



Maria da Gloria de Souza Almeida

Ver além do visível: a imagem fora dos olhos

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Eliana Lúcia Madureira Yunes

Rio de Janeiro
Abril de 2017



MARIA DA GLORIA DE SOUZA ALMEIDA

Ver além do visível: a imagem fora dos olhos

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Eliana Lúcia Madureira Yunes

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Rosana Kohl Bines

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Jackeline Lima Farbiarz

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Maria Cristina Cardoso Ribas

UERJ

Prof. João Ricardo Melo Figueiredo

IBC

Profa. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 24 de abril de 2017

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Maria da Gloria de Souza Almeida

Graduou-se em Letras (Português – Literaturas de Língua Portuguesa) e em Espanhol (Espanhol – Literaturas de Língua Espanhola) na Universidade Federal Fluminense (UFF). Especializou-se em Alfabetização de Deficientes Visuais na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio. É professora do Instituto Benjamin Constant.

Ficha Catalográfica

Almeida, Maria da Gloria de Souza

Ver além do visível: a imagem fora dos olhos / Maria da Gloria de Souza Almeida ; orientadora: Eliana Lúcia Madureira Yunes. – 2017.

238 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2017.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Imagem. 3. Cegueira. 4. Sentidos remanescentes. 5. Conhecimento. 6. Cultura. I. Yunes, Eliana Lúcia Madureira. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

À minha amada sobrinha neta.
A você, Letícia, dedico este trabalho cujas reflexões clamam por mudanças.
Você é signo de esperança de uma sociedade que urge transformar-se.

In memoriam
Meu eterno reconhecimento à minha mãe, Mariazinha, que ao longo da existência
ensinou-me a ver sem enxergar.

Agradecimentos

À minha família

Agradeço às minhas irmãs Isabel Maria e Maria de Lourdes e as minhas sobrinhas Ana Lúcia e Raquel o extraordinário suporte que me dão em todas as horas e momentos de minha vida; suporte sem o qual minha caminhada seria mais difícil e menos efetiva.

Ao Instituto Benjamin Constant

Agradeço à Direção-Geral, a João Ricardo Melo Figueiredo, à Erica Deslandes Magno Oliveira, à Maria Odete Santos Duarte pelo inestimável apoio que me proporcionou a tranquilidade necessária para desenvolver esse projeto acadêmico.

Ao Gabinete da Direção-Geral

Agradeço as companheiras Ana Lucia, Elise, Katia, Lady, Lorena, Luzia, Maria, Wilma o afeto e o carinho que sempre me reconfortam.

Ao Departamento Técnico Especializado do Instituto Benjamin Constant

Agradeço a divisão de Imprensa Braille e ao acevo bibliográfico o aporte técnico de que necessitei.

Ao Departamento de Educação do Instituto Benjamin Constant

Agradeço as bibliotecas Louis Braille e Infanto-Juvenil a solicitude com que sempre me agraciou.

Ao Departamento de Estudos e Pesquisas Médicas e de Reabilitação

Agradeço à professora Luciana Bernardinello por me ter aberto a oficina de cerâmica do Instituto Benjamin Constant para que o trabalho lá desenvolvido integrasse esta tese.

As amigas

Agradeço à Elcy Maria, à Helena e a Mônica a colaboração e o companheirismo irrestritos.

À Pontifícia Universidade Católica – PUC Rio

Ao Departamento de Letras

Agradeço à Direção e ao corpo funcional que acolheu sempre com amabilidade e presteza minhas questões e dúvidas administrativas.

Agradeço aos professores do programa de pós-graduação o respeito, a gentileza e à excelência da formação acadêmica a mim oferecida.

Agradeço aos professores das bancas de qualificação e da defesa de tese pela disponibilidade e delicadeza no aceite ao meu convite.

Agradeço a professora Eliana Yunes, minha orientadora por duas ocasiões, que trilhou comigo os caminhos do mestrado e desta tese de tema tão específico, fato que o fez com rara competência e irrepreensível profissionalismo e inesquecível generosidade.

Resumo

Almeida, Maria da Glória de Souza; Yunes, Eliana Lúcia Madureira. **Ver além do visível: a imagem fora dos olhos**. Rio de Janeiro, 2017. 238p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A proposição da temática desta tese constitui-se no levantamento da discussão que trouxe à tona a possibilidade real de uma pessoa cega construir imagens mentais. Discutiui-se, pois, a viabilidade da construção dessas imagens a partir das próprias condições de que o indivíduo cego é dotado. Procurou-se demonstrar como o corpo com seus sentidos e suas ilimitadas valências, converte-se em instrumental capaz de acionar recursos sensoriais que dão informações, passam dados, concretizam sensações e percepções, formulam conceitos. Sobre o tripé – conhecimento, cultura e artes –, fez-se uma pesquisa que, pela complexidade e abrangência do assunto, exigiu o cruzamento de diferentes disciplinas, de diversas linhas de pensamento, ainda que guardando diferenças pudessem estabelecer um diálogo que levasse a compreensão mais clara ao cerne da proposta feita. Recorreu-se a Zubiri, Bachelard e Durand para compor a base da leitura de três poetas cegas e da escritora Marina Colasanti, apontando a força expressiva das imagens em ambos os casos.

Palavras-chave

Imagem; cegueira; sentidos remanescentes; conhecimento; cultura; literatura.

Abstract

Almeida, Maria da Gloria de Souza; Yunes, Eliana Lúcia Madureira (advisor). **Seeing beyond the visible: the image out of the eyes.** Rio de Janeiro, 2017. 238p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The proposition of the theme of this thesis is the discussion collection that highlights the real possibility of a blind person to construct mental images. The possibility of constructing these images was therefore discussed from the very conditions of which the blind individual is endowed. We sought to demonstrate how the body, with its senses and its unlimited valences, becomes an instrument capable of assessing sensory resources which give information, pass data, materialize sensations and perceptions, formulate concepts. On the tripod - knowledge, culture and the arts - a research was made that due to the complexity and comprehensiveness of the subject, required the crossing of different disciplines, of different lines of thought, even if keeping their differences it could establish a dialogue that would lead to understanding clearly the heart of the proposal. Zubiri, Bachelard and Durand were used to compose the basis of the reading of three blind poets and the writer Marina Colasanti, pointing out the expressive force of the images in both cases.

Keywords

Image; blindness; remaining senses; knowledge; culture; literature.

Sumário

1. Introdução	14
2. Imagem e cegueira: a convergência aparente de um encontro improvável	22
2.1. A voz testemunhal de uma experiência viva	22
2.2. A influência das representações sociais na formação do sujeito	35
2.3. Cegueira e ficção: produção e reprodução de mitos	57
3. Construindo imagens, criando representações	62
3.1. Pensando com a imagem	62
3.2. Ensaio vivo: criando representações	73
4. O imaginário, a imaginação e a fantasia	94
4.1. Imaginando o possível e o impossível	94
4.2. O faz de conta	101
4.3. O imaginário na perspectiva psichistórica	104
4.4. O imaginário na perspectiva antropológica	117
5. A razão e o sensível: instâncias estruturadoras da condição humana	124
5.1. Os dois mundos de Platão	125
5.2. Zubiri e o encontro de dois mundos	128
5.2.1. O sentir da intelecção	130
5.2.2. Inteligência sentente	134

6. A arte imagética em três escritoras cegas	142
6.1. Desejo: o nascedouro da imagem poética	143
6.2. O corpo: via geradora de conhecimento	148
6.2.1. Imagem tátil	152
6.2.2. Imagens sonoras	153
6.3. Imagens concretas: das experiências físicas às poéticas	156
6.3.1. Benedicta de Mello – Meu quarto de banho	157
6.3.1.1. Um presépio	158
6.3.1.2. A gravata	159
6.3.2. Mayá Devi de Oliveira – Natureza piedosas	160
6.3.2.1. Defesa religiosa	161
6.3.2.2. Amo-te	162
6.3.3. Virgínia Vendramini – Réveillon	164
6.3.3.1. Avesso	165
6.3.3.2. Magia das mãos	167
6.4. Cegueira e imagética	168
7. A poética da imagem no maravilhoso em Marina Colasanti	176
7.1. Os dis-fa(r)ces do realismo mágico	178
7.1.1. A moça tecelã	180
7.1.2. Uma ponte entre dois reinos	181
7.1.3. Entre a espada e a rosa	182
7.2. As interfaces do maravilhoso	183
7.2.1. A mulher ramada	185
7.2.2. A primeira só	186
7.2.3. Como um colar	188
7.3. Relendo de olhos fechados	189

8. Considerações finais	195
9. Referências bibliográficas	205
10. Anexos	209
11. Apêndice	232

Lista de figuras

Figura 1 – Botão de rosa	74
Figura 2 – Rosa desabrochando	75
Figura 3 – Morro do Corcovado	76
Figura 4 – Monumento ao Cristo Redentor	77
Figura 5 – Morro da Urca e Pão de Açúcar	77
Figura 6 – Morro da Urca e Pão de Açúcar	78
Figura 7 – Maquete dos Arcos da Lapa	79
Figura 8 – Maquete do antigo Maracanã	79
Figura 9 – Maquete do antigo Maracanã em vista aérea	80
Figura 10 – Escultura em cerâmica: mulher vela um bebê	82
Figura 11 – Vaso de cerâmica ornamentado com flores	82
Figura 12 – Escultura em cerâmica representando uma lancha	83
Figura 13 – Representação de um pombo em cerâmica	83
Figura 14 – Representação em relevo da Abadia Cluny	84
Figura 15 – Representação em relevo da Abadia Cluny	85
Figura 16 – Descrição de imagem	87
Figura 17 – Exposição de tapeçaria e esculturas	237
Figura 18 – Exposição de tapeçaria	238

*A vida também é para ser lida.
Não literalmente, mas em seu supra-senso.*

Guimarães Rosa

Introdução

Na travessia do nosso tempo, deparamo-nos a todo momento com a premência do agora. A imprescindibilidade das instâncias reflexivas parece esvair-se sem deixar rastros em nossa razão e em nossa sensibilidade. Somos céleres em demasia e nos fazemos reféns desatentos daquilo que nos impõem e que permitimos nos seja inoculado. Temos pressa. Mas, pressa do quê? Pressa de viver, de ascender a esferas inatingíveis, de chegar a lugar nenhum, já que nos falta pressa para construirmos solidamente a consciência dos nossos atos e dos nossos quereres. Somos produtos fáceis do imediatismo e vítimas consensuais do brilho efêmero das aparências.

Vivemos um tempo em que a visualidade adquire apelos avassaladores. A comunicação, manifesta em diferentes perfis, constrói e dissemina informações, tendo como fator estruturante, a imagem. As mensagens imagéticas, em turbilhão, invadem a existência do homem contemporâneo. Em certos instantes, o fluxo vertiginoso desse mecanismo de veiculação de dados múltiplos, torna-se excessivo e traz aturdimiento e superficialidade. Muitas das vezes, as imagens parecem investir decisivas contra nossa capacidade de interpretar o que se encontra ao redor de nós mesmos e também dentro de nós. Parece haver uma espécie de usurpação de valores intrínsecos em nome da decodificação instantânea do que precisa ser apresentado e assumido.

A educação, o conhecimento, a cultura e as artes mergulham nos aspectos imagéticos que compõem cada um desses universos.

Numa época em que se proclamam direitos iguais e inclusão para todos, como promover a formação intelectual, a aquisição da cultura, o burilamento da sensibilidade e o senso estético do indivíduo cego?

A priori, julga-se extremamente complexo o problema que se põe ao centro dessa discussão. A complexidade é inquestionável, de fato existe. Todavia, há possibilidades reais a analisar, há recursos concretos a utilizar, há novos caminhos a palmilhar. A condição humana é vária e irrefutavelmente mutável em diversos aspectos. O homem não pode ser enclausurado em si mesmo, numa deficiência ou qualquer outra desvalia que o afete, prática que correu e afirmou-se por séculos e

civilizações ao longo do processo evolutivo e histórico da humanidade. Apartá-lo do contato com o mundo das imagens e da efervescência da vida onde se encontram os elementos formadores da verdadeira humanização do ser, é decretar-lhe, de maneira sumária, o alijamento de sua ascensão global.

O elemento imagético, faz-se indubitavelmente, presente junto ao homem por toda parte e por toda a sua existência. As imagens se criam e se multiplicam diante dele, fazendo-o conhecer a natureza, as coisas que constituem o cotidiano, os bens que movem a cultura, as produções que mobilizam as artes. São registros de toda ordem e matizes, que infundem na humanidade emoções e sentimentos, cuja força incontestemente cria ideias, sustenta pensamentos, espicaça desejos, desperta dons, motiva condutas. Próximos ou distantes, concretos ou representativos, esses signos cercam o homem e estabelecem códigos a serem aprendidos; esquemas a serem interpretados.

A imagética configura uma linguagem instigadora em cujo bojo se insere um instrumental de inegável impacto e imediata apreensão. Positivos ou negativos, seus efeitos atingem a compreensão do homem de forma mais rápida e direta. As imagens transmitem uma gama de mensagens de infundável significação. Informando, ensinando, entretendo, provocando, denunciando, refinando, emocionando, toda essa carga expressiva oferece fatores de desenvolvimento intelectual, de alargamento psíquico e de formação e de incremento da massa crítica.

As imagens mais e mais, ganham vigor e importância numa época em que a visão, sentido imediato, global, que passa um volume maior de informações em comparação aos outros sentidos, detém a mágica da supremacia. O aspecto visual carrega para si o conhecimento, a cultura e as artes. Não raro, surpreendemo-nos ao constatar que os demais elementos que forjaram e forjam a construção de saberes humanos míngam a cada dia, tornando-se menores em relação ao que se vê, àquilo que se alcança e se entende pela via do olhar físico.

Diante da problematização do contexto em questão, cabe levantar algumas indagações que buscam a elucidação do tema em pauta:

Ao cego, absolutamente, é vedado o mundo das imagens?

As imagens se restringem ao simples ato de ver?

O instrumento imagético estrutura e anima o conhecimento, a cultura e as artes?

O aporte das imagens não pode, de fato, chegar ao cego?

O problema está esboçado. Coloca-se à observação de diferentes enfoques e diversas abordagens. A análise do assunto proposto, demanda desdobramentos que imergem na abstração da temática desenvolvida.

Esta pesquisa objetivou, por isso:

- Rever e ampliar o conceito de visualidade (ver – enxergar);
 - Refletir sobre o ato de ver (perceber a materialidade do mundo através dos sentidos remanescentes: tato, audição, olfato, paladar, todos mediados pelos movimentos corpóreos – a cinestesia);
 - Demonstrar as valências do corpo, tomando por base a biologia que nos apresenta e conceitua os sentidos que estruturam as sensações, as percepções e, em última análise, o conhecimento que em grande parte é adquirido pelo homem;
 - Mostrar o processo da construção de imagens e de representações por pessoas cegas;
 - Discutir a aquisição do senso estético pelo cego;
 - Trabalhar a ideia da existência da materialidade e imaterialidade da imagem (imagens concretas – externas e imagens internas – emotivas);
- Levantar os mecanismos que propiciam ao cego o acesso a bens culturais e artísticos;
- Estudar a transposição dos aspectos imagéticos forjados no real para a linguagem literária.

“Ver além do visível: a imagem fora dos olhos”.

Ao se ler o título deste trabalho, de pronto, nasce uma certa inquietação ou mesmo um certo desconforto. A imagem, com todas as suas construções e significados, não pertence ao âmbito exclusivo da visão?

Propondo-me a falar a respeito da construção e representação de imagens por pessoas cegas, reconheço quão desconcertante pode parecer tal abordagem. As questões estruturais que constroem o escopo desta pesquisa, em geral, ficam restritas a pequenos grupos de estudiosos, mesmo assim, esses estudos não revelam uma procura permanente por discussões mais abrangentes e profundas, que busquem novos discursos, que criem novos nichos de saberes, que rompam a costumeira repetição de assuntos, ainda que importantes, contudo, um tanto desgastados. Para muitos, o assunto ora discutido distancia-se do plausível.

Assistimos à vigência de um tempo de mudanças bruscas e radicais; mudanças essas que precisam fortalecer-se, ganhando concretude. O possível e o impossível, aos poucos, perdem sua significação primária, uma vez que o fio tênue que separa as fronteiras dos dois conceitos, na atualidade, esgarça-se pela ação libertadora que inflama o desejo do homem que tenta, cotidianamente, abrir espaços impensáveis e legitimar sua real autonomia. É preciso dar-se visibilidade a aspectos quase nada explorados, e que por isso, ficam opacos, perdendo a relevância que detêm, fragilizando análises inovadoras.

Ao refletir sobre tais questões, investigando sua pertinência e importância, apoiei-me numa frase do poeta francês Paul Valéry:

“O meu fácil me enfada. / O meu difícil me guia.”

Atendo-me às ideias pilares desta tese, formulei as seguintes perguntas:

- Ver e não ver têm significados absolutamente contraditórios?
- É possível haver imagem fora dos olhos?
- De fato, o cego constrói imagens e cria representações?
- Por quais vias o cego pode construir imagens mentais?
- A cegueira impede a aquisição do senso estético?
- Ao cego, não é facultada a fruição plena das artes?
- A pessoa cega, naturalmente, é capaz de criar imagens literárias originais apenas utilizando-se dos recursos oferecidos pela estilística?
- A vivência, desde a infância, através de experiências concretas das imagens, dão ao indivíduo cego a base para a criação de imagens literárias sem pautar-se no fenômeno do puro verbalismo?

A pesquisa teve um cunho bibliográfico cujo aporte teórico tem como lastro diferentes áreas do conhecimento, visto o caráter amplo que exige o tema.

A deficiência visual e suas implicações, a biologia, a teoria das representações sociais, a história cultural, a psicologia, a psicologia social, a psicanálise, a antropologia, a filosofia e a literatura formulam concepções, sustentam ideias, criam postulados, indicam direcionamentos. A complexidade do assunto talvez resida no desconhecimento acerca da própria cegueira – seus limites, seus impedimentos, os mitos e os preconceitos que a rotulam, as possibilidades verdadeiras que possuem.

A sociedade dos nossos dias, embora tenha frentes abertas à busca de um novo comportamento social e humano, ainda espelha práticas excludentes que se

confrontam com o discurso inclusivista que preconiza a igualdade de oportunidades que passa pela educação, pela cultura e pelas artes.

Sobre o tripé – acessibilidade, inclusão e cidadania – assentam-se os mais diferentes interesses, visões e atitudes que transcendem o simples significado dessas três palavras que assumem a condição de conceitos, quando esses mesmos conceitos se concretizam na natureza daquilo a que se propõem. Conceitos que se convertem em agentes transformadores da trajetória de pessoas que necessitam ser percebidas como membros protagonistas da sociedade e não somente como coadjuvantes, compondo cenários sociais.

O acesso à educação, ao conhecimento, aos bens culturais e artísticos devem estar ao alcance de todas as fatias da sociedade. É inadmissível que haja qualquer ato de exclusão que traga algum prejuízo que fira os direitos deste ou daquele grupo de indivíduos, impondo-lhe o silêncio da ausência de discernimento, que faz mais agudo o desequilíbrio social, intelectual e humano.

Faz-se urgente efetivar verdadeiramente a inclusão, fazendo-a ganhar formatos definidos e construtivos nas condutas sociais do cotidiano sem que estejam atreladas apenas a ideologias de diversas correntes de pensamento ou a instrumentos políticos de diferentes vieses.

A cidadania corporifica-se na conjugação entre acesso e inclusão.

A compreensão clara dessa nova ordem social-humanística vincula-se à aceitação plena do OUTRO tal qual ele é. Portanto, acessibilidade, inclusão e cidadania são mais que palavras ou conceitos; são direitos, jamais dádiva ou concessão.

Este trabalho tentou mostrar a viabilidade existente de uma pessoa cega inserir-se completamente no universo do conhecimento, da cultura e das artes através de mecanismos próprios, recursos trazidos por seu corpo que armazena competências sensoriais capazes de interpretar o mundo concreto e palpável que a cerca.

A construção de imagens e a criação de representações imagéticas por pessoas cegas são os vetores desta pesquisa.

As imagens nascem com o homem, atravessam sua existência e, em certa medida, desaparecem com ele. Espalham-se soberanas pela natureza, conferindo-lhe identidade, dando-lhe personalidade e destino. Enfronham-se ousadas no dia a dia sem pedir permissão ou sem revelar reservas. Trágicas, jocosas, plácidas,

delirantes, realistas, eróticas, ingênuas, cruéis, amorosas lá estão elas a nos decifrar a vida ou a confundir nosso espírito e nossa razão.

A tese ora apresentada procurou mostrar a importância e a função das imagens, sobretudo, para os cegos.

As imagens precisam ser lidas e decodificadas para que possamos atingir a profundidade da raiz de sua natureza extrínseca e intrínseca. Com os olhos ou com as mãos, sua essência se desvela, pois, que toda imagem possui duas faces: aquilo que se vê (a explicitação do real) e aquilo que se oculta nas dobras do sensível (a intenção, o sentimento, a mensagem subliminar).

A cegueira não pode ser justificativa para o cultivo da ignorância que embota o intelecto, o espírito e a alma.

O conhecimento forma e transforma o homem.

A arte liberta e aprofunda o SER.

No corpo da tese procurei clarificar os pontos levantados e responder às indagações propostas.

Esta tese, pois, deseja abrir uma vertente de ideias em que possa instalar-se o diálogo entre aqueles que venham a ter algum interesse por seu campo de análise. Nela encontra-se a liberdade da discussão múltipla e sem qualquer intenção doutrinária, que estabeleça regras engessadas. Liberdade que acolhe a reflexão interdisciplinar, afeita a trocas mais abrangentes e profundas. A diversidade de interfaces traz à tese abordagens que se lançam a ideias, a conceitos, a práticas e a discursos que precisam estar na ordem do dia, no âmbito das prioridades legítimas, que até então, ficaram massificadas nas falas institucionalizadas das políticas públicas. É uma proposta que põe o indivíduo cego em cena aberta a fim de que seja visto e desvelado, que não apareçam tão somente suas fragilidades, fato que quase sempre ocorre. São reflexões em que não se ressaltam apenas aspectos débeis que se incorporam à cegueira, mas potencialidades que podem derrotar o improvável.

Ao centro da tese está a temática da “construção da imagem fora dos olhos”, contudo, no entorno dessa perspectiva de análise, circulam e espalham-se temas que dão à ideia matriz maior amplitude e consistência.

Ao iniciar apresento esta introdução que expõe o tema central e as várias ideias e concepções que sustentam a proposta deste trabalho.

No capítulo II – Imagem e cegueira: a convergência aparente de um encontro improvável –, discuto a viabilidade real e a concretização desse encontro.

No Capítulo III – Construindo imagens, criando representações –, levanto as possibilidades e os recursos que propiciam ao cego essas aquisições tão necessárias estimuladoras.

No Capítulo IV – O imaginário, a imaginação, a fantasia –, trago a contribuição incontestada dessas três instâncias para que compreendamos melhor a construção e o aproveitamento das imagens.

No Capítulo V – A razão e o sensível, duas instâncias, dois elementos estruturadores da condição humana –, mostro a importância dos elementos que estruturam o universo interno e o mundo do conhecimento que forjando o próprio homem.

No Capítulo VI – A presença do elemento imagético na arte poética de três escritoras cegas –, demonstro a pertinência da abordagem, partindo das imagens originais construídas pelas três poetisas, imagens produzidas no bojo de suas experiências.

No Capítulo VII – A poética da imagem como fio condutor do maravilhoso em Marina Colasanti –, trabalho o poder da criação literária manifesto na formulação de imagens poeticamente descritivas, tendo como base temática o maravilhoso.

Nas considerações finais, procuro analisar as questões postas em discussão e responder às indagações feitas anteriormente a fim de dirimir dúvidas e de estabelecer um diálogo aberto frente a assunto tão complexo e tão pouco explorado.

No Apêndice reservo um espaço no qual Virgínia Vendramini – uma das três poetisas enfocadas no capítulo VI – faz, através de entrevista, seu depoimento acerca de sua arte.

Anexos:

- Anexo A: Três textos poéticos de Benedicta de Mello; três textos poéticos de Mayá Devi de Oliveira; três textos poéticos de Virgínia Vendramini.
- Anexo B: Sete textos em prosa de Marina Colasanti extraídos do livro “Mais de 100 Histórias Maravilhosas”.

Esta tese não detém a pretensão de estabelecer normas de conduta ou diretrizes teóricas autoritárias. Ao contrário, é um trabalho que reflete minha experiência junto a alunos e pessoas cegas durante longo tempo. São muitos anos de observação e de busca incessante por novas práticas. Práticas que logo compreendi perderem-se em iniciativas, infinitas vezes, solitárias. Por isso, a mesmice, a acomodação e a negligência precisam ser banidas e substituídas pela inovação, pela mobilização e pelo compromisso com um verdadeiro avanço.

Por minha atuação docente frente ao processo de formação continuada de professores que atendem a crianças cegas em todo o país no período da alfabetização, pude abrir um amplo diálogo e constatar todas as carências existentes na formação desses professores e, por consequência, no atendimento desse alunado. Tal constatação impulsionou-me a falar sobre questões tão necessárias e delicadas. Veio-me o desejo de discutir pontos que se punham obscuros na caminhada de pessoas que necessitavam ter suas especificidades ante seu desenvolvimento global postas à mostra e assumidas por uma sociedade que se quer inclusiva.

Minha vivência como pessoa cega e professora especializada na área da deficiência visual, forjou-se no Instituto Benjamin Constant que há 162 anos educa pessoas cegas ou com baixa visão e há 70 anos qualifica professores nas questões atinentes a essa deficiência. O Instituto Benjamin Constant é uma Instituição especializada cujo raio de ação atinge todas as regiões brasileiras.

São mais de 20 anos procurando o caminho de uma mudança efetiva. Não a mudança de paradigmas que enchem as páginas de discursos e políticas públicas, mas a mudança de atitude que alicerça uma vontade verdadeiramente política responsável e sem escamoteamentos.

Este trabalho deixa de ser absolutamente meu no momento em que o entrego nas mãos de quem queira palmilhar a estrada do direito legítimo e do humanismo irrestrito.

O conhecimento a cultura e as artes não são bens que compõem o patrimônio de alguns em detrimento de outros. A deficiência não pode ser entrave para a aquisição desses acervos, acervos que pertencem ao homem, e a ele, não podem ser negados

2

Imagem e cegueira: a convergência aparente de um encontro improvável

Desconfiai do mais trivial, na aparência singela.

E examinai, sobretudo, o que parece habitual. Suplicamos expressamente: não aceiteis o que é de hábito como coisa natural, pois em tempo de desordem sangrenta, de confusão organizada, de arbitrariedade consciente, de humanidade desumanizada, nada deve parecer natural, nada deve parecer impossível de mudar.

Bertold Brecht

2.1. A voz testemunhal de uma experiência viva

O buliçoso espírito que impregnou o século XX pôs a descoberto, sem falso pudor ou atitudes hipócritas, o perfil de um homem que vinha com o firme intuito de desvencilhar-se de um processo histórico que lhe pesava e que poderia manietá-lo para sempre ante a busca por uma nova ordem social, cultural e artística. Era chegada a hora inadiável: a humanidade projetava-se para o futuro de inimagináveis conquistas e de impensáveis consequências. A hora se apresentava e o cenário da mudança fazia-se gigantesco e desafiador, pois que desarticulava estruturas que se mantinham algo estagnadas por força do hábito e por atrelarem-se a diretrizes cristalizadas que, até então, não se ousava discutir.

A filosofia, as artes, a religião, a política, as ciências, enfim, o conhecimento adquiria mil faces, ganhava identidades distintas, exibia feições forjadas com traços renovados – aprofundava-se o pensamento crítico –. Ao homem daqueles tempos perturbadores, não mais bastava o mundo que herdara dos antepassados. Aquele mundo, bem sabia, não mais preenchia suas expectativas. Aquele mundo precisava reformar-se, necessitava fincar novas bases

nas quais apoiaria a estruturação de outras dimensões. O patrimônio cultural e o acervo de saberes que lhe foram legados, serviam-lhe de aporte para que pudesse investigar mais solidamente as ideias que avançavam rumo à liberdade da especulação sem fronteiras, ideias historicamente determinadas ou consentidas. Ideias mais amplas e menos impositivas. O experimentalismo aflorava incontido das artes e das ciências. Investigava-se, descobria-se, inventava-se, recriava-se, questionava-se, desconstruía-se, propunha-se. A efervescência transgressora que inquietava o homem e que o fizera abalar velhos moldes de uma sociedade, portanto, igualmente envelhecida, penetrava-lhe agudamente na consciência e apontava-lhe mais e mais, a urgência na tomada de decisões que buscasse caminhos ainda não trilhados, assim, jamais explorados. O homem ansiava por decifrar-se, decifrando os universos circundantes que o estruturavam e cuja influência lhe permitia tornar-se mais ou menos autônomo, mais ou menos liberto, mais ou menos senhor das próprias projeções existenciais que o mobilizavam. As ciências que o acompanharam séculos afora, abriam-se agora à sua análise, à premência do seu conhecimento a fim de clarificar-lhe o entendimento e assegurar-lhe a nova trajetória. Surgia uma época revolucionária. O passado era vasculhado. Pesquisas e estudos nasciam alentados por pressupostos e comportamentos teórico-científicos que, muitas vezes, reportavam-se a experimentos colhidos à Antiguidade, observações longínquas, marcos iniciais de inúmeras ciências. O fato se explica pela própria essência humana. O homem sempre se pôs à procura de si mesmo. Procurava compreender os fenômenos biopsíquicos que o afetavam. Queria ainda compreender o movimento e as mutações que ativavam sua natureza e que davam vida e funções aos diversos elementos que o constituíam e que lhe conferiam o caráter de “ser superior”.

O corpo e a mente do homem transformaram-se em oráculo a desvendar-se. Sua organização, suas reações e seu funcionamento pareciam encerrar mistérios insondáveis. Entretanto, a visão perscrutadora do elemento humano não se deixava vencer pelo desconhecido; ao contrário, instigava-se essa visão investigativa, aguçando-se o desejo da descoberta. O desconhecido era o ponto nevrálgico de suas questões mais intrigantes. O desconhecido tinha de vir à tona, suscitando novas e infindáveis correntes e redes de investigação.

As ciências físicas, biológicas e humanas trouxeram-nos a compreensão de quem somos, de como nos portamos e nos posicionamos diante do mundo e das

coisas afetas ao intelecto, ao social e aos sentimentos. Aprendemos a interpretar o palpável e o sensível, o terreno e o sublime. Aprendemos a decodificar sensações e percepções; apossamo-nos do conhecimento, descobrindo-o em nosso próprio corpo.

Abro, nesta altura do estudo, espaço para que minha voz venha à discussão sob uma perspectiva autoral, permitindo-lhe assumir o protagonismo do “dito” a fim de que a experiência que trago possa, de alguma forma, tornar um pouco mais robusto o assunto tratado. Durante toda a pesquisa, dialoguei com teóricos de diversas áreas e linhas de pensamento. Essa diversidade é outra característica dessa abordagem. O tema proposto por mim recorreu a várias fontes e vertentes do conhecimento, sem perder de vista a episteme teórica. Somente através desse instrumental teórico pude, aliado à minha vivência, buscar dar maior veracidade e consistência a uma proposição que, *a priori*, parece bastante abstrata. Foi necessário que fizesse incursões por outros saberes.

A apreensão da imagem por uma pessoa cega, em si, já traria extrema estranheza, fato que pontuo sem qualquer escamoteamento. A imagem discutida por uma pessoa cega pode ser ainda menos comum e mais desconcertante. Assim, tentei demonstrar a existência de imagens construídas pelos sentidos, formuladas pelas emoções e consagradas pelas artes. Imagens que podem povoar o entendimento e fazer vibrar o talento produtivo e não apenas intrínseco de uma pessoa cega. Quando falo da “imagem fora dos olhos” pretendo estender o sentido do conceito de imagem tão intimamente ligado a fatores materiais. O aspecto imagético criado e disseminado pela literatura funde os elementos concreto e artístico. A linguagem verbal, por conseguinte, precisa firmar-se em sólidos pilares da concretização de ideias. Das experiências vividas, da bagagem cognitiva amalhada, podem fazer-se transposições, transferências do real ao representativo sem que haja um mero ato de imitação ou reprodução daquilo que alguém disse ou escreveu.

A pretensão deste trabalho é mostrar novos horizontes e posturas em relação à educação de pessoas cegas. A aquisição de informações e a subsequente construção da cognição tornam-se totalmente possíveis, desde que mecanismos específicos sejam empregados nesse processo de aprendizagem. Valendo-me pois, de minha experiência, já que perdi a visão aos seis anos e meio, e também por minha atuação por longo tempo frente às classes de alfabetização do Instituto

Benjamin Constant, pude observar como a aquisição do conhecimento se processa e como esse conhecimento converte-se em valor absoluto, ganhando força, profundidade e significação. A construção do conhecimento torna-se uma ação delicada que exige do professor, a um só tempo, consciência humanística e profunda competência pedagógica. O professor precisa ter uma nítida visão de como o aluno cego percebe e apreende o mundo à sua volta. Como ele dá conta daquilo que o envolve ou não; de tudo mais ao seu redor, que se lhe oferece como oportunidades de apropriação válida e devida. Assim, a pessoa cega adquire condições reais de enfronhar-se no universo das coisas concretas, do universo de todos. Universo que introjeta em sua mente a capacidade de pensar, a condição de apreender, a possibilidade de abstrair, a sensibilidade de imaginar. É uma tarefa árdua e minuciosa, mas viável e reveladora.

No curso de toda a tese, reiteradas vezes, referi-me à infância. Entendo ser esse o período mais importante e complexo da existência do homem, fase que determina e influencia sua formação global. O desenvolvimento físico, social, psíquico, intelectual e humano repousa na espacialidade desse tempo, despertando ideias, alavancando sentimentos, estimulando a autoconfiança, enfrentando medos, incentivando condutas, estruturando parâmetros, avaliando comportamentos, construindo sujeitos. É a essa criança que deve chegar a informação; é a essa criança que deve ser dada a chance de participar como membro efetivo da Escola e jamais pô-la como elemento neutro do grupo social ao qual ela de fato pertence. A criança cega vive nesse período seu momento de formação como qualquer outra criança. É preciso, portanto, dar-lhe efetivas condições de aprendizagem; é imprescindível entender suas necessidades educativas e suprir suas especificidades cognitivas.

Ao iniciar meu trabalho junto às crianças cegas, de súbito, compreendi qual seria o tamanho e a importância daquela empreitada humanística e pedagógica que a mim se apresentava. Rápido me veio à memória, recortes de minha meninice perto dos meus pais, dos meus irmãos. Senti-me um tanto privilegiada.

Por que o sentimento de privilégio?

Não havia eu ficado cega numa fase tão alegre e importante de minha vida?

Como aquelas crianças, também eu aprendia a ler e a escrever naqueles dias.

Logo percebi que minha trajetória de pessoa cega tinha sido muito menos dura do que poderia ter sido. Entendi ainda que a minha casa fora meu primeiro

espaço de desenvolvimento, uma vez que eu precisava me adaptar àquela nova condição. A figura marcante de minha mãe foi fundamental. Ela me punha frente a frente com a dinâmica da casa e com a realidade de todas as coisas. De sua cozinha, fiz minha trincheira de conhecimentos práticos. Nada lá me escapava; nada lá era descartável ou destituído de importância.

As brincadeiras no quintal, o contato sempre prazeroso e feliz com os bichinhos, complementavam meu cotidiano de criança cega, mais integrada ao meu tempo de crescer e de me fazer curiosa e atenta ao que se passava fora e dentro de mim mesma.

Trabalharam minha autoestima, garantiram-me o direito às minhas escolhas, deram-me liberdade para experimentar: subi em árvores, tropecei, caí e levantei muitas vezes. Aprendi a me conhecer. Entendi, desde muito cedo, meu lado forte, mas também, minhas tantas vulnerabilidades. Ganhei a oportunidade de agir, de pensar, de tornar-me opinativa. Limites me foram colocados, reprimendas não me faltaram. Forjei minha personalidade compreendendo que tinha de enfrentar os desafios impostos por minha nova realidade: agora, eu era uma pessoa cega; contudo, não me percebia como alguém cortado pela metade. Busquei sempre sentir-me inteira, ocupando um espaço que era meu e no qual poderia articular-me e seguir adiante. Jamais quis ser uma caricatura, a cópia mal forjada de uma pessoa vidente.

O convívio familiar abriu-me vias de ascensão humana e intelectual. Minha mãe, Mariazinha, assumiu o posto de minha ledora, coisa de uma vida inteira. Lembro-me ainda de Isabel, minha irmã mais velha, lendo para mim e Lourdes, nossa irmã caçula, a obra de Monteiro Lobato. Era um momento único e sempre muito esperado. As personagens e as peripécias do Sítio do Pica-pau Amarelo entranharam-se em minha imaginação. Talvez aí tenha sido deflagrado meu fascínio pela literatura, que tantos anos mais tarde, serviu-me de motivação para transformá-la em objeto de estudo de minha dissertação de mestrado, quando trabalhei a importância da literatura na construção do imaginário da criança cega.

É fundamental dizer que não me deixaram esquecer o mundo que fora meu um dia: o mundo da visualidade. Ao contrário, ampliaram-no para que ele pudesse chegar até mim e converter-se em objeto concreto pelo toque de minhas mãos e pela ação construtiva de todo o meu corpo.

As imagens de minha infância desfilam permanentemente em minhas experiências mais diversas e amorosas. Elas construíram meu universo interno; através delas, pude fundamentar a aquisição do meu conhecimento de mundo. Quando me deparei com minha primeira turma, de pronto, despertei para o compromisso que profissionalmente passaria a ter. A grande maioria das crianças cegas não desfruta das mesmas oportunidades que foram os alicerces onde se plantaram os fundamentos de minha cognição. Durante longos anos trabalhei diretamente com elas. Há cerca de pouco mais de vinte anos, assumi a regência dos cursos de alfabetização através do Sistema Braille oferecidos pelo Instituto Benjamin Constant a professores de todo o país.

A criança cega brasileira esteja onde estiver, precisa ter assegurado o direito a uma educação de qualidade; educação que supra suas necessidades educativas e não somente, garanta sua matrícula, fato que por si, não consigna seu crescimento real. O processo educacional de uma criança cega impõe ao professor profundo conhecimento pedagógico, grande poder criativo, larga vocação para a busca do novo. Acredito na possibilidade verdadeira do processo inclusivo da educação. No entanto, a inclusão só se fará consistente e efetiva quando o professor estiver cômico do seu papel e instrumentalizado pedagogicamente. De outro modo: foi amante de seu fazer.

A Educação Especial iniciou-se no Brasil através do Decreto nº 1428 sancionado pelo Imperador D. Pedro II em 12 de setembro de 1854. Após cinco dias da publicação do referido Decreto no Jornal do Comércio em 17 de setembro, inaugurava-se solenemente a primeira escola especializada da América Latina sob a denominação de Imperial Instituto dos Meninos Cegos, que a partir de janeiro de 1891, passou a chamar-se Instituto Benjamin Constant em homenagem a Benjamin Constant Botelho de Magalhães, professor de matemática por 8 anos e Diretor daquela Instituição por duas décadas.

Durante quase um século, o processo educacional oferecido a pessoas com deficiência, pautou-se em postulados que trabalhavam sobre elementos que, em princípio, poderiam ser desenvolvidos. Elementos que não passavam de resquícios de competências cognitivas. Havia, pois, uma tendência de compartimentalizar-se o indivíduo. Assim, parecia apenas aproveitar-se algo de positivo existente, porém, algo muito distante da compreensão profunda que envolve a crença na

capacidade de o homem crescer independentemente de avaliações vazias e precipitadas.

Num espaço educativo tão estreito, não foi difícil prosperar por longos anos, as correntes educacionais comportamentalistas. Habilidades e capacidades humanas eram exaustivamente treinadas. O indivíduo era percebido tão só como um “ser” condicionável, e não como um “ser” capaz de educar-se dentro de padrões desejáveis. Deste modo, um possível potencial guardado naquele ser, não era explorado nem sequer levado em conta. Portanto, determinava-se autoritariamente, aquilo que seria necessário para que o desenvolvimento de alguém fora dos modelos predeterminados como “normais” se efetivasse.

É importante ressaltar, contudo, que os indivíduos cegos sempre tiveram, sob certo ponto de vista, uma análise um tanto diferenciada, um olhar algo diverso. O intelecto, a criatividade, e o senso artístico dessas pessoas, em muitos casos e em diferentes épocas, foram postos à mostra. Assim, não raro, vê-se nas páginas da história, aparecerem cegos que venceram seus limites e ultrapassaram seus obstáculos, rompendo o encapsulamento imposto pela própria deficiência. Entretanto, entende-se também, que tais desempenhos incomuns ocorriam por uma questão da existência de potencialidades individuais. Alguns indivíduos possuíam competências superiores cujo resultado independia de qualquer linha ou prática pedagógica.

Para marcar o sentido fantasioso, portanto exagerado e destituído de crédito, que cerca a cegueira e suas consequências é de interesse para o assunto, relacionarem-se alguns nomes que são apontados, cada um sob um prisma diferente, porém, todos carregando a missão histórica de afirmar e reafirmar o caráter extraordinário que os cegos possuem e disseminam através de talentos e inspirações ou capacidades “especiais”. Na história, na literatura, na religião entre outros, aparecem personagens e figuras que infundem e alimentam essa visão nebulosa que atinge indivíduos absolutamente humanos como os demais.

- Homero é uma figura que vive imersa na névoa densa e impenetrável da lenda. Assim, ignora-se de fato, em que época realmente viveu; não se sabe com veracidade qual a terra que viu florescer sua poesia. As tradições mais respeitadas representam-no como um velho cantor, pobre e cego que peregrinava de terra em terra, recompensando a quem o acolhesse e agasalhasse com seus longos e maravilhosos poemas.

▪ Tirésias, na mitologia grega, é apontado como um famoso profeta cego de Tebas. Zeus e Hera entraram em grande disputa: Hera dizia ser o homem detentor de maior prazer no ato sexual; Zeus, ao contrário afirmava ser a mulher a dona absoluta desse prazer.

Tirésias foi chamado para decidir a questão, já que ele tinha um profundo saber sobre o assunto. Por duas ocasiões, o profeta achara um casal de cobras venenosas copulando. A primeira vez, matou a fêmea: foi transformado por sete anos em mulher. A segunda vez matou o macho: voltou à condição de homem.

Tirésias decretou: a mulher detém a supremacia do prazer sexual.

Hera, furiosa, cega Tirésias. Zeus apieda-se do profeta e lhe confere o dom da mántis (previsão, premonição, adivinhação).

Uma outra versão interessante do mito do adivinho Tirésias é que ele ficara cego ao ver a deusa Atena banhar-se nua numa fonte. Entende-se o fato, a aplicação de um grande castigo.

Tirésias aparece ainda na obra Édipo Rei de Sófocles. No texto, ele fala ao protagonista, demonstrando-lhe seus dons:

“Como é terrível saber, quando o saber de nada serve a quem o possui”.

No trecho, Tirésias faz uma sábia e sutil reflexão “aos olhos de quem não consegue ver mesmo sadio da visão”. É a revelação feita a Édipo, que no desenrolar da trama, saberá o verdadeiro significado das entrelinhas contidas em suas sábias palavras.

Mais uma vez, a figura mítica de Tirésias surge. Agora, na Odisseia de Homero (Cantos X e XI).

Ulisses não consegue descobrir o caminho que o levaria de volta para casa. Desorientado, vai procurar ajuda em Tirésias no Hades.

O episódio nos mostra a força do mito que emana grande poder.

▪ Dídimo (313-398) – famoso teólogo da Igreja Copta de Alexandria. Dirigiu por meio século a Escola Catequética dessa igreja. Diversas igrejas ortodoxas se referem a ele como São Dídimo, o cego.

Mesmo tendo perdido a visão aos quatro anos de idade, faltando-lhe pois, as condições ideais para educar-se, atribuíram-lhe sempre uma inteligência extraordinária, milagrosa, uma vez que Dídimo dominou com rara competência a dialética, a geometria (área do conhecimento ligada à visão) e toda a gama de ciências disponíveis à época para os estudiosos; ciências que dependiam

estritamente da condição visual. Foi o estudioso dedicado da obra de Orígenes e um opositor implacável do arianismo defendido por Macedônio.

Naquele tempo, era impensável creditar-se a uma pessoa cega tal capacidade intelectual. A constatação do potencial de Dídimo como de outros, tinha uma explicação verossímil: a ação divina. As prodigiosas potencialidades eram provindas dos Céus.

Avançaram os tempos pelo século XX. Em sua segunda metade, principalmente, incrementaram-se estudos e novas teorias chegavam para sacudir uma vertente da educação que precisava desenvolver pessoas, recuperar e preparar indivíduos, trazendo-os ao campo da produtividade, mostrando-lhes as vias da autonomia, da independência e do conhecimento. A Educação Especial, no curso de sua trajetória, apontou avanços conceituais e pedagógicos no desenvolvimento e escolarização desse alunado tão específico. Todavia, a velocidade desses avanços ainda é lenta mediante as demandas cada vez mais crescentes de uma educação que precisa fazer-se realmente inclusiva, atendendo a alunos que precisam ser vistos como sujeitos de primeira ordem. Com frequência indesejável, deparamo-nos com escolas desaparelhadas com poucos recursos didáticos especializados, com professores despreparados e desmotivados.

A Escola revela-se, em muitos aspectos, pouco sensível à realidade concreta dos alunos. As “indiferenças às diferenças” estão presentes na educação, fazendo-a perder fôlego e crédito. A expressão entre aspas foi cunhada por Perrenoud¹, que desde 2000-2001, vem sistematicamente, demonstrando as dificuldades políticas e organizacionais que possam dar sustentação às implicações recorrentes para o estabelecimento de uma pedagogia diferenciada, mas necessária à aprendizagem de alunos cegos. É lamentável encontrarem-se ainda práticas pedagógicas vinculadas a corroidos paradigmas. Práticas que a Escola perpetua e que ferem o direito à ascensão plena do indivíduo, trazendo-lhe prejuízