progressiva, de uma intenção, de uma vontade artística, de uma concepção formal, que nada tem a ver com a intensificação do valor artístico. Essa força deve ser pensada como uma força comum a outros sujeitos, mas transformando-se, em cada sujeito criador, numa dinâmica própria, interior e pessoal, apenas de acordo com o incitamento da influência de tradições, convenções e instituições (1973, p. 71).

Apesar de todas as evidências históricas contrárias, Trevisan afirmou: “se algum *estilo* houve, na escultura dos Sete Povos, este estilo foi o barroco” (1978, p. 50). Porém, rever os condicionantes da escultura religiosa guarani não basta para tentar encontrar uma nomenclatura mais condizente, em que pese os condicionantes não terem sido somente barrocos, mas de influências várias, como a românica e gótica, renascentista e pré-renascentista, entre outras. Atendo-se às substâncias próprias da linguagem estética, considerando suas características peculiares, uma denominação que não estivesse condicionada a designações

estilísticas europeias saltaria à vista.

Não se trata da reivindicação de uma autonomia de tendências, pois cada desígnio classificatório tem de levar em conta a singularidade das composições caracterizadas pelo hibridismo. As percepções componentes dessa expressão estética são advindas de cosmovisões distintas que, entretanto, nesse contexto, não se contradizem; pelo contrário, interatuam numa simbiose de contribuições desequilibradas, que proporcionam o elemento de sua originalidade. A presença do gesto e da imaginária indígena é o que as destaca enquanto produção cultural e artística do período colonial, fornecendo a medida da peculiaridade do acervo.

A ambiência religiosa barroquista sempre esteve atuante. O que ocorreu foi uma transposição em que os elementos formais barrocos cederam lugar à rigidez, ao frontalismo, geometrismo e esquematismo indígena. A partir da bricolagem efetuada sobre estas representações, não se pode generalizar a denominação de “barroco jesuítico-guarani” para a flagrante maioria das manifestações artísticas, mais precisamente escultóricas, realizadas nas reduções.

Somente nas obras reconhecidamente executadas por jesuítas, principalmente por José Brasanelli, e nas esculturas indígenas copiadas de modelos europeus, encontramos as características estéticas barrocas de movimento, ornamentação e suntuosidade.

Ainda que o estilo barroco assumisse características distintas de um país para o outro, seus princípios estéticos de ornamentação, dramaticidade e emoção, perpetuavam. A aspiração à santidade era representada num diálogo entre a figura sagrada, Deus, e o espectador. Esta corrente, ascendente e descendente, tendo a obra como mediadora, através de suas expressões corporais, contorções, drapeados, olhos revirados, cabeça inclinada, convida o espectador ao deleite, ao

gozo possível somente

Fig. 1: Imagem de Nossa Senhora da Conceição, 210 cm x 100 cm.
Acervo: Museu das Missões. São Miguel/RS.
Foto: Jacqueline Ahlert

Fig. 2: Imagem de Santo Isidro, 100 cm x 43 cm.
Acervo: Museu das Missões. São Miguel/RS.
Foto: Jacqueline Ahlert

entrega à fé católica.

O acervo missioneiro possui exemplares desta didática, com a ressalva da alteração da conotação sensual dada às imagens. A exploração da sensualidade nas reduções ganhou um apelo positivo, moral que, de certa forma, conteve essa expressão em suas formas plásticas.

No que se refere à influência do barroco europeu, com interferências indígenas, podemos citar Nossa Senhora da Conceição (fig. 1). Suas características poderiam ser comparadas às da Santa Tereza de Gian Lorenzo Bernini. Somente seu pé fica à mostra; a boca está entreaberta; os olhos voltados para o céu; no seu cabelo as flores de maracujá fazem a vez do manto ou das estrelas - iconografia tradicional -; seu corpo se contorce numa mistura de emoção e prazer, envolvendo e arrebatando o espectador. Santo Isidro (fig. 2), produzido dentro das mesmas premissas, tem suas expressões submergindo do êxtase divino, os olhos quase se fechando, a boca semiaberta, os cabelos com um ondulado livre, os braços receptivos, como quem se encontra pronto para entrega celestial.

Estas obras são expressão do barroco como um estilo de produção

iconográfica e representação simbólica, de uma arte didaticamente pensada como intermédio figurativo, no qual a fé se apoiou para ascender ao dogma que ela revestiu e representou, e onde os jesuítas encontraram os suportes de persuasão que precisavam.

Entretanto, quanto mais o indígena se distanciou do modelo, mais radicais tornaram-se as feições plácidas, sem o enlevo do gozo frente à agonia – na religião cristã, o sofrimento era valorizado, ao passo que, nas sociedades indígenas significava uma anormalidade que deveria ser reposta através de rituais –, não reproduzindo o imaginário artístico da Contrarreforma. Esculpiam o que viam da santidade. Os arquétipos indígenas inseriram outros signos nas representações.

Nas peças de menor porte, não há nenhuma que corresponda à definição formal clássica de arte barroca realizada por Heinrich Wölfflin:

O Barroco possui uma arte dessa natureza: uma escultura na qual os contornos foram desvalorizados e a expressão já não ganha forma na linha.

O Barroco desvaloriza a linha enquanto contorno, multiplica as bordas e, enquanto a forma em si se complica e a ordenação se torna mais confusa, fica mais difícil para as partes isoladas imporem seu valor plástico: por sobre a soma das partes desencadeia-se um movimento (puramente óptico), independentemente do ângulo de observação particular (1996, p.73-87).

A abdicação de uma forma – cânone –, que já não apresentava conteúdo e a busca da expressão adequada incitadas pela inquietação espontânea do sentimento tradicional indígena, deu ao processo histórico das esculturas o seu cunho especial, particularidades que justificam a denominação de *artísticas*.

Não há consenso para a classificação das imagens. Pode-se notar que a significação das peças é muito mais ampla do que a tipologia e as teorias que tentaram classificá-las. Existe o que é possível chamar de “estilo missioneiro”, que

reside nas imagens onde ocorreu a interferência vindígena nos ícones cristãos.

Este, em determinado momento da criação artística já não desejava mais o efeito geral do barroco, mas a forma isolada; não mais o encanto de uma aparência conjunta, mas a forma tal como ela poderia ser vivida, manipulada, pertencente ao seu cotidiano.

A arte voltava, assim, à sua dinâmica animista, portava *anima*, e espriava-se pelas solicitações da vida prática. A modificação da forma, a seleção de atributos, ou seja, a expressão do conteúdo era articulada pela emoção e estava intimamente ligada ao plano em que originalmente se realizou a conversão, aos pontos identificatórios que conferiram sentido ao catolicismo.

Fig. 3: São José, 150 cm x 85 cm.

Acervo: Museu das Missões. São Miguel/RS.

Fig. 4: São José, 9 cm x 4 cm.

Acervo: Museu Monsenhor Estanislau Wolski. Santo Antônio das Missões.

A diferença entre as representações é elucidativa da incorporação e hibridização iconográfica realizada pelos artesãos missionários.

Fotos: Jacqueline Ahlert

Essas imagens, mestiças e de feição autóctone, não correspondem a um ideal estético adequado aos padrões europeus de arte barroca (vejam-se, comparativamente, as fig. 3 e 4). Satisfazem as tendências da expressão nativa que aplica às suas obras traços formais de esquematismo e geometrismo. Produtos dos plurifacetários contornos de uma sociedade em processo de transculturação, que tanto apresenta santos europeus como peças zoomorfas, ambos dentro de esferas diferentes de sacralidade.

Reconhecer um estilo de expressão missionário é assumir a complexidade da variedade dos estágios de desenvolvimentos reais, históricos e contextualizados, resultado de reflexões decorrentes de uma situação de fronteira –

o tomar como exemplo certas formas e a rejeição de outras, a alteração do ritmo das convenções de cada fator da produção artística e a heterogeneidade das contradições.

Bibliografia

AHLERT, Jacqueline. Estátuas Andarilhas: as Miniaturas na imaginária missioneira: sentidos e remanescências. *Tese de Doutorado em História*. Porto Alegre: PUCRS, 2012.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio (1992). *Guia de história da arte*. Lisboa: Estampa.

AUWEILER, Johann ([1752]1900). *Memorias del P. Florian Paucke: misionero de la compañía de Jesús 1748 á 1767*. Buenos Aires: Imp. Encuad. y Estereotipia de L. Mirau.

ÁVILA, Affonso (1980). *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva.

FURLONG, Guillermo S.J. (1953). *José Cardiel S.J. y su Carta Relación (1747)*. Escritores Coloniales Rioplatenses II. Buenos Aires: Libreria del Plata.

HAUSER, Arnold (1973). *História social da arte e da literatura*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes.

HAUSER, Arnold (1988). *Teorias da arte*. Lisboa: Presença.

MANUSCRITOS DA COLEÇÃO DE ANGELIS (1969). *Jesuítas e bandeirantes no Tape (1615-1641)*. Introdução, notas e sumário de Jaime Cortesão. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional.

MARAVALL, José Antonio (1997). *A cultura do Barroco*. Edusp: São Paulo.

MELIÁ, Bartolomeu (1988). *El Guaraní conquistado y reducido: ensayos de ethnohistoria*. Asunción: Biblioteca Paraguaya de Antropología – CEUADUC.

MONTOYA, Antônio Ruiz de ([1639] 1985). *Conquista espiritual feita pelos*

religiosos da Companhia de Jesus nas províncias do Paraguay, Paraná, Uruguay e Tape. Porto Alegre: Martins Livreiro.

SEPP, Antonio (1973). *Misionero en la Argentina desde 1691 hasta 1733.* Buenos Aires: EUDEBA.

SUSTERCIC, Bozidar D. (1975). El arte guaraní de las misiones jesuíticas y franciscanas en la Colección de Nicolás Darío Latourrette Bo. In: *El barroco en el mundo guaraní.* Asunción: Editorial del Centenario.

TREVISAN, Armindo (1978). *A escultura dos Sete Povos.* Porto Alegre: Movimento.

WILDE, Guillermo (2003). Poderes del ritual y rituales del poder: un análisis de las celebraciones en los pueblos jesuíticos de guaraníes. *Revista Española de Antropología Americana.*

WÖLFFLIN, Heinrich (1996). *Conceitos fundamentais da história da arte.* São Paulo: Martins Fontes.

IDENTIDADE CULTURAL ATRAVÉS DA ARTE DE NONATO DE OLIVEIRA

CULTURAL IDENTITY THROUGH ART NONATO DE OLIVEIRA

Iris Victoria Montalvan Shica

Graduanda em Licenciatura em Artes Visuais – UFPI;

irisvicky@hotmail.com

RESUMO

O Brasil é um país de grande diversidade cultural marcado pelas raízes culturais que formaram o seu povo. Devido a essa mistura étnica e cultural, o país acaba por apresentar identidades múltiplas dificultando que cada região se reconheça, valorize ou considere sua própria identidade. Dentre essas regiões brasileiras que apresentam dificuldade de identificação cultural encontra-se o nordeste. Pensando nisso, foi incentivada a valorização e o reconhecimento da identidade cultural do estado do Piauí através do artista piauiense Nonato de Oliveira, observando como a arte pode ser utilizada como meio de um estudo reflexivo para o reconhecimento de uma identidade cultural.

Palavras-chave: Arte e Educação. Identidade Cultural. Arte no Processo Educativo.

ABSTRACT

Brazil is a country culturally diverse characterized by cultural roots that formed its people. Because of this ethnic and cultural mix, the country ends up having multiple identities, making difficult for each region to recognize, value or consider their own identity. Between these Brazilian regions with cultural identification difficulty lies northeast. Thinking about it, this article has encouraged the valuation and recognition of the cultural identity of the state of Piauí through the regional artist Nonato de Oliveira, observing how art can be used to provide a reflective study for the recognition of a cultural identity.

Keywords: Art and Education. Cultural identity. Art in the educational process

CONSIDERAÇÕES A RESPEITO DE CULTURA E IDENTIDADE

Para falar de identidade no campo da cultura, torna-se necessário um melhor entendimento sobre alguns conceitos, como cultura e identidade. Marconi & Presotto, (2011) afirmam que desde o final do século passado antropólogos vêm elaborando diversos conceitos sobre cultura, estimando-se que já se tenham ultrapassado 160 definições para tal. Ainda assim, não chegaram a um consenso sobre seu exato significado. Edward B. Tylor (1871), citado por Marconi & Presotto (2011) foi o primeiro a formular um conceito para cultura em sua obra *Cultura Primitiva*. Segundo o autor, “cultura... é aquele todo complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, a lei, os costumes e todos os outros hábitos e aptidões adquiridos pelo homem como membro da sociedade” (Marconi & Presotto, 2011, p.22).

A cultura pode ser analisada, no entanto, sob vários enfoques: crenças, valores, normas, atitudes, padrões de conduta, abstração do comportamento, instituições, técnicas e artefatos. Também pode ser classificada por material, imaterial, ideal ou real; onde a primeira refere-se às coisas materiais (instrumentos, artefatos; frutos da criação humana), a segunda diz respeito de elementos que não possuem substância material (crenças, conhecimentos, hábitos, significados, valores) e a terceira é apresentada verbalmente como a mais adequada mas não sempre é praticada e, por fim, cultura real “é aquela em que, concretamente, todos os membros de uma sociedade praticam ou pensam em suas atividades cotidianas” (Marconi & Presotto, 2011, p. 24- 26).

Para Bauman (2005), citado por Brioli; Andrade & Serrado Júnior (2011), a “modernidade líquida” coloca a identidade em um processo de transformação que provoca fenômenos como a crise do multiculturalismo ou as comunidades virtuais.

“Vivemos uma realidade onde o global insere de maneira mais intensa e os valores se tornam mais “líquido” recolocando o problema da identidade em uma dimensão que exige a renovação dos parâmetros até então utilizados” (Bauman, 2005 citado por Brioli; Andrade & Serrado Júnior, 2011, p. 1).

Segundo Brioli; Andrade & Serrado Júnior (2011), vivemos uma realidade onde o global se insere mais intensamente e os valores se tornam mais “líquidos”, trazendo o problema da identidade em outra dimensão. Tais frequentes transformações aparecem quase como imposições que exigem novas formas de identidade para lidar com essas outras perspectivas. Ainda, segundo Tapety (2007), a forma como desejamos ser percebidos e a forma como percebemos o outro ocorre por meio de critérios de aceitabilidade e negação. A constante busca por laços identitários tem gerado questionamentos e conflitos, acarretando em mais pesquisas sobre identidade.

O nordeste e o nordestino sofrem com a não valorização de sua identidade tanto em seu país quanto na relação consigo mesmo. Essa identidade é construída e desconstruída não apenas dentro do nordeste, mas também fora deste. É notável, por exemplo, a prática excludente de ensino sobre a região nordestina. A prática excludente, estudada por Cellina Rodrigues Muniz (2007, p. 2) em *A leitura de Identidade Nordestina no livro didático: um exemplo de prática excludente de ensino*, se refere às “apresentações monológicas de um só discurso de representação para a região”, o qual silencia outras características da região ao apresentar apenas um ponto de vista como único. Para a autora “O nordeste se constitui de grande diversidade geográfica, composta por litoral e zona da mata, agreste e meio-norte, resultando numa pluralidade de aspectos relativos à clima, vegetação, atividades econômicas e hábitos culturais” (Muniz, 2007, p. 3).

Apesar disso, é notável a predominância do discurso regionalista dominante sobre este: a seca no sertão; sendo esta vista de modo pejorativo. Tal característica impõe-se como verdade única pela repetição, que cria uma homogeneidade na maneira de se expressar sobre ela. “Discurso esse que mantém velhas relações históricas de poder, envolve procedimentos de exclusão, silenciando outros modos de dizer/mostrar a região, e apresenta um só mesmo sentido como natural e real” (Muniz, 2007, p. 2).

A autora questiona se a representação da identidade nordestina nos livros didáticos leva em consideração alguma diversidade da região ou se exclui outros dizeres identitários reproduzindo o mesmo discurso como verdade absoluta, impondo-a através dos anos.

Muniz (2007, p. 09) afirma que “a seca é apresentada como por si só responsável pelo quadro de pobreza da região” e que se fala muito sutilmente do uso particular de verbas públicas destinadas às medidas emergenciais; negando, assim, a responsabilidade da estrutura econômica e política e da injustiça e desigual distribuição de riquezas.

Segundo Viana & Said (2012), é delicado falar de identidade cultural com as constantes mudanças nas práticas culturais de pós-modernidade onde o ser humano reflete cada vez mais sobre suas práticas. Se pensarmos a formação da identidade cultural de um grupo formado através do sentimento de pertencimento e afinidade, o que diríamos do papel dos meios de comunicação?

A televisão, exemplo citado por Viana & Said (2012, p.5), à luz de suas palavras “tenta englobar alguns estereótipos para conseguir atenção de telespectadores que se identifiquem com eles. É uma padronização da representação real porque elimina a diversidade dentro daquele grupo restrito e os

engloba em um só”.

Deste modo para o autor “A condição de semelhança produz a verossimilhança, ou seja, para uma afirmação chegar à confirmação é necessário antes que sua narração se ligue a pontos reconhecíveis. O estereótipo aparece como uma forma de representação que generaliza e rotula. Procuram descrever características da cultura de uma região ou comunidade para obter audiência de determinado público. Para isso, recorrem a referências já instaladas” (Viana & Said, 2012, p.5).

IDENTIDADE CULTURAL ATRAVÉS DA ARTE: RELATO DE OFICINA

A oficina ocorreu em a Abordagem triangular, abordagem proposta por Ana Mae Barbosa em 1980, hoje a principal referência do ensino da arte no Brasil. Consiste em 3 abordagens para, efetivamente, se ensinar arte: contextualização, fazer artístico e apreciação.

Spencer (1911), relatado por Cross (1983) foi um dos primeiros escritores a insistir que a arte era um processo importante para o desenvolvimento individual. Ele inferia que “não se trata de saber se a criança está produzindo bons desenhos. Trata-se de saber se ela está desenvolvendo suas faculdades” (Spencer, 1911 citado por Cross, 1983, p. 33).

Nesse sentido, o autor diz que os professores devem preocupar-se menos com o adestramento e mais com a introvisão psicológica e com os valores artísticos. Assim, “as estratégias do pensar, os modos de olhar, ver, analisar, é que serão necessários na vida e não a capacidade de manejar lápis ou pincéis. A educação artística contém, inevitavelmente, muito fazer; mas tais atividades proporcionam introvisões únicas da natureza da arte, proporcionando experiências

íntimas únicas” (Cross, 1983, p. 28).

Ferraz (1992) ressalta que ao conhecer a arte produzida em vários locais, o sujeito amplia sua concepção de arte e aprende a dar sentido a ela, além de desenvolver seu repertório cultural possibilitando apropriação crítica da arte, aprendendo a identificar, respeitar e valorizar cada uma das produções artísticas das diferentes culturas através da compreensão destas.

Ainda, Ferraz (1992, p. 30) afirma que ao conhecer as linguagens artísticas o indivíduo tem também condições de perceber como se dá a articulação das mudanças nas criações de acordo com a época, cultura ou região. Por exemplo, a pintura corporal dos povos indígenas é uma tradição que os identificam e se mantêm nos materiais, linguagem e formas que os distinguem entre si como se verifica, por exemplo na cultura de várias tribos indígenas. Por outro lado, em nossos dias, no mundo ocidental, a arte corporal tem outros significados como intervenção ou experiência estética.

Por isso, “as pessoas que estabelecem relações com as obras são pessoas situadas em um determinado tempo e espaço sociocultural, e também participam ativamente delas por meio de seus diferentes modos e níveis de saber admirar”. (Ferraz, 1992, p. 22).

SOBRE O ARTISTA

Raimundo Nonato Oliveira nasceu em 11 de dezembro de 1949, numa fazenda próxima de São Miguel de Tapuio e Pimenteiras. Começou a pintar ainda criança, com as sobras de tinta de seu pai, pedreiro. Em busca de melhores oportunidades para os filhos, a família muda-se para a capital, onde Nonato inicia vários cursos técnicos e graduação (Edificações, Direito, Economia e Matemática),

tendo concluído apenas o curso de Eletrônica no Centro Federal de Educação Tecnológica (CEFET) atual Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí (IFPI).

Autodidata, fez apenas um curso referente às artes: xilogravura e gravura em metal. Hoje ilustrador, gravador, escultor, pintor de telas e murais; participou de diversas exposições pelo Brasil, tendo ido também à Itália, Portugal e Miami.

O artista prefere murais e grandes painéis a quadros. Guarda intenso amor pelo Nordeste, onde nasceu, e suas obras refletem isso. A cultura nordestina é expressa em cerimônias, festas e cenas cotidianas, motivo pelo qual, inclusive, suas obras costumam virar objeto de estudo. Mais do que isso, sua obra, ao expressar a cultura e costumes de um povo, fala também de história; conta uma história. Conta uma parte da história do povo nordestino.

Os murais remontam os tempos da arte primeva através da pintura rupestre, onde, também se faziam incisões que geravam figuras. Segundo Zanin (2004, p. 1), “A arte sempre esteve presente em todas as formações culturais, desde o início da história da humanidade. Ao desenhar um bisão numa caverna, na Pré-história, o homem teve que aprender seu ofício”.

Outra relação feita com a arte de Nonato refere-se aos vitrais na Europa Ocidental Medieval, pela pureza das cores e por serem cores complementares.

As características mudam para os painéis exteriores e interiores. Nos exteriores, o fundo varia de inteiro e chapado a divisão de blocos multicoloridos (muito raramente em degrade), sendo mais comum que esta divisão de cores ao fundo seja feita através de incisões marcadas. Nos murais internos, tem como suporte blocos de madeira acoplados à parede.

Nonato perpetua a tradição do povo nordestino com carga de significados

simbólicos, fala dele com respeito e valorização. Ao ter sua arte inserida nos grandes paredões de edifícios da cidade para valorização estética deles, passa a ter também uma função didática e social, visto que proporciona ao nordestino uma associação com suas próprias raízes de forma otimista. Assim, sua arte ultrapassa o objetivo decorativo e podemos dizer que passa a ter, também, fins didáticos de conscientização dos próprios valores culturais.

Segundo o artista, o azul nos olhos, apesar de não ser uma característica nata do povo nordestino, representa o céu, o mar, a vida. Com o azul, o olhar está voltado para o infinito. Frutas, instrumentos musicais e festas tipicamente nordestinas fazem parte dos cenários e dos elementos de composição. A simplificação da forma também é um traço, já que o objetivo do artista não é enfatizar ou dar autenticidades individuais a cada personagem, e sim falar deles como um todo.

RELATO DE EXPERIÊNCIA

O presente estudo foi resultado de uma Oficina ministrada durante o III Encontro de Iniciação à Docência (ENID) em 2014 na Universidade Federal do Piauí (UFPI), onde estudantes universitários de diferentes cidades participaram da oficina intitulada “Nonato Oliveira na formação da Identidade Cultural do Piauí: Oficina de textura com lápis de desenho e nanquim”.

Os alunos inscritos, sendo estes estudantes de licenciatura de diferentes cursos (matemática, física, biologia e história) buscavam novas alternativas de ensino. Para tanto, estes receberam informações introdutórias para compreender a arte de Nonato Oliveira, tal qual outras informações referentes à composição, o uso da linha nas gravuras rupestres, gravadas estas por meio de incisões, e no

grafismo indígena, forma, conceituação de cores complementares, contraste. Também se falou de cultura, identidade e suas dificuldades na contemporaneidade.

Foto 1 – Alunos observam e exercitam tipos de textura a partir de linhas

Fonte: Lima, 2014

Os alunos expuseram suas dúvidas e dificuldades de compreender a arte. Muitos viam-se longe desta por cursarem exatas ou apresentavam dúvidas sobre como interpretar uma obra de arte. Nosso sistema educacional atual parece englobar a ideia de que a inteligência e o sentimento podem ser separados, e o desenvolvimento da primeira é muito mais importante que a segunda, e por isso deve ser a preocupação dominante nas escolas. A indiscutível maioria é instruída em divergentes campos, mas não são educados artisticamente. Em aulas de matemática, por exemplo, estudam-se as fórmulas e elas são colocadas em prática, o que não ocorre, não da maneira desejável, com a arte. Daí a importância de se compreender uma obra para aprender, de fato, sobre ela, visto que esta encontra seu verdadeiro propósito mais ao obter sua compreensão do que na satisfação do autor em si.

Foto 2 – Os alunos iniciam uma composição baseada no artista

Fonte: Lima, 2014

Foto 3 – Prática: Uso das cores complementares

Fonte: Lima, 2014

Foto 5 – Detalhe revela texturas de formas geométricas e orgânicas

Fonte: Lima, 2014

Foto 6 – Detalhe de representações de elementos da cultura nordestina

Fonte: Lima, 2014

Foto 7 – Trabalho finalizado

Fonte: Lima, 2014

Ao fim do tempo disposto para a oficina, os alunos expuseram suas satisfações e novos pontos de vista a respeito da cultura piauiense. Reconheceram os elementos compositivos que fazem parte da tradição nordestina, tais quais vestimenta, frutas típicas e festejo representado. Uma vez cientes por experiência própria sobre como a arte pode facilitar a aprendizagem, refletiram e verbalizaram aos seus colegas sobre como esses novos conhecimentos poderão ser utilizados em seus ensinamentos para com seus alunos em atividades escolares, e a responsabilidade de orientá-los para uma saudável identidade cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Verificou-se ao fim da oficina que os alunos refletiram sobre sua identificação cultural através da exposição do assunto, da discussão e do exercício proposto, além de refletirem sobre a valorização do meio em que vivem e como contribuir com esta; e a perceber a importância do patrimônio cultural de seu estado.

Ao debater sobre o assunto identidade os alunos refletiram sobre as suas e

tiveram a oportunidade de repensar a forma como enxergam sua própria cultura. Ao fim de tudo, pode-se verificar, num momento de comentários finais, que, ao saber/inteirar-se mais de sua cultura e compreendê-la através da arte trouxe aos alunos novas experiências não limitadas ao campo acadêmico, mas também ao campo pessoal destes, provocando uma valorização de sua cultura e a vontade de passar essa sensação adiante mediante seus alunos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araujo, C. C. R. & Sampaio, N.S. C. (2002). *O perfil da Figura Nordestina e seus Elementos na Pintura Mural do Mestre Nonato Oliveira no Espaço Urbano de Teresina*. Teresina: Instituto Camilo Filho.
- Brioli, D. P.; Andrade, W. M. & Serrado Júnior, J. V. (2011). Educação, Identidade e Diferença: Possíveis Olhares. In: *Anais da 5ª Semana Acadêmica do Curso de Pedagogia*. Três Lagoas: Faculdades Integradas de Três Lagoas, 1-6.
- Cross, J. (1983). *O ensino da arte nas escolas*. São Paulo: Cultix / USP.
- Ferraz, M. H. C. T. (1992). *Arte na educação escolar*. São Paulo: Cortez.
- Marconi, M. A. & Presotto, Z. M. N. (2011). *Antropologia: Uma introdução*. 7. ed. São Paulo: Atlas S.A.
- Muniz, C. R. (2007). A leitura de identidade nordestina no Livro Didático: um exemplo de prática excludente de ensino. *Revista Contemporânea de Educação*, 3, 3.
- Tapety, A. M. M. F. (2007). *O vaqueiro no Piauí: representações e práticas socioculturais*. Imperatriz-MA: Ética, v. 1.
- Viana, N. de A. & Said, G. F. (2012). Identidade e estereótipos: as telenovelas como narrativas identitárias. In: *Resumos do GT Nacional de História Cultural*, Teresina.
- Zanin, M. V. (2004). Arte e educação: um encontro possível. *Colloquium Humanarum*, Presidente Prudente. 2 (1), 57-66.

FRAGMENTO DE MEMÓRIAS NAS CRÔNICAS AUTOFICCIONAIS DE LUIZ AUGUSTO ANDREOLI DE MORAES

FREITAS, Henriette de Mattos Pinto (autor)

DUARTE, Kelley Baptista (orientador)

Resumo

Esta comunicação pretende apresentar traços de memória e marcas de uma produção autoficcional na produção literária de Luiz Augusto Andreoli de Moraes. A leitura crítica da obra deste escritor e professor da FURG permitirá abordar as teorias da autoficção e mostrar que esta tendência contemporânea da escrita do eu, mais do que uma evolução do clássico modelo autobiográfico, permite trazer ao público narrativas memoriais fragmentadas em um estilo narrativo diferente da prosa – forma textual que Philippe Lejeune considera ser a única capaz de dar conta de uma narrativa em retrospectiva. A autoficção é uma tentativa de escrita do eu e do outro, pois recompõe fragmentos de histórias do “eu” que se escreve juntamente com histórias alheias, sejam elas de familiares ou mesmo de desconhecidos. A metodologia aplicada é a pesquisa bibliográfica e a leitura crítica das obras selecionadas à luz das teorias da autoficção e dos vestígios de memória para o embasamento deste trabalho.

Palavras-chave: autoficção; memória; crônicas.

Résumé

Cette communication se propose à présenter des traces de mémoire et les marques d'une production autofictionnel dans la production littéraire de Luiz Augusto Andreoli de Moraes. La lecture critique de l'ouvre de cet écrivain et professeur de la FURG aborde les théories de l'autofiction et montre que cette tendance contemporaine de l'écriture du “je”, plus qu'une évolution du traditionnel modèle autobiographique, permet d'apporter au publique des récits de mémoires fragmentées dans un style narratif différent de la prose – forme textuelle que Philippe Lejeune considère comme le seul capable de rendre compte d'un récit en rétrospectif. L'autofiction, par contre, essaye d'écrire le “je” et l'autre, car elle rassemble des fragments d'histoires du “je” qui s'écrire auprès d'autres histoires, soient-elles de la famille ou même des inconnus. La méthodologie appliquée c'est la recherche bibliographique et la lecture critique des œuvres sélectionnées à la lumière des théories de l'autofiction et des traces de la mémoire, pour la

fondamentation de ce travail

Des mots clé: autofiction; mémoire; chroniques

Introdução

O presente artigo é um recorte da pesquisa em iniciação científica que explora a obra literária *O pastel voador*(2009), do escritor, desenhista e professor universitário Luis Augusto Andreoli de Moraes. A partir dessa obra, composta de crônicas, destacamos traços da memória, relatos do cotidiano familiar e experiências de vida do autor em uma tentativa de lê-las sob a ótica do gênero autoficcional.

Luiz A. Andreoli de Moraes é natural de Porto Alegre e residente em Rio Grande. É docente do departamento de matemática da FURG, a mais de 30 anos. Foi Patrono da 40ª feira do Livro da FURG, na edição de 2013. É músico integrante do Coral da FURG e da Banda Rossini. É colaborador nos jornais locais da cidade, com a publicação de crônicas semanais no Jornal AGORA, de Rio Grande. Suas crônicas jornalísticas, assim como aquelas que compõem o livro em estudo, são acompanhadas de ilustrações feitas pelo próprio escritor.

O autor manifestou seu gosto pela leitura e escrita ainda na infância. Além de *O pastel Voador*, ele possui outras obras que serão analisadas posteriormente pela perspectiva autoficcional por registrarem predominantemente relatos pessoais e familiares.

Desenvolvimento

O pastel voador(2010) é a obra que compõe o *corpus ficcional* da pesquisa; elegida como ponto de partida deste estudo.

Como base inicial deste trabalho, está o projeto de pesquisa EPEM-FURG, intitulado *Autoficção: recorrência e aplicação do gênero em narrativas ficcionais brasileiras*. A proposta é centrada na leitura da obra desse escritor local, Luiz A. Andreoli de Moraes à luz das teorias da autoficção.

O projeto, iniciado em 2014, dá continuidade às reflexões sobre o gênero autoficção, iniciadas com a publicação da tese de doutorado da professora Kelley B. Duarte, coordenadora deste projeto de pesquisa. Com o intuito de realizar um levantamento de obras ficcionais, lidas, desta vez, como autoficções, tomou-se como exemplar a produção em crônica de Andreoli - como é chamado na Universidade –por ser essencialmente marcada pela narrativa memorial, individual e familiar. Isso porque, a autoficção, enquanto gênero híbrido mistura a ficcionalização da escrita e aspectos reais da vida do sujeito que se descreve como protagonista e narrador:

No que tange à palavra "ficcionalização", é relevante dizer que mesmo sem haver fidelidade com a realidade do que se conta no contexto da autoficção, há, no entanto, comprometimento em relatar o ocorrido. Não se deve ignorar que o autor é sempre o intermediador da narração de suas experiências. Igualmente na autobiografia, ele é quem vai selecionar os fatos a serem narrados, dando ênfase a acontecimentos que considera relevantes, deixando de lado outros que, para ele, devem ser ocultados. Portanto, pode não haver ficção total de propósitos da vida, mas sem dúvida, manipulação de fatos ocorridos. (Duarte, 2010, p. 72).

O fato de Andreoli, também conhecido como "LAAM", ser também uma pessoa pública e acessível, é fácil constatar, em uma simples conversa sobre sua obra, o universo factual que rege sua escrita. É memória! É fragmento de experiência de vida!

Diferente de uma proposta autobiográfica, que privilegia a escrita da vida em prosa, a autoficção na crônica permite tratar com atenção e individualidade a

lembrança de um momento que surge da memória. Por isso, a crônica torna-se o espaço textual ideal para esse fragmento. É ela que permite tratar de recortes de lembranças específicas da vida, em curta narrativa, sem passar pela estrutura da autobiografia, que exige o relato de fatos interligados à cronologia da vida. Em alguns momentos, o autor-narrador deixa transparecer a inquietação de estar ou não contando algo repetido pelo simples fato de ser mais uma história transcorrida há muito tempo, passível de já ter sido registrada em uma outra crônica:

Esta também é daquelas histórias muito velhas. Ela tem, deixa em fazer as contas, quarenta e quatro anos. É. Além do mais, acho que já contei essa história em algum momento, pelo menos parte dela. Mas não lembro quando, nem como era o texto. Também tenho a impressão de que volta e meia reescrevemos alguma coisa (De Moraes, 2009, p. 167)

O pastel voador é um livro de crônicas que mistura reflexões e relatos da vida cotidiana, experiências vividas pelo narrador, mas que apresenta como traço permanente a memória do cotidiano familiar. Composto de narrativas curtas, predominantemente em primeira pessoa, estabelece-se com facilidade a relação entre a identidade do autor e narrador, instâncias principais para o relato memorial.

Kelley B. Duarte, pela leitura de M.Ouellette-Michalska, afirma em seu verbete “Autoficção” que sobre ela recai a necessidade de narrar sobre si, logo, “o terreno da autoficção apostará em uma ambiguidade do verdadeiro-falso, ou o falso-verdadeiro, no que diz respeito ao texto em que o ‘eu’ é ao mesmo tempo sujeito e objeto da narração” (2010, p.34).

Carregados, muitas vezes, de nostalgia, seus textos são predominantemente voltados à memória familiar. É o que se percebe em “Num verão”:

...Meu tio e sua fantástica trupe iniciavam sua turnê em Gravataí, num local afastado da cidade, e vinham até Tarumã, cruzando apenas por estradinhas de chão, já que naquela época o asfalto era coisa rara. Desde

cedo ou na véspera, minha mãe ficava falando que estava sentindo saudades das gurias, que andava pensando nelas. As gurias eram suas irmãs, fornidas senhoras, provedoras de extensas proles que moravam nos seus casamentos em terrenos colados. (De Moraes, 2010, p.84)

Mesmo quando Andreoli não assume a voz narrativa de um personagem principal, ele se insere como coadjuvante na experiência que registra. Muitas vezes, é a mãe quem ganha esse papel de destaque:

Mais ou menos pelas nove da noite, não, era às nove mesmo, o meu pai sentava na poltrona ao lado da eletrola, minha mãe sentava na outra. Eles iam ouvir o Correspondente Renner. Começava a cornetinha anunciando a fala, meu pai ficava atento, minha mãe também. Mas ela continuava fazendo o que vinha fazendo, que comumente era o conserto de alguma roupa, a reforma de outra. As roupas que eu usava eram todas reformadas e era comum que tivessem sido primeiro de minha irmã, depois do meu irmão, depois de minha outra irmã, e quando eu achava que já deveriam ir pro lixo, minha mãe virava a gola, recortava daqui, dali, emendava com uns panos que eu achava horrorosos e me fazia usar aquelas coisas. Quase todos os meus amigos também se vestiam assim, com roupas reformadas e remendadas. Era assim. (De Moraes, 2010, p.133)

Em outros episódios, são pessoas da vizinhança:

Seu Carruíra morava numa clareira no mato na colina adiante. Para chegar lá era preciso andar um bocado, primeiro descendo uma lombra tremenda, com pedras soltas e sulcos feios pela água da chuva...a casa de Seu Carruíra não estava longe... Gostava de me ver porque sabia que eu trazia uns pila que minha mãe lhe mandava. (De Moraes, 2010, p.19,21)

Há também, pessoas alheias a tudo, mas determinantes para registrar episódios inesquecíveis da infância:

O senhor Afonso d'Araujo dormia gordamente em sua cama e sua enorme barriga subia e descia devagar... O guri até que gostava de ver aquele velho gordão dormindo, mas sentia certo receio de se aproximar muito, porque lembrava que a Neide, a empregada de sua avó, lhe dissera – dentro daquela barrigona tem um urso. E esse urso, nem sempre é bonzinho. (De Moraes, 2010, p. 29)

Para a leitura crítica das crônicas que compõem *O pastel voador*, elaborou-se uma tabela para classificar os textos a partir de diferentes elementos.

Inicialmente, privilegiou-se aspectos que aproximam as narrativas do gênero autoficcional, destacando assim se a narrativa é descrita em “1º pessoa”, contendo ou não a identificação do autor; se a narrativa refere-se a uma “3ª pessoa” com ou sem a identificação da(s) personagem(s); se os episódios são “familiares”, com destaque à mãe ou a outros membros da família e se os episódios são “alheios”, envolvendo pessoas da comunidade, de seu convívio diário ou pessoas desconhecidas.

Das 42 crônicas reunidas no livro, apenas seis estão classificadas no item dos “episódios alheios”, envolvendo “pessoas desconhecidas”, alguns narrados em 1º pessoa e sem a identificação do autor Andreoli de Moraes. Metade do livro ficou categorizado como crônicas narradas em 1º pessoa e envolvidas em episódios familiares, com destaque a figura da mãe, além de outros membros da família. As narrativas descritas em 3º pessoa são protagonizadas por personagens conhecidos e desconhecidos, identificados ou não, mas sempre remetendo a uma lembrança do passado, mesmo que partida do ponto presente. No geral, as narrativas fazem um resgate do tempo passado, mencionando objetos, situações e modos de viver de pessoas que não estão no tempo presente.

Conclusão

Andreoli de Moraes cumpre a função social na área da literatura quando leva ao conhecimento público suas crônicas literárias cotidianas, pois é pela leitura que os leitores estabelecem ligações com as manifestações sócio-culturais, que lhes separam no tempo e no espaço. Isso porque suas crônicas, de um modo geral, além de refletir sobre situações cotidianas atuais, também são condutoras para a expressão da memória, sobretudo as da infância. Elas descrevem um tempo com o

qual muitos leitores jovens não poderiam se identificar. É o que acontece em “Carrascos”:

Sim, eu presenciei algumas execuções na minha vida. Mas não se preocupem – eu não estava no corredor da morte de nenhuma prisão de filme americano, nem estava junto de nenhum cadafalso, nem mesmo na execução do Tiradentes. As que presenciei eram as execuções das galinhas. Antes do advento dos supermercados e da empacotização de tudo, era comum nas cidades as famílias criarem galinhas para consumo próprio. Não foi diferente com a minha: o galinheiro fornecia ovos para a família – nos períodos de excesso de produção ovípara, eu os vendia na redondeza – e vários almoços dominicais tiveram no prato principal uma galinha enorme que até ontem cacarejava despreocupada no terreno. (Moraes, 2009, p.95).

As crônicas de LAAM promovem a ampliação do conhecimento, pois o acesso a textos, de categorias gerais, proporciona a conjuntura de um universo de informações sobre a humanidade e o mundo, gerando vínculos entre o leitor e outros homens, permitindo assim ao leitor a compreensão melhor de seu papel como sujeito histórico.

Zilá Bernd (2013) reconhece o recurso à memória como estratégia contemporânea e reconhece ser ela fundamental para que o indivíduo entenda seu presente, olhando se passado:

No que concerne às questões ligadas ao identitário, seja individual ou coletivo, a Memória é também essencial, pois como afirmar-se como indivíduo ou como cidadão (...) sem conhecer a trajetória de seus ancestrais ou mitos, lendas e narrativas da comunidade em que se está inserido? (2013, p. 25).

É através de suas crônicas que Andreoli registra textualmente sua identidade e eterniza, ao mesmo tempo, a memória familiar e a história cotidiana de sua época (em diferentes fases da vida). Na maior parte do livro *O pastel voador*, o autor expressa, através da escrita de si, a necessidade de revisitar lembranças da infância. Envolvido em diferentes episódios, protagonizado em passagens reais ou

ficcionalis, por ele mesmo ou por terceiros, a escrita da memória contribui para o registro da identidade do autor.

Bibliografia

BERND, Zilá. *Por uma estética dos vestígios memoriais: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros.* - 1.ed. - Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2013.

DE MORAES, Luíz Augusto Andreoli. *O Pastel Voador.* Rio Grande: Editora FURG, 2009.

DICIONÁRIO *Aurélio da língua portuguesa.* Curitiba: Positivo, 2010.

DUARTE, Kelley. *A escrita autoficcional de Regine Robin: mobilidades e desvios no registro da memória.* Tese de doutorado. PPG-Letras UFRGS, 2010 (a).

_____. *"Autoficção"*. In: Bernd, Zilá. *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos.* Porto Alegre : Literalis, 2010 (b).

Dale un pincel a un niño y conocerás otro mundo.

Reflexión sobre la enseñanza de las artes visuales desde la infancia.

Claudia Micaela Lindsey Haro

claulindsey@gmail.com

RESUMEN

Los niños, se podría decir que, tienen un sexto sentido, ellos lo ven todo diferente desde ver las cosas mas altas hasta verlo todo con ojos puros e inocentes, cuando vemos los garabatos de los niños podemos pensar que solo lo hicieron porque si pero si les llegamos a preguntar que es nos pueden decir el significado de cada linea y contarnos historias maravillosas, si alguna vez le das una camara fotografica a un niño te tomaras fotos tan impresionantes que no lo podras creer.

Cada vez mas las escuelas por diferentes razones dejan de lado la enseñanza de las artes por enfocarse únicamente en los libros de texto y las materias como matemáticas, lenguaje e historia, sin darse cuenta de que el arte esta muy ligado al ser emocional que es el niño y lo muy importante es que se trabaje también con esa parte.

Propongo una reflexión de lo importante y beneficioso que es trabajar con los niños a través de las artes visuales y su estimulación desde una temprana edad.

Palabras clave: artes visuales, niños, creatividad

RESUME

Children , you could say , have a sixth sense , they see everything differently from seeing the highest things to see everything pure and innocent eyes, when we see the scribbles of children we think that just because if they did but if you got to ask is

can you tell us the meaning of each line and tell wonderful stories, if ever you give a photographic camera to a child like you took pictures as impresionantes that you can not believe.

Increasingly schools for different reasons put aside the teaching of the arts by focusing solely on textbooks and subjects like math, language and history, without realizing that art is closely linked to being emotional is the child and very importantly also work with that part.

I propose a reflection of how important and beneficial it is to work with children through the visual arts and their stimulation from an early age.

Key words: visual arts, kids, creativity

Introducción.

La intención de este texto es invitar a la reflexión sobre la importancia de las artes visuales y las percepciones que tienen los niños, hay veces que no les tomamos importancia porque decimos: están muy pequeños, luego aprenderán. Pero es realmente importante comenzar a fijarnos en las cosas que pueden captar los ojos de los pequeños desde temprana edad.

En el siguiente texto se tratara el tema de algunos tipos de artes visuales que se pueden trabajar desde pequeños con los niños y algunas ideas de que cosas se pueden hacer y se mencionan algunas que seria mejor evitar.

Las artes visuales y los niños.

“Todos los niños nacen artistas. El problema es como seguir siendo artistas al
creer.”

Pablo Picasso

Los niños tienen una gran necesidad de comunicar sus emociones, unos a veces lloran, hacen berrinche, brincan por todos lados sin razón aparente, pero algunas de las mejores formas en la que los niños pueden expresar sus emociones es a través del juego y las expresiones artísticas, dado que poderse expresar a través del arte no es el fin si no el medio para ellos.

Por lo general la parte que mas se estimula del cerebro es la parte izquierda que es la de los datos informativos y el área lógica - matemática, pero el lado derecho es el lado creativo, para tener una buena autoestima es de especial importancia trabajar ambos lados del cerebro, de esta manera estamos fortaleciendo un desarrollo integral.

Ejemplos de artes visuales:

- Pintura (desde acuarelas hasta acrílicos)
- Dibujo (lápiz, colores, crayolas)
- Fotografía (aunque parezca un poco arriesgado soltarle una cámara a un niño pequeño, se puede hacer con una cámara desechable o con alguna para niños que este en el mercado)
- Escultura (plastilina, arcilla, barro, arena, lo que se encuentren)

Con la pintura se pueden estimular los nervios táctiles y se puede practicar la coordinación fina así como cuando se practica el dibujo, se trabaja con la experiencia perceptiva y sensorial (al conocer los colores, mezclarlos, ver como cambian y demás), estas actividades preparan al niño de temprana edad para la escritura y conforme va creciendo para no tener inhibiciones y desarrollar la creatividad. Los niños pueden transmitir sus pensamientos a través de los dibujos, son actividades muy útiles para que los padres o maestros se den cuenta de cómo

es que están los niños.

El tomar una cámara es muy beneficioso porque permite al niño ver las cosas desde otra perspectiva, vivida pero ya no en tres dimensiones si no en dos, lo que ayuda a que coordine su visión de espacio y figuras, también con el color y las texturas desde un plano únicamente visuales, esto ayuda a desarrollar la independencia y el sentido de realización en el niño.

Cuando se tiene contacto directo con la masa o con la plastilina se producen muchas reacciones interna dentro de los niños y esto les ayuda a descargarse emocionalmente, esta clase de ejercicios ayudan también en la coordinación psicomotriz y los ayudan a expresarse con libertad, favorece en el sentido del tacto, favorece a la atención y al autoestima dado que es una experiencia satisfactoria para el niño.

Todo esto apoya al niño con sus habilidades visuales, táctiles, sensibles, motrices y kinestésicas. Todos estos factores pueden tomarse como señales para saber como es que esta el niño y trabajar sobre eso, con el arte se pueden mostrar factores como agresividad, tristeza, depresión, aislamiento y por esta razón nos ayuda tanto para darnos cuenta que podemos hacer.

Imaginación.

Sin lugar a dudas el periodo infantil es un periodo de gran imaginación y creatividad, podríamos decir y según María Montessori que los niños poseen un tipo de mente inconsciente y esto no se refiere a que los niños no sean inteligentes o capaces si no que su modo de percibir las cosas es muy diferente, es abstracto y mucho mas sensorial. Esto permite y hace que la infancia sea una época de crear dado que todo es nuevo y diferente, es una época en la cual se utiliza mucho la

imaginación.

En ocasiones para ayudar a despertar la imaginación de los niños y hacerles entender la grandeza del universo con todo lo que hay en el es necesario contarles algunos mitos o cuentos de hadas, pero solo aquellos que simbolicen verdades de la naturaleza, no pura fantasía esto apoyara a que su imaginación se desarrolle mas ágilmente creando una concepto propio de lo que ven que es la realidad.

Las cosas que no son tan buenas de hacer (o mas bien no deberíamos de hacer) es cortar la imaginación, la mente creativa de los niños, cuando son pequeños apenas están formando su creatividad y sus percepciones de las cosas por lo cual: si un niño nos llega con un garabato azul y nos dice que es un árbol no debemos contestarle: “no, los arboles son verdes y son de tal manera” si no simplemente ver lo que tiene para mostrarnos y listo, porque al momento de nosotros “corregir el error” estamos limitando la imaginación de los niños y estamos haciendo que ellos ya no piensen, ya no tengan el impulso de crear por ellos mismos, y esto limita su creatividad y no permite que sigan imaginando y creando “fuera de la caja”, no hay que encerrarla creatividad de los niños, en la mente de un niño una vez estuvo la idea de crear una bombilla y ahora la vemos en todas las casas ¿qué hubiera pasado si alguien le hubiera dicho que eso no era posible o que dejara de imaginar esas cosas?

Hablar de imaginación y hablar de creatividad no es solo llenarles la cabeza a los niños de monstros y animales fantásticos, si no que con la imaginación se puede ayudar incluso en el ámbito académico, por ejemplo: ¿como le explicarías a un niño que nunca ha buceado en su vida como es el fondo del mar? O, ¿cómo le explicarías a un niño como es el universo y como se ven los planetas si nunca ha estado allá?. La imaginación y la creatividad nos sirven diariamente para lo que

hacemos y no solo a los niños, también a los adultos, solo que los adultos podríamos incluso aprender de los niños que ha ellos se les llega a hacer mas fácil imaginar cosas que a nosotros mismos. La imaginación esta en todo lo que nos rodea, solo es necesario ir guiando a nuestros niños para que no se queden en ese mundo de fantasía y que logren centrar su creatividad e imaginación en cosas productivas, allí es donde el arte puede ayudar a concretar las ideas que estén volando en la cabeza y aterrizarlas en un proyecto, y con las mismas obras de arte pueden ser de cualquier índole y referente a lo que se guste, pero siempre para los adultos es importante recordar que las expresiones artísticas son la mejor forma de expresar lo que esta pasando dentro de alguien (los sentimientos, emociones, etc.) así que es muy importante observar y ver que es lo que esta pasando.

Foto por: Claudia Lindsey

Conclusión.

Esta es una reflexión, para darnos cuenta de lo mucho que los niños pueden expresar a través de las artes y no solamente los niños, todas las personas somos sensibles y el arte es una de las mejores maneras en las cuales podemos expresar nuestro sentir. Las bases para poder tener un ambiente sano dentro de nuestra casa o en las escuelas es la observación ya que a través de ello podremos saber como actuar, el arte es un fuerte indicador de que esta pasando emocionalmente en una persona y eso nos puede ayudar para saber como actuar respecto a ello. Es muy importante recordar que el crecimiento mental esta ligado al crecimiento emocional por esta razón es muy importante permitir que los niños se expresen porque de lo contrario no habrá un crecimiento ni mental ni emocional.

El arte ha existido desde el inicio de la humanidad es una de las expresiones mas

puras que ha tenido el hombre siempre, al respetarla y utilizarla como es mejor es de gran ayuda para que nuestros niños y las futuras generaciones se expresen libremente teniendo en cuenta que así podremos ayudarlos a crecer no solamente emocional si no en inteligencia y en creatividad.

Referencias:

Montessori, María (1998) – La educación de las potencialidades humanas. Buenos Aires. Errepar.

Montessori, María (2002) – La mente absorbente del niño. (14^a imp.) México. Editorial Diana.

DIALOGANDO COM AS LINGUAGENS ARTÍSTICAS E LIVROS ACESSÍVEIS NUMA BIBLIOTECA INCLUSIVA

Dinorá Couto Cançado
Biblioteca Braille Dorina Nowill – Especialização
dinoracouto@gmail.com

Resumo

Dialogar con los lenguajes artísticos y libros accesibles en una biblioteca incluyente

Este artículo documento informa de las actividades literarias, educativas, culturales y sociales en la Biblioteca Braille Dorina Nowill en Wansbeck, Distrito Federal, con un enfoque en el diseño Light & Autor Braille y su ejemplo se lee a través de los lenguajes artísticos, incluso en artes visuales. Proyecto dirigido a la socialización y el desarrollo cultural de los clientes habituales del espacio ciego. De una investigación académica, los datos fueron recogidos de respuestas a principal objetivo fue identificar el desarrollo cultural de la socialización de las personas con discapacidad visual que se benefician como participantes y coautores de la luz del proyecto y autor ganador Braille Brasil Ganador de Creative. Libros transcritos al braille con ilustraciones en alto relieve hechas a diario hacen que el trabajo sea más accesible. Los resultados del estudio mostraron que la lectura con los lenguajes artísticos contribuye a la inclusión social; experimentar la lectura con arte promueve la socialización; leer experimentar la poesía, la música, el teatro y las artes visuales proporciona una mayor comprensión de la lectura; que las escuelas tienen que fomentar más la lectura a través del arte para la Educación Inclusiva y avanzar en el estudio es más placentero.

Palabras clave: Lectura; Ciego; Inclusión Social.

1. Introdução

Uma Biblioteca inclusiva criada há 20 anos no Distrito Federal com um projeto pioneiro que integra deficientes visuais a escritores brasileiros, promovendo sua socialização, por meio de leituras é a temática desse artigo. O projeto intitulado Luz & Autor em Braille permite vários desdobramentos, envolvendo leitura, literatura e cultura como fatores de inclusão social. Utiliza de

linguagens artísticas no seu dia a dia com livros acessíveis para sua realização, ilustrando com imagens em alto relevo para uma melhor compreensão.

Atualmente, a Biblioteca Braille Dorina Nowill da cidade de Taguatinga, Distrito Federal (DF) ocupa três salas de um espaço público pertencente à Secretaria de Estado de Educação. Para o seu funcionamento, conta com funcionários da Secretaria de Educação, da Secretaria de Cultura e com voluntários que integram o seu grupo de trabalho, desde 1995. O público-alvo é constituído por deficientes visuais: crianças, jovens, adultos e idosos que participam do cotidiano da Biblioteca, que também tem as portas abertas a quaisquer outros novos leitores que se disponibilizem e tenham interesse em integrar-se ao grupo.

Na Biblioteca Braille Dorina Nowill, são desenvolvidos serviços e atividades, como empréstimos de livros; telecentro adaptado para deficientes visuais; atendimento em pesquisas; reforço nos estudos; alfabetização em Braille; recitais lítero-musicais; treinamento em acessibilidade à biblioteca; oficinas; além de projetos como o Projeto Solidários da Visão, o Ledor Interativo, o Bazar literário e o Projeto Luz & Autor em Braille (PLAB). Este último, foco da pesquisa que motivou este artigo, tem como objetivo promover a socialização dos deficientes visuais por meio da integração com os escritores brasileiros. O estímulo à leitura, a criatividade, a produção literária, a participação em eventos e a integração com os alunos regulares, são algumas das ações desenvolvidas a partir deste projeto que contou, em sua fase inicial, com 58 escritores da cidade e com 83 deficientes visuais, todos participantes de um livro resultante do projeto, intitulado *Revelando Autores em Braille* (BRITO & CANÇADO, 2001).

Para proceder à pesquisa exploratória sobre o projeto, foram aplicados 80 questionários em 46 deficientes visuais. Trata-se, portanto, de mais de 50% dos usuários participantes do PLAB. Além dos questionários aplicados, foram feitas observações, leituras de relatórios e de registros dos grandes eventos de socialização para compor os dados que propiciaram análise da efetividade do Projeto Luz & Autor em Braille, resultando em monografia do curso de especialização “Educação Inclusiva” da Universidade de Brasília (CANÇADO, 2009). Os resultados colhidos permitiram computar que o PLAB acolheu, desde 1995, mais de 15 mil envolvidos, contando com a participação de centenas de escritores, em 38 eventos ocorridos na biblioteca. As constatações foram muitas e vale destacar que a leitura desenvolve autoestimas, permite maior interação entre as pessoas e contribui com possibilidades de inserção cultural.

1. Desenvolvimento

1.A Biblioteca Braille Dorina Nowill, sede do projeto

A Biblioteca Braille Dorina Nowill atua como parceira na melhoria da inclusão das pessoas com deficiência visual na sociedade. As atividades e os projetos desenvolvidos são bem vistos pela comunidade que frequenta a biblioteca. Há usuários que vêm de bairros distantes, enfrentam obstáculos como a dificuldade de locomoção, para participar das rodas de leitura e utilizar o acervo, muitos acessíveis com ilustrações em alto relevo. As atividades melhoram muito a autoestima dos deficientes e, com isso, constatou-se a importância que a biblioteca representa para o público especial.

A Biblioteca Braille Dorina Nowill tem várias necessidades na área de comunicação,

a começar pela divulgação da sua finalidade, funcionamento e formas de participação. Mesmo que o público em potencial seja o deficiente visual, é preciso que a biblioteca se torne atraente às pessoas videntes e desperte o interesse naquele que, por qualquer motivo, possa vir a usufruir de suas instalações. Sendo assim, pessoas sem deficiência visual saberão auxiliar um parente ou familiar que necessite dos serviços oferecidos pela biblioteca ou, quem sabe, até mesmo se tornar um voluntário. Na execução das atividades, destacam-se professores/funcionários que, dentro do ritmo e habilidades de cada um, contribuem para que as ações propostas tomem forma e vida, dentro da biblioteca.

A seguir, um quadro que demonstra a logicidade do organograma da Biblioteca. Segundo Barros et al (2006)

apesar de não haver uma hierarquia formal dentro da Biblioteca, pode-se reportar a este organograma que se baseia no nível de responsabilidade e envolvimento de cada funcionário, definindo os níveis de liderança e subordinação, identificando quem se reporta a quem (BARROS ET AL, 2006, p.8)

Tem uma coordenadora, professora cedida pela Secretaria de Educação, com especialização em Inclusão; têm três professores, cedidos pela Secretaria de Educação, que atendem às necessidades diversas da biblioteca; tem uma auxiliar de atividades culturais, deficiente visual, lotada pela Secretaria da Cultura, que faz parte da equipe há 20 anos – ela e outra que já faleceu foram a motivação da criação da Biblioteca; tem um auxiliar, cedido pela Secretaria de Educação, que atua na área de informática da Biblioteca no telecentro; tem outra assistente de educação, deficiente visual cedida pela Secretaria de Educação, que atua como recepcionista e registro de nomes e atividades; tem uma responsável pela limpeza cedida pela Secretaria de Educação; também, tem uma professora aposentada,

educadora voluntária e consultora que atua na Biblioteca, desde 1995 e faz parte da equipe desde a fundação da mesma.

Organograma da Biblioteca Braille Dorina Nowill

A Biblioteca oportuniza participação em grandes eventos de socialização, compartilhados com alunos do ensino regular e comunidade de modo geral, gerando a integração ensino especial e regular, atraindo novos leitores e mais leituras. Trata-se de um resgate à cidadania, que é oferecido a muitos que perderam a visão, ou que estão na inércia, por falta de oportunidades. As oportunidades são oferecidas porque os envolvidos têm a convicção de que “o potencial criativo é inerente ao ser humano; na maior parte das vezes, o que se precisa é oferecer oportunidades” (AGUIAR, 2002, p. 120).

No dia-a-dia da Biblioteca, desenvolvem-se atividades, voltadas para a leitura, que são oferecidas como serviços, como projetos e como programas. O Projeto Luz & Autor em Braille (PLAB) é o de maior importância, dentre todos os empreendimentos que a Biblioteca desenvolve. Visando promover a socialização dos deficientes visuais por meio da integração com os escritores brasileiros, os participantes deficientes visuais, a partir da integração com os escritores, motivados, sentiram-se capazes e produziram textos que foram publicados no livro *Revelando Autores em Braille*. O livro teve edição comum, impressa, com mil exemplares, em 2001 e, 9 anos depois, publicado em Braille, pelo Instituto Vivo, mas, em 2008, voluntária gravou 50 cópias de CDs do livro, dando início a novo projeto/desdobramento, o Ledor Interativo.

Outro desdobramento do PLAB foi o Projeto Solidários da Visão que conta com voluntários para auxiliar o deficiente em trabalhos de acompanhamento em leituras, reforço nos estudos, acompanhamento a consultas médicas, lazer ou qualquer outra necessidade do deficiente, e inova por conta de um diferencial: o voluntário não precisa sair de sua cidade para ajudar. Isso é possível, graças às orientações da Biblioteca Braille Dorina Nowill a esses voluntários. Hoje, um exemplo claro, é o da ilustradora em alto relevo dos livros acessíveis aos deficientes visuais.

Um dos serviços que a Biblioteca oferece é o de acessibilidade, que auxilia deficientes sem acompanhantes, com dificuldade de locomoção. Os funcionários da biblioteca ajudam seus usuários a chegarem e saírem do local, ensinando-lhes o caminho até os locais de transporte público: ponto de ônibus e metrô e incentivam o deficiente a guiar-se apenas com bengala, tornando-o menos dependente.

Atividades desenvolvidas em colégios e faculdades do DF, com apresentações de números artísticos e palestras, evidenciam a capacidade de ser itinerante, que é um dos serviços prestados pela Biblioteca. As ações acontecem conforme as solicitações vão surgindo. Na Feira do Livro de Brasília, anualmente, já há 19 anos, a Biblioteca Braille Dorina Nowill apresenta seus números artísticos de recital de poesias, de música, de teatro, de muita literatura e, de 2007, para cá uma apresentação inclusiva no Fórum Brasília, capital das leituras, com total apoio a esse projeto.

A exemplo de todas as bibliotecas, o atendimento em pesquisas também acontece, com o diferencial do acréscimo de impressões em Braille, além do material de impressão comum. O acervo conta, ainda, com CDs ou fitas gravadas.

Esse serviço é oferecido, atendendo a todos os usuários, orientando-os em suas pesquisas, e auxiliando na localização dos livros nas estantes, um apoio acadêmico dado pelos funcionários e voluntários da biblioteca. Voluntários também fazem leituras para os deficientes visuais, em rodas ou jornadas de leituras.

A Biblioteca conta com uma estante de livros de escritores brasileiros que é um lugar reservado apenas para livros de autores da cidade, sendo, muito deles, frequentadores da biblioteca. Essa estante surgiu a partir do Projeto Luz & Autor em Braille, em 1995, com a doação de livros pelos próprios autores e em alguns lançamentos foram adquiridos pela biblioteca. A partir da doação ou compra, providencia-se para que os livros sejam transcritos para o Braille. Tem, também, o Ponto de Leitura Brincando de Biblioteca com Programa Literário, com 650 livros à tinta, ganho em prêmio do Ministério da cultura, em 2009.

Outro projeto que tem sido fundamental e imprescindível para a Biblioteca, por ser o de maior estímulo para a autoestima de seus frequentadores é o de alfabetização em Braille. Quem ainda não domina a leitura em Braille e apossa-se dessa capacidade de interação com a palavra escrita tem sua autoestima elevada, sentindo-se útil para a sociedade.

Poesias e números musicais são apresentados pelos deficientes visuais, frequentadores da biblioteca, em recitais lítero-musicais. Não há uma periodicidade para os recitais, porém são mais frequentes nos meses que antecedem a realização da Feira do Livro de Brasília. Também são oferecidas oficinas musicais e poéticas, de maneira informal, com ensaios intensificados de acordo com os convites para apresentações, que são feitos à Biblioteca por instituições de ensino ou para grandes eventos. Estas oficinas atendem às demandas do Recital lítero-

musical, pois é durante o desenvolvimento delas que os frequentadores da biblioteca ensaiam apresentações de música e poesia. A outra forma de realizar a oficina é quando um frequentador tem o interesse de expor seus dons artísticos para outros usuários da biblioteca. Nesses casos, a oficina acontece na própria biblioteca, como foi o caso da dançaterapia, da capoterapia e de aulas de fotografias para os deficientes visuais.

A leitura é estimulada por meio de concursos que a Biblioteca participa, não com o objetivo de premiação, mas como incentivo à leitura e produção literária. Esses concursos acontecem em vários formatos. Um deles aponta o vencedor em função de ter lido a maior quantidade de livros no ano.

A Biblioteca promove também jornadas de leituras de escritores brasileiros. Consiste em receber esses escritores para lerem para os deficientes visuais. A partir das leituras, debates são promovidos e proporcionam que os ouvintes manifestem o entendimento e sintam-se bem mais estimulados para as produções literárias.

A Biblioteca tem parceria com pessoas que se propõem a desenvolver trabalho voluntário. Isso acontece desde sua fundação. Há um cadastro efetivo dos voluntários e o trabalho desenvolvido por eles está diretamente relacionado a alguns dos projetos citados como, por exemplo, leitura de textos na Biblioteca.

A Biblioteca conta, ainda, com um telecentro adaptado para deficientes visuais. São espaços com computadores conectados à internet banda larga, cedidos pela Secretaria de Cultura, onde os deficientes visuais têm acesso à informática.

Ao desenvolver atividades e oferecer serviços diferenciados e com especificidades voltadas tanto para o deficiente visual quanto para os demais usuários, a Biblioteca atende crianças, adolescentes, jovens, adultos e idosos, na faixa etária de 08 a 80 anos. O esforço em oferecer opções que incentivem a leitura é fato comprovado. Porque há a certeza, por parte dos que fazem parte da manutenção da Biblioteca que a leitura opera milagres, desenvolve autoestimas e contribui para o aumento da qualidade de vida dos seus usuários.

1. O PLAB: especificidades e resultados

Enquanto a maioria das escolas ou bibliotecas convidam um escritor para comparecer a algum evento, onde foi trabalhado o livro do autor, o PLAB trabalha com um número abrangente de escritores. Já chegou a 58 de uma vez, com presença maciça ao lado de seus leitores deficientes visuais. O diferencial está no entusiasmo com que os participantes se fazem presentes e valorizam cada momento.

As atividades desenvolvidas respondem às necessidades da população local, pois promovem a leitura em diferentes linguagens no intuito de diminuir os números assustadores do analfabetismo funcional, valorizando a literatura e o escritor local.

A metodologia utilizada no desenvolvimento das ações do projeto tem sua característica principal na simplicidade e na economia. O indispensável é o entusiasmo. É preciso gostar de ler para estimular o gosto pela leitura. Aquele que vai conduzir esta missão tem de ser um leitor apaixonado, só assim os participantes serão contagiados por essa atmosfera de prazer.

Não há concorrência, quando se trata de educação/cultura/leituras. Existe

sim uma camaradagem de todos que comungam esta paixão, uma soma de ações que se agregam, visando à satisfação plena, seja por parte do autor que doou o seu livro para transcrição em Braille, seja por parte do leitor iniciante que chega e é bem acolhido na Biblioteca, seja por meio de atividades de fidelização de um talento especial a ser descoberto e que responderá, positivamente, às atividades de socialização.

A Biblioteca pode fazer com que a grande revolução na educação aconteça, essa frase é reforçada por Antunes (2000). Uma biblioteca que funciona, facilitando o acesso ao livro, possibilitando pesquisas, propiciando o apoderamento da leitura por prazer é uma necessidade normal de qualquer comunidade. A Biblioteca, no entanto, vai além, pois oferece todas as opções e ainda dá vida à leitura, propiciando que o usuário deficiente visual tenha interação com o próprio escritor lendo sua obra e participando de debates sobre os temas e subtemas nela abordados. E ainda oferece condições para que o participante também se torne um escritor, um apreciador de ilustrações em alto relevo, com a ajuda de descrições dos videntes.

A pesquisa que buscou reportar o PLAB teve por objetivo principal identificar desenvolvimento cultural na socialização dos usuários deficientes visuais que se beneficiam como participantes, ouvintes e criadores do Projeto Luz & Autor em Braille da Biblioteca Braille Dorina Nowill. Como objetivos específicos, ficaram definidos: (1) Identificar como o conhecimento e a compreensão do texto podem ser fatores determinantes de inclusão social, quando promovidos pela leitura e interação com o próprio autor; e (2) Caracterizar como os usuários com necessidades especiais participantes do Projeto Luz & Autor em Braille se pronunciam sobre o ato de criarem os próprios textos.

1.A inclusão e a autoestima na execução do PLAB

Pode-se definir movimento social como prática que visa à transformação. Pode-se definir um projeto de leitura como ação que leva à transformação, mesmo sem ser esse o caráter reivindicatório próprio dos movimentos sociais, já tradicionais no país. “Um movimento bem mais poderoso, sutil, é o que se propaga por meio do livro e das leituras que dele advêm” (CANÇADO, 2010, p. 20). É movimento que desenvolve a criticidade das pessoas, fortalecendo-as e induzindo-as a partirem para a defesa de seus direitos, caracterizando um avanço na cidadania e com isso gerando novos movimentos sociais.

O livro e a leitura têm efeitos multiplicadores, contribuindo assim com a sociedade, incitando o profissional bibliotecário a

[...] desenvolver ações leitoras e promover o acesso às fontes de informação para a coletividade. E acrescentam que a maior parte dos programas e projetos de leitura estão vinculados a instituições públicas de ensino. As organizações privadas começam a desenvolver projetos com foco na responsabilidade social (BLATTMANN & VIAPIANA, 2005, p. 5).

A Biblioteca pode potencializar o professor e a escola para que a grande revolução na escola aconteça. Antunes propõe no seu livro *Curso de Capacitação para dinamização e uso da biblioteca pública* uma diretriz básica, renovadora, no trabalho com bibliotecas: “é preciso que exista a biblioteca viva, dinâmica, centro ativo de informação, de frequência livre, da leitura de lazer, um centro de cultura, de participação” (ANTUNES, 2000, p.11).

Para Amorim (2008, p.18) “[...] ler para o outro é um ato de amor. Já ler para

si próprio é, mais do que uma ação intuitiva que busca prazer, conhecimento e desenvolvimento da própria inteligência, é uma atitude de cidadania”.

Mais sério que ter um problema é não saber como lidar com ele. Limitações costumam ser problemas sem solução. Para muitos deficientes visuais, a dependência para movimentar-se restringe o desenvolvimento e socialização. Empreendimentos como a própria Biblioteca e projetos que perseguem excluir restrições, como o PLAB, são bens que concretizam sonhos simples e espalham luzes cor de esperança na possibilidade de desenvolvimento e inclusão social de deficientes visuais. Também tornam seres humanos melhores porque proporcionam atuações voluntárias e atividades multiplicadoras: excelentes exercícios para engrandecer espíritos.

A Biblioteca está em funcionamento desde 1995 e tem cumprido papel de relevância social e cultural. O PLAB, criado e lançado também em 1995, já extrapolou fronteiras, apresentado em Cuba, Peru, Portugal e em vários Congressos de leituras do país. Alguns reconhecimentos significativos como: Instituição Social do Ano (2002), Concurso Leia Comigo (2004), Destaque ODM (2005), Prêmio Viva Leitura (2007), Cidadão de Ouro (2008), Prêmio Mãos da Cidadania (2008), Ser Humano Brasília (2014), Brasil Criativo (2014) demonstram que a Biblioteca é um exemplo relevante de educação, cultura e inclusão social. Todo esse reconhecimento reflete que a Biblioteca é empreendimento que merece ser multiplicado em cada cidade do mundo.

O reconhecimento maior ficou a cargo dos respondentes dos questionários aplicados, beneficiários do PLAB, que, em suas respostas, destacaram a importância das atividades que são desenvolvidas, a partir dos textos que são lidos

e debatidos nos eventos promovidos com os autores. E acrescentaram que são eficientes exercícios de inclusão, que enriquecem a formação cultural deles, inclusive, oportunizando a criação de textos de autoria própria e são momentos que aliam o fazer ao prazer.

1. Conclusão

Este artigo relata prática de atividades literárias, educacionais, culturais e sociais na Biblioteca Braille Dorina Nowill em Taguatinga, Distrito Federal, com o foco voltado para o Projeto Luz & Autor em Braille e seu exemplo de leituras, por meio de linguagens artísticas, até nas artes visuais. Projeto voltado para a socialização e desenvolvimento cultural dos deficientes visuais frequentadores do espaço. A partir de pesquisa acadêmica, em 2009, dados foram coletados, em busca de respostas para o objetivo principal que foi o de identificar o desenvolvimento cultural na socialização dos deficientes visuais que se beneficiam como participantes e co-autores do Projeto Luz & Autor em Braille, hoje vencedor do Prêmio Brasil Criativo. Livros transcritos em Braille com ilustrações em alto relevo feitos no dia a dia tornam o trabalho mais acessível, ainda. Os resultados da pesquisa evidenciaram que a leitura com linguagens artísticas contribui com a inclusão social; que vivenciar a leitura com arte promove a socialização; que ler vivenciando a poesia, a música, o teatro e as artes visuais confere maior compreensão leitora; que as escolas precisam incentivar mais a leitura por meio da arte para que a Educação Inclusiva avance e o estudo seja mais prazeroso.

Referências Bibliográficas

AGUIAR, Ritamaria. Convergências: educação, arte, inclusão. In: **Caderno de Textos Educação, Arte e Inclusão**. Nº 1 - set/dez de 2002, p. 115-122.

AMORIM, Galeno. **Os muitos retratos da leitura no Brasil**. In: AMORIM, Galeno (Org.). Retratos de leituras no Brasil. Vários autores. São Paulo: Imprensa Oficial: Instituto Pró-livro, 2008 p. 15-28.

ANTUNES, Walda de Andrade et alli. **Curso de Capacitação para Dinamização e uso da Biblioteca Pública**. 2ª ed. São Paulo: Global, 2000.

BARROS, Ana Paula; CABRAL, Iana; ESTEVANATO, Luciana. **Biblioteca Braille Dorina Nowill** – Trabalho de conclusão de disciplina do IESB. Brasília, 2006, 83 p.

BLATTMANN, Úrsula e VIAPIANA, Noeli. **Leitura como Instrumento de Cidadania**,. In: XXI CBBBD - Congresso Brasileiro de Biblioteconomia, Documentação e Ciência da Informação, Curitiba, 2005. Disponível em www.geocities.com/ublattmann/papers/ao55.html acesso em 10-04 e 22-08-09.

BRITO, Dalila de Lara; CANÇADO, Dinorá Couto. **Revelando Autores em Braille**. Athalaia Editora. Brasília, 2001.

CANÇADO, Dinorá Couto. **Leitura, Cidadania e Transformação Social**/Monografia – Brasília, 2010. 50 p

CANÇADO, Dinorá Couto. **Leitura: fator de inclusão social de alunos com deficiência visual**/Monografia – Brasília, 2009. 71 p.

SILVA, Ezequiel Theodoro. **Criticidade e Leitura**. SP, Campinas: Mercado de Letras, 1998.

_____. **Leitura na Escola e Biblioteca**. SP, Campinas: Papyrus, 1986.

ARTES VISUAIS – A IMPORTÂNCIA DA LEITURA E RELEITURA NA EDUCAÇÃO INCLUSIVA.

Sandra Maria da Silva Oliveira¹

Este trabalho propõe-se a analisar os desafios do oferecimento de uma educação especial dentro da atual política de educação inclusiva, com o objetivo mostrar a importância do ensino de Artes Visuais através da leitura e releitura de imagens em uma escola bilíngue para educação de surdos. Para tanto, pretende apresentar também um estudo de caso em uma escola pública municipal considerada como representativa de sucesso no que diz respeito à inclusão e aponta os limites da materialização das propostas levantadas. Conclui ressaltando os impasses estabelecidos pelos limites encontrados e mostrando os resultados da superação de diversos obstáculos.

Palavras-chave: artes visuais, educação inclusiva, ensino-aprendizagem.

This work proposes to analyze the challenges of offering a special education within the current inclusive education policy , in order to show the importance of education of Visual Arts by reading and re-reading of images in a bilingual school for deaf education . Therefore, also intends to present a case study in a public school considered representative of success with regard to inclusion and points out the limits of realization of the proposals raised . Concludes highlighting the impasses found established by the limits and showing the results of overcoming many obstacles.

Keywords: visual arts, inclusive education , teaching and learning .

Introdução

“Não vês que o olho abraça a beleza do mundo inteiro?(...) O espírito do pintor deve fazer-se semelhante a um espelho que adota a cor do que olha e se enche de tantas imagens quantas coisas tiver adiante de si.” Leonardo da Vinci – in BUENO, 2008.

O presente trabalho tem como tema a importância das Artes Visuais para o ensino-aprendizagem de alunos da Escola Municipal Bilingüe Rompendo o Silêncio, uma escola pública de educação inclusiva do ensino fundamental situada na cidade de Resende/RJ, que atende alunos surdos e ouvintes. Esta escola é pioneira no oferecimento da educação para surdos, pois apresenta a inclusão ao contrário, insere alunos ouvintes numa turma com sua maioria surda. Esta experiência proporcionou ganhos educacionais, pedagógicos, sociais e afetivos, tanto para o grupo de alunos surdos, quanto para os alunos ouvintes que ali estão inseridos. A partir daí, algumas questões/reflexões foram desenvolvidas neste trabalho, como: Qual a forma de trabalho que a disciplina de Arte pode utilizar em uma escola para surdos, proporcionando-lhes o sucesso no ensino-aprendizagem? E a comunicação através da leitura de imagem de obras de Arte poderia ser um facilitador ao processo de ensino-aprendizagem dos alunos desta escola?

Desenvolvimento

O desafio que se encontra presente no cotidiano de uma escola inclusiva para surdos é a comunicação. Esta, por sua vez se dá a partir do uso da linguagem em LIBRAS, Língua Brasileira de Sinais, sendo que “A linguagem é um fenômeno de

fundamental importância no desenvolvimento evolutivo do ser humano.(...) Que as línguas ‘faladas’ por qualquer grupo social constituem importantíssimos meios de comunicação entre os seres humanos não resta a menor dúvida”. (Puppi, 2009.)

Segundo esta afirmativa, a linguagem se faz necessária para que a comunicação se efetive e assim se possa caminhar através dos saberes, e neste ponto Puppi acredita que “pode haver um modo de compreender o fenômeno da linguagem como um todo que nos permite incluir o fenômeno artístico como uma de suas manifestações particulares.” Assim sendo, os professores que atuam nesta escola devem aprender Libras – para poderem ministrar suas disciplinas, bem como há necessidade da disciplina de LIBRAS estar presente no currículo dos alunos. Podemos compreender este fenômeno linguístico através dos estudos de Saussure, que diz: “há algo comum, (...) que chamou signo linguístico, e cada língua em particular possui seu sistema de signos. Estes signos linguísticos possuem uma estrutura comum a todos, composta de dois elementos permanentes e universais, o significante e o significado.” (Puppi, 2009). Então esta linguagem de sinais é extremamente complexa, e de difícil compreensão, mas seu entendimento se dá no exercício da língua no dia-a-dia da escola, entre professores e alunos, no desenvolvimento das atividades pedagógicas e sociais do âmbito escolar. Neste sentido, buscamos a definição peirciana da linguagem através dos signos: “é uma ciência que se constitui em torno dos fatos da linguagem, abrangendo não só a língua falada como também a escrita e todo o universo dos signos e das linguagens não verbais”. (Puppi, 2009).

Todo pensamento é contextualizado através dos signos. O estudo dos signos é realizado pela semiótica, ciência que estuda as leis gerais dos signos. Mas para

comprender esta linguagem, a de sinais, temos que ter em mente que ela é totalmente visual: seu entendimento se dá a partir de imagens feitas através das mãos, braços, gestos, expressões faciais e o conjunto de todos estes elementos associados. “Muitas vezes basta ver um processo para compreender como ele funciona,(...) ver um objeto nos proporciona um conhecimento suficiente para que possamos avalia-lo e compreende-lo.” (Dondis, 2007).

Pois bem, é ai que entra a leitura de imagens, a apreciação da obra de Arte, seu significado de alcance privilegiado ao aluno que tem dificuldade de compreender um mundo feito de imagens. “A experiência da observação serve, não apenas como recurso que nos permite aprender, mas também atua como nossa mais estreita ligação com a realidade de nosso meio ambiente. Confiamos em nossos olhos e deles dependemos.” (Dondis, 2007).

E para o aluno surdo é extremamente relevante sua capacidade de ver, pois seus ouvidos são substituídos por seus olhos, ou seus olhos são seus ouvidos, assim este aluno precisa ser orientado a ver, precisa de que sua capacidade de observação seja ampliada para que suas dificuldades sejam minimizadas. Este papel deve ser desempenhado pelos professores, mas o professor de Arte tem uma preponderância enorme sobre as outras disciplinas, pois é através principalmente das Artes Visuais que este potencial irá ser não só despertado mas, infinitamente ampliado. Uma imagem diz mais que mil palavras, esta afirmação nunca foi tão acertada no que tange o ensino de Arte numa escola para surdos. E a aprendizagem através da leitura de imagens é algo bastante dinâmico, pois:

a prática que o percorrer do olho sobre a superfície plana da pintura acontecia mediante uma interação entre olho e objeto, em que o olho, num movimento contínuo sobre a materialidade da pintura, ia estabelecendo relações (...) e construindo significações geradas pelos significantes do texto visual. Assim,

o olho do leitor percorre, no tempo e no espaço, um caminho ao longo do qual são geradas significações e são construídos sentidos. (Buoro, 2003).

É através das imagens de obras de Arte que o aluno irá se apropriar de significados que, somando a suas próprias experiências irá não só enriquece-lo, mas ampliar sua conexão com o mundo, bem como sua capacidade de observação aumenta gradativamente, além de seu entendimento sobre o mundo que o rodeia, sobre a sociedade através dos tempos, sobre as várias pessoas que construíram imagens que pudessem ser não só apreciadas mas estudadas e compreendidas, numa leitura repleta de significações e na construção de uma releitura autoral de cada aluno. Refletindo sobre a necessidade de se adaptar e transformar a vivência do ensino e da aprendizagem em sala de aula que devemos disponibilizar os vários meios de experimentação, e a Arte, através de suas várias linguagens disponibiliza os meios para tal experiência.

Toda obra de Arte tem um meio particular pelo qual, entre outras coisas, o todo qualitativo e penetrante é transmitido. Em toda experiência, tocamos o mundo através de um tentáculo específico; realizamos nossa interação com ele e ele chega até nós por um órgão especializado. O organismo inteiro, com toda a sua carga do passado e de recursos variados, funciona, mas opera por um meio particular, o dos olhos, ao interagir com o olhar, a audição e o tato. As Artes lançam mão disso e o levam ao máximo de significação. (Dewey, 2010).

É neste sentido que foi ministrada a experiência que vamos descrever neste trabalho. O currículo do 8º ano do ensino fundamental contempla o estudo mais profundo sobre cores, onde associamos o mesmo ao Impressionismo. Numa turma de alunos deste segmento/série foram apresentadas várias obras de Arte de diversos nomes do movimento Impressionista, como também seu provável fundador, Claude Monet e sua tela “Impressão, nascer do Sol”, cuja obra deu nome ao movimento, (Coleção - Os Impressionistas), bem como outros artistas como Georges Seurat, Edgard Degas, Berthe Morisot, Mary Cassat, Eliseu Visconti, Georgina de Albuquerque, entre outros. Estas obras foram observadas e

apreciadas através de livros dos artistas e imagens pesquisadas na internet reproduzidas em aparelho de Datashow que permitiu a ampliação das mesmas para melhor percepção. Pois a partir de suas observações, os alunos se apropriaram de relações temporais, questões estéticas e plásticas estudadas naquele momento do passado, costumes de época apresentados nas obras, bem como a característica marcante trazida pelo impressionismo que era o estudo da cor através da luz ambiente, sua inconstância e sua vaporosa evanescência. Depois de observar, debater e pesquisar sobre as obras apresentadas, os alunos deveriam escolher uma obra/artista que lhes chamassem atenção e recriar esta obra, numa interpretação/releitura pessoal desta obra escolhida. Os alunos escolheram o artista Georges Seurat, com sua pesquisa do divisionismo ou pontilhismo, onde realizaram vários desenhos de suas paisagens e finalizaram o trabalho com uma pintura de pontos realizada com os dedos, imitando o pontilhismo do artista com suas próprias mãos. O contentamento e a satisfação dos alunos é algo que chama atenção neste trabalho, pois para estes alunos que “falam com as mãos”, pintar com seus dedos parece ter tido um significado bem mais profundo. O trabalho que realizaram foi coletivo, e está exposto na escola, para apreciação e valorização da escola e comunidade.

Conclusão

Este trabalho apresentou a experiência com leitura e releitura de imagens, que permitiram uma reflexão sobre os aspectos que facilitam a compreensão do aluno com necessidades especiais sobre temas apresentados nas obras e todo o conhecimento inerente a estas imagens. Os principais resultados apontaram que a educação inclusiva pode ser um desafio sob diferentes enfoques, desde a

comunicação, a socialização e a adaptação do currículo para que o conhecimento e a aprendizagem se efetivem. O que se verifica é uma posição favorável à inclusão dos alunos com necessidades na educação comum, talvez pelo fato desse tema estar sendo muito discutido e valorizado atualmente no meio acadêmico e social. Docentes e comunidade escolar entendem que a educação inclusiva é uma proposta viável, e acima de tudo, mostra que a disciplina de Arte, através das Artes Visuais só tem a acrescentar na educação do surdo, ampliando sua percepção visual, abrindo novos caminhos para sua inserção na sociedade e possibilitando, cada vez mais sua verdadeira cidadania.

Referências

ALZUGARAY, Domingo; CARTA, Luis & FASANO, Fabrizio. Biblioteca de Arte – Os Impressionistas. São Paulo: Três, 1973.

BUENO, Luciana Estevam Barone. A Linguagem das Artes Visuais. Curitiba: Ibpx, 2008.

BUORO, Ana Amélia Bueno. *Olhos que pintam: A leitura da imagem no ensino da arte*. 2ª ed. São Paulo: Educ/Cortez, 2003.

DEWEY, John. *Arte como Experiência*. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DONDIS, A. Dondis. *Sintaxe da Linguagem Visual*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PUPPI, Alberto. *Comunicação e semiótica*. Curitiba: Ibpx, 2009.

O auto-retrato, de Mário Quintana: o eu que se constrói na incerteza do lugar de si e do outro.

Luciane Senna Ferreira¹

RESUMO: A literatura escrita, especialmente a poesia lírica, apropria-se de símbolos mitológicos, ampliando seus significados e suas possibilidades, dando origem a um novo imaginário que partirá dessa leitura/releitura. Atravessando séculos e continentes e, embora apareça com novas reconfigurações, o mito preserva, através do tempo, alguns elementos essenciais das suas fabulações de origem que o faz ser identificado. No século XX, essencialmente a partir da poesia modernista, é muito presente a reatualização de um mito lido como símbolo daquele que se reflete e é seduzido pela imagem, o mito de Narciso. Para este trabalho será analisado o poema *O auto-retrato* de Mário Quintana, no qual busca-se apontar a presença reatualizada do mito de Narciso e uma peculiar construção em torno do tema do eu e do outro, do duplo e da interiorização do sujeito.

Palavras-chave: reatualização; mito de Narciso; poesia; O auto-retrato.

“A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade.(...) Deve-se definir um homem pelo conjunto das tendências que o impelem a ultrapassar a humana condição.”

(Gaston

Bachelard)

A forma de mobilizar a palavra oral ou escrita encontra no mito e no poema redutos estéticos e conteúdos ao mesmo tempo distintos e semelhantes; é interessante entender o que uma arte tem a dizer sobre a outra, e de que maneira pode ser promissora uma articulação entre essas diferentes expressões.

A mitologia se origina da necessidade do homem de encontrar um significado

para os fenômenos, eventos políticos, sociais e de ordem natural, ao mesmo tempo em que expressa a capacidade cognitiva e criativa dos sujeitos. Para nós, do ocidente, um grande referencial dessas construções representativas são os gregos, cujas histórias mitológicas guiaram as suas atividades e se inseriram no seio da cultura coletiva.

A mitologia desse povo fundou-se em indagações concretas alicerçadas na vontade e necessidade de explicar o mundo; buscavam o entendimento para aquilo que os cercavam e, nessa busca, a imaginação coletiva criou uma infinidade de entidades mitológicas: heróis, deuses, ninfas, titãs, centauros. Histórias que foram transmitidas, essencialmente, através da literatura oral e, posteriormente, pela escrita, preservando a memória histórica desse povo. A mitologia grega, como sistema simbólico que estabelece uma relação imaginária dos indivíduos com as suas condições reais de existência, trata da vida, do mundo e das “coisas” como uma totalidade.

Para o antropólogo Gilbert Durand, que tem uma leitura muito particular dos mitos:

A consciência mítica não parte do jogo linguístico, mas sim dos estados de facto -naturais ou sociais- cujo sentido é necessário integrar, assimilar ainda mais e elucidar por repetida iluminação. Poder-se-ia escrever que a matéria prima do mito é existencial: é a situação do indivíduo e do grupo no mundo que o mito tende a reforçar, ou seja, legitimar. O mito é, simultaneamente, modo de conhecimento e modo de conservação (DURAND, 1996, p. 44).

Atravessando séculos e continentes e, embora apareça com novas reconfigurações e leituras, o mito preserva, através do tempo, alguns elementos essenciais das suas fabulações de origem que o faz ser identificado.

O anseio de cada época ou do povo, no momento em que se apropria das construções mitológicas, acaba por transformá-la, empobrecê-la ou enriquecê-la, porém, segundo Durand, o mito “sendo sempiterno, e mantendo-se numa semântica fixada de uma vez por todas, nunca desaparece [...] No movimento temporal do mito [...] existem períodos de intensidade, de apagamentos, de ocultação” (ibidem, 97). Nota-se que o mito recebe modificações, todavia, nunca

some por completo.

Donaldo Schuler, nesse aspecto, está próximo do pensamento de Durand, pois diz que o mito, além de falar sobre as origens, narra e conecta o mundo e, “reduzido à ossatura, o mesmo mito pode receber de tempos em tempos, novos músculos e pele” (SCHULER, 1994, p. 14).

Para além dessas apreciações acerca do mito, Durand também vai falar da relação mito e poesia, considerando que “o mito é narrativa simbólica, conjunto discursivo de símbolos, mas o que nele tem primazia é o símbolo e não tanto os processos da narrativa” (DURAND, 1996, p. 42). Na leitura do antropólogo, o mito não apresenta tanto a preocupação estética do como é dito (processo narrativo), mas o que é dito, em uma espécie de semântica e forma mais fixa e fechada. Diferentemente do mito, a poesia para ele “Não se lê, ela <<reevoca-se>>, reanima-se através de uma espécie de ioga da língua. Ela é, de algum modo, rito linguístico”(ibidem, p. 44). Durand trata com extrema consideração o aspecto prosódico da poesia, mas não deixa de considerar a questão semântica da mesma, “A coloração fonética, a melodia, pode emergir do encontro fortuito [...] pelo menos de palavras e de noções cujo contraste simultâneo faz cintilar o semantismo de uma forma nova” (ibidem, p. 43).

Todo o mito, como apontado por Duran, de fato, é repleto de símbolos, e esse conjunto constitui o imaginário simbólico que, em concordância com Chevallier e Gheerbrant (1997), é um imaginário que estará sempre inacabado (em permanente movimento e construção), é a “encruzilhada do psiquismo humano” que reúne ideias paradoxais como o afetivo e o desejo, o conhecido e o sonhado.

A literatura escrita, especialmente a poesia lírica, apropria-se dos símbolos mitológicos, ampliando seu significado e suas possibilidades, dando origem a um novo imaginário que partirá dessa leitura/releitura voltada muito menos para o coletivo do que para o individual. O mito está muito mais próximo de um processo aberto², um produto da coletividade, obra de um povo inteiro, ao passo que a obra literária é uma construção quase sempre individual. Nessa relação, o mito destaca-se mais pela primazia do símbolo e não de seus processos narrativos, já a poesia é

linguagem, é palavra, é conteúdo e forma, um discurso com estética singular; porém mito e poesia aproximam-se:

Há no mito um caráter especificadamente estético no sentido de que a mitologia pode ser vista como a matéria da qual se originou tudo, o “elemento primário”, terreno e modelo para a poesia. A volta da mitologia na literatura moderna aponta para captação do essencial do drama humano através do mitológico, seja ele utilizado como tema, motivo de enriquecimento estético, meio de materialização referencial, elemento criativo e divulgador, como também por sua universalidade, atemporalidade. Além desses pressupostos, podemos dizer que quando um poeta recorre ao mito em seus textos está, na verdade, em busca de um elemento intemporal e exemplar para o drama do homem no seu tempo. (CAVALCANTI, 2013, p. 02)

No século XX é muito presente, na poesia lírica, a reatualização de um mito, essencialmente lido como símbolo daquele que se reflete e é seduzido pela imagem, refiro-me ao mito de Narciso.

A versão mais conhecida é a que se encontra em *Metamorfoses*, do poeta latino Ovídio. O poema relata o episódio do jovem Narciso. Filho do Deus do rio Céfiso e da Ninfa Líriope, o rapaz nasceu dotado de extrema beleza. A mãe preocupada com o fato, consulta o adivinho Tirésias acerca do destino do menino, obtendo a respeito de sua indagação, a resposta de que Narciso teria uma vida longa se não olhasse a própria face, se não viesse a se conhecer.

A ninfa Eco, em determinado momento da vida, apaixona-se pelo jovem e o segue pela floresta, mas incapaz de pronunciar o nome de Narciso, pois foi castigada pela Deusa Hera por falar em demasia, ela somente pode repetir as últimas palavras pronunciadas pelo amado, e assim, Eco jamais podia expressar o seu amor por Narciso.

Diante da impossibilidade de poder comunicar-se, ela tenta abraçar o jovem, ato que ele repudia, assim como rejeita a mesma manifestação de outras ninfas que também se apaixonaram e tentaram se aproximarem, pois é alguém que se basta a si mesmo, rejeitando “com rude soberba” qualquer contato amoroso com o outro. Desprezadas, essas ninfas pediram justiça aos deuses para vingá-las. Nêmesis, apiedando-se delas, induziu Narciso depois de um dia quente em uma caçada, a debruçar-se em uma fonte para beber da água. Nessa posição, o belo

rapaz vê seu rosto refletido no espelho das águas e se seduz por sua própria imagem. Descuidando-se de tudo mais, permaneceu na contemplação ininterrupta de sua face refletida, procurando um contato, tentando tocar a imagem que contemplava, ato que não consegue, pois toda vez que Narciso se aproxima de sua imagem refletida, ela dilui-se. Ele apaixonou-se pela imagem, Narciso apaixonou-se por um Outro, pois nunca antes havia se visto, e por si mesmo. Não se afastando mais da fonte Téspias, não se alimentando mais, definha e morreu apaixonado por si mesmo, sem nunca conseguir tocar sua imagem nas águas. Assim ele se encontra consigo mesmo e também se perde, e No local de sua morte nasceu uma flor dotada também de uma beleza singular que recebeu o nome de Narciso.

Tendo presente em meu imaginário o mito referido, parti para a leitura do livro *Apontamentos de história sobrenatural* (2005), do poeta gaúcho Mário Quintana. Percebi que, no conjunto da obra, o mito de Narciso como autorreflexão do sujeito poético e também do ato de criação, é uma presença constante, alternada ou agregada aos temas da infância x velhice, vida x morte, passado x futuro. Nas poesias sob os títulos *Nítido, no espelho, O Espelho, O auto-retrato, Olho as minhas mãos, O velho do espelho, A morte é que está morta*, somente para citar algumas, ressoa o mito de Narciso em um jogo carregado de simbologias e imagens, e como afirma Tania Franco Carvalhal, essa obra de Quintana é uma poesia moderna que não tem temor do convencional, “uma poesia consciente de que palavra é imagem”(CARVALHAL, 2005, p.13).

Elegi para esse trabalho, como fonte de análise, em relação ao mito de Narciso na lírica de Quintana, o poema *O auto-retrato*, pois acredito que, no interior da composição opera um discurso estético que permite, por meio de alguns elementos, a identificação do mito de Narciso. Todavia, tal poema apresenta ao mesmo tempo aspectos diferenciados, convergindo para o sentido denotado por Durand, de que a cada evocação do mito ele jamais é puro como o de origem. Assim, o poema *O auto-retrato* é uma reatualização, o que é muito presente na poesia do período modernista, do mito de Narciso, e oferece uma peculiar construção em torno do tema do eu e do outro, do duplo e da interiorização do

sujeito.

O AUTO-RETRATO

No retrato que me faço
- traço a traço-
às vezes me pinto nuvem,
às vezes me pinto árvore...

às vezes me pinto coisas
de que nem há mais lembrança...
ou coisas que não existem
mas que um dia existirão...

e, desta lida, em que busco
- pouco a pouco-
minha eterna semelhança,

no final, que restará?
Um desenho de criança...
Terminado por um louco!

Parafraseando Quintana, em *O auto-retrato* noto o sujeito poético se auto-retratando lentamente - *traço a traço* - ; de forma abstrata - *às vezes me pinto coisas* - ; sem saber aonde chegará - *no final, que restará?*

O título do poema significa, literalmente: “retrato feito pelo próprio retratado”, seria, nesse sentido, uma tentativa de auto-descrição. Dentro da definição canônica da história da arte, autorretrato é o retrato de rosto e torso que o artista faz dele mesmo olhando-se no espelho e, por vezes, enriquecendo a imagem com símbolos. Nesse ato, o Eu interior acaba sobrepujando o Eu aparente, ou seja, a imagem palpável. Em certa medida, ao se autorretratar, parece que o artista olha para dentro de si e expõe mais a sua alma do que o seu próprio corpo.

Considerando-se que o artista é incapaz de fazer um retrato fidedigno de si mesmo, ele fala então do seu interior em outra linguagem, penso aqui, não mais a linguagem da arte de pintar, mas sim a linguagem da arte literária. Apropriando-se de uma técnica muito mais tradicional na arte da pintura, o autorretrato, Quintana

constrói um poema em que o artista, aqui melhor colocado, o sujeito poético, **também se olha no espelho para se autorretratar, mas esse espelho não é mais aquele objeto emoldurado dos pintores, se não o espelho do papel; é na escrita que o criador se reflete.**

No primeiro contato com a poesia em questão, é possível observar, quanto ao seu aspecto “gráfico”, que se trata de um soneto, forma poética de origem provençal que, em sua apresentação clássica, é composta de versos decassílabos. No entanto, isso não ocorre no poema estudado, bem como na grande maioria dos sonetos de Quintana, pois neles, assim como em *O auto-retrato* há uma subversão ao estilo clássico decassílabo, os versos se apresentam brancos e livres. Uma forma de soneto que requer certa dureza contrastando e contrapondo-se aos versos empregados, que conferem mais fluidez ao soneto *O auto-retrato*.

Ainda considerando o aspecto gráfico, e partindo para a divisão estrutural do poema analisado, é possível considerar pelo menos três divisões sustentáveis. Na primeira, o poema denota, através da pontuação gráfica, dois períodos gramaticais. Sendo o primeiro período, os dois quartetos, o primeiro terceto e o verso inicial do último terceto, ou seja, os versos de 1 a 12. O segundo período gramatical está expresso nos dois versos finais, 13 e 14. Podendo, ainda afirmar, que o primeiro período corresponde à investigação e o segundo à resposta.

Dentro do primeiro período existem duas sobreposições que indicam o livre fluxo de consciência. Na primeira estrofe, segundo verso *-traço a traço-* é inserido como um aposto que explica como o sujeito da enunciação faz esse retrato, ou seja, de forma minuciosa, parte a parte, rascunhando. Na terceira estrofe - *pouco a pouco-* reitera o sentido do primeiro aposto.

A segunda divisão que não usa como pressuposto o extrato gráfico e sim a significação, recorta a poesia em três passagens, sendo elas a busca (1º) que culmina com o questionamento (2º) e resulta na resposta (3º). A busca está expressa nos dois quartetos, versos 1 ao 8; o questionamento nos versos 9 ao 12, e a resposta nos dois versos finais, 13 e 14. Essa repartição não se diferencia de forma substancial da colocação anterior.

A terceira e última divisão a ser levantada, não desconsiderando as demais, e sim as complementando, é a mais significativa para o meu interesse quando penso o mito de Narciso, contemplando que, na referida divisão, água tem função especular. Em *O auto-retrato* pude notar que sua forma composicional também é especular, criando uma imagem reflexiva em seu próprio interior, que emerge a partir da reconfiguração e reorganização dos versos em 1-14, 2-13, 3-12, 4-11, 5-10, 6-9, 7-8.

No retrato que me faço x Terminado por um louco!

- traço a traço- x Um desenho de criança...

às vezes me pinto nuvem, x no final, que restará?

às vezes me pinto árvore... x minha eterna semelhança,

às vezes me pinto coisas x -pouco a pouco-

de que nem há mais lembrança... x e, desta lida, em que busco

[ou] coisas que não existem x mas que um dia existirão...

Nesse ato, o poema dobra-se sobre si mesmo da mesma maneira em que no mito Narciso debruça-se sobre a fonte, é o modo especular da imagem escrita; e o reflexo convida à reflexão.

O espelho, enquanto símbolo, pode assumir diversos significados, mas quase todos estão ligados à verdade, à sinceridade e à pureza. Os espelhos podem ser encarados como instrumentos de autocontemplação e reflexão do universo. Ligados ao mito de Narciso, jovem que vê a si mesmo, podem representar a consciência humana, simbolizando o pensamento em si mesmo e também pode significar o observar, o analisar, o refletir.

Com efeito, uma propriedade concreta do espelho é o fornecimento de uma imagem captada por um dos órgãos dos sentidos, a visão, é uma forma de nos vermos como os outros nos veem e, também, um momento de introspecção, uma oportunidade para entrar em contato com nosso eu verdadeiro. Todavia, muitas vezes, o objeto especular tem sentido ambíguo, pois simboliza a verdade que supostamente mostra ou a mentira, por gerar enganos e imagens deturpadas, pois a imagem especular é sempre, toda ela, inversa. O poema de Quintana lida justamente com as contraposições das imagens visuais, ou seja, os inversos, as

antífeses, conforme mostrarei mais adiante.

Esse soneto apresenta uma construção metafórica da autoimagem que busca, através dela mesma, uma expressão do eu; e como em um desenho infantil rabiscado, tenta encontrar-se para se revelar para si próprio, mas também para o leitor, pois a construção poética cria em seus poemas imagens para que nós, receptores, as vejamos e, por meio desta relação, possa nascer o elo entre autor e leitor. O que é o ato de se autorretratar se não a vontade, o desejo ou a necessidade de compor uma imagem de si para si, e de si para o outro: o duplo, eu e o outro e a interiorização do sujeito?

O caráter intimista do sujeito lírico, acerca da criação de seu próprio retrato, está conferido nos pronomes empregados “me” e “minha”; e no processo de se autorretratar para si e para o outro, a questão de temporalidade também é atingida. Por meio do advérbio “às vezes” é mostrada a instabilidade do homem diante das variações que se sucedem na vida. A inconstância de ser às vezes algo e, em outro momento, já ser diverso, denuncia a incompletude do homem e seu caráter de eterna construção de si mesmo, um tempo do porvir.

O sujeito poético de *O auto-retrato* é um ser móvel que ora é nuvem, ora árvore, ora coisas. Transitando entre o passado e o futuro, afasta-se do presente, pois atribui a ele “coisas que não existem”, e o presente se torna essa constante busca lenta e cuidadosa de um passado e de um futuro, um caminho motivado pelo desejo de se autoconhecer, se autorrevelar através de sua imagem retratada, mas que, ao fim, não a alcança, pois são coisas “que um dia existirão”. O sujeito poético está em busca de uma totalidade, porém é uma unidade cara de obter, pois nem a imagem de si mesmo retratada e a sua própria criação, enquanto escrita, é total, pois toda ela é um espelhamento de inversos; enquanto forma, sua criação debruça-se sobre si mesma gerando um autorreflexo em uma imagem especular, enquanto matéria de seu labor, sua autoreflexão também se desdobra.

As contraposições, passado x futuro, vida x morte, infância x velhice está na imagem suscitada pelo par opositivo “às vezes me pinto nuvem/às vezes me pinto árvore...”. Creio serem dois versos bem maiores que simples referências materiais

de nuvem e árvore, e sim carregados de simbologias que se dispersam para todo o poema, dando o seu significado final.

Segundo Raquel Souza,

A água, arquétipo responsável por um número quase infinito de significações míticas, e para o mito de narciso fundamental, a água mantém relações de contiguidade com a alma que, por sua vez, tem um campo de significações abrangente. Um de seus símbolos mais frequentes, embora não único, é o sopro e/ou a ave, que liga a alma ao elemento cósmico do ar. (SOUZA, 2008, p.4-5)

De acordo com essa colocação, penso que *O auto-retrato* estabelece desde seu quarteto inicial o vínculo com o arquétipo do ar e com ele a alma, “às vezes me pinto nuvem”, mas também apresenta um outro elemento, mas esse ligado à Terra e por relação ao corpo “às vezes me pinto árvore...”. Terra e ar, dois elementos cosmogônicos simbolizados pelos vocábulos nuvem e árvore.

A nuvem muda constantemente a sua forma pela ação dos ventos, impalpável, inatingível e mutável, faz parte do céu, está no campo da altura, do elevado e da leveza. A árvore é considerada como símbolo das relações que se estabelece entre Terra e Céu. Ela evoca a verticalidade pelo seu movimento para o alto em permanente ascensão para céu, porém também para o subterrâneo através de suas raízes na terra sempre em processo de profundezas e escuridão. Enraizada no chão com seus galhos tendentes a serem atraídos para luz em direção aos céus, suscita a ideia de eternidade.

A contraposição entre o alto e o baixo, entre os diferentes, também é uma contraposição entre a essência (nuvem) e a aparência (árvore) do sujeito lírico, porém é uma oposição que se une na busca de um significado outro, é uma ambivalência que procura um equilíbrio enquanto imagem autorretratada, é a busca da essência e aparência do eu, alma e corpo, união da infância e da velhice, do passado e do futuro, em fim, a busca da identificação total.

Retomando o mito de narciso, essa busca feita pelo sujeito lírico de sua autoimagem, remete ao reflexo de Narciso na fonte Téspias, pois na mitologia a água funciona como espelho que reflete a imagem do jovem. No poema, o eu, em

um ato auto-reflexivo, trás o passado infantil em sua idade avançada, buscando a unidade de sua imagem e de si mesmo. Mas a autorreflexão narcisista não se aprisiona somente de si para si, e de si para o outro, estende-se ao ato do próprio fazer poético, é uma poesia auto-reflexiva, uma metapoesia que desnuda o processo de produção, imprimindo um caráter que se auto-declara palavra, criação.

Nela, o trabalho da escrita é feito cuidadosamente, traço por traço, pouco a pouco, um labor que exige paciência do artífice, e que lhe conduz a caminhos incertos de “coisas que nem existem”. Nesse exercício, sua memória tem a capacidade de resgatar o esquecido, pois “às vezes pinto coisas/de que nem há mais lembranças”, não havia a lembrança antes, mas no ato da criação elas veem à superfície para serem pintadas.

A musicalidade também confere ao poema o ato de criação, a ação do fazer poesia. Na primeira estrofe, a aliteração das consoantes “tr” aparece por três vezes, remetendo ao som do objeto que escreve sobre o papel, indo exatamente ao encontro do que é dito nos versos, “No retrato que me faço/- traço a traço-”, permitindo dessa forma ao leitor, mais do que imaginar o sujeito escrevendo, “escutar” seu ato composicional.

Ainda dentro da relação do sujeito lírico e o outro (o leitor), a presença de metataxe por supressão, refiro-me às reticências recorrida quatro vezes, ao mesmo tempo em que remete a obscuridades do pensamento, permite que eu leitora acione minhas ideias e siga tal pensamento, procurando uma clareza. O próprio sujeito lírico poderia colocar as ideias, porém ele as omite em um primeiro plano, procurando deixar uma obra aberta em lacunas que dialoga com meu próprio imaginário, pois quando penso o poema dobrado sobre si mesmo o vejo assim, “Um desenho de criança...” que “ às vezes me pinto nuvem”; “às vezes me pinto árvore...” que é “minha eterna semelhança”; “e, desta lida, em que busco” aquilo “que nem há mais lembrança...” ou talvez nunca existiram, “mas que um dia existirão...”, estão porvir, o inconstante do homem, sempre em um estado de porvir. Mesmo o poema sendo visto como imagem especular em sua composição, o sujeito poético não atinge a totalidade, vaga entre nuvem de um desenho de

criança e árvore, sua eterna semelhança.

Entre a nuvem, que é efêmera e fluída, e a árvore, que tem um lugar e resiste ao tempo, o poema menciona o que perece e o que perdura, é como se o auto-retrato pudesse fixar algo justamente para se contrapor aquele que configura seus traços, pois a mão que pinta é consciente de que não resistirá ao tempo, pode-se dizer que os dedos que desenharam o verso sabem que vão morrer. Diferente do que acontece com Narciso, que não pensa no seu fim, o sujeito do poema sabe que existirá um fim, é um sujeito da realidade, mas é incapaz de dizer como ele será, como demarca o verso, “no final, que restará?”

Pensando mais uma vez no mito de Narciso, o adivinho Tirésias previu, por ocasião do nascimento do jovem, que o dia em que ele viesse a ver seu rosto morreria. Narciso, debruçado sobre a fonte Téspias, então vê seu rosto no espelho das águas, no ato de se auto-contemplar, seduziu-se pela sua imagem, vindo a morrer.

Diferente de Narciso, o sujeito poético não se seduz por sua imagem, pois ela não o identifica, a incerteza instala no sujeito lírico um certo estranhamento. A imagem refletida no papel é ambivalente, é uma imagem especular invertida, alto, baixo, nuvem, árvore, essência da alma e aparência do corpo. O auto-retrato é um eu em estado de incompletude, a imagem refletida no papel não atinge a totalidade e nem a beleza.

Penso que o sujeito poético se aproxima do mito no que tange a questão da imagem total, pois o dia em que ele terminar a busca iniciada, aquela procura que o sujeito tem feito como uma “lida” contínua, e atingir sua unidade, então terá acabado a louca caminhada em busca da união de seus opostos, então sua imagem completa estará construída e, assim como Narciso, que ao se olhar nos espelhos das águas e se reconhecer na imagem fica tão voltado para si que encontra a morte, o sujeito poético encontrará a loucura em sua imagem reconhecível. Portanto, parece que o sujeito lírico dessa poesia, ao mesmo tempo em que tem vontade de ser completo, ele tem a consciência de que essa completude pode ser letal. Assim, os contrários em *O auto-retrato* não se anulam, e

sim se unem a partir da necessidade do sujeito lírico manter-se lúcido quanto ao perigo de formar uma imagem total de si.

Mario Quintana, assim, acaba por fazer uma re-atualização do mito de Narciso. Não se trata mais de se seduzir pela imagem a ponto de fechar-se sobre si mesmo sem a posição desejante de conhecimento do eu mesmo e do outro. Narciso, contemplando sua imagem carece de contato, o mundo se torna todo ele voltado para o centro da fonte, e aprisionado pela sua imagem que se dilui, encerra-se em sua loucura com desprezo pelo que o circunda. Na poesia de Quintana, o sujeito não é total, não se reconhece completamente, portanto não é seduzido por sua imagem, não se fechando em si mesmo ele é auto-reflexivo em busca de conhecimento, da relação especular do eu duplo, do eu e do outro.

BIBLIOGRAFIA

BACHELARD, Gaston. Imaginação e matéria; As águas claras primaveris e as águas correntes. As condições objetivas do narcisismo. As águas amorosas. In. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 01-46.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. *Canto órfico: mito e poesia em Carlos Drummond de Andrade*. Recorte— revista eletrônica, V. 10- nº 02, jul. 2013.

CARVALHAL, Tânia Franco. Para comemorar a vida. In. *Apontamentos de história sobrenatural*. São Paulo: Globo, 2005, p. 13.

CHEVALLIER e GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1997.

D'ONÓFRIO, Salvatore. *Teoria do Texto*. São Paulo: Ática, 1995.

DURAND, Gilbert. Perenidade, derivações e desgaste do mito. In. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996, p. 91-118.

_____. Mito e poesia. In. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996, p. 41-54.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

PAZ, Octavio. *El arco y la lyra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

QUINTANA, Mário. *Apontamentos de história sobrenatural*. São Paulo: Globo, 2005.

SCHULER, Donald. Narciso nas malhas do mito. In *Narciso errante*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 07-44.

_____. A morte de narciso. In *Narciso errante*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 131-152.

SOUZA, Raquel. *Uma sanga de águas profundas*. Roteiro de aula. Universidade Federal do Rio Grande. Rio Grande, nov. 2007.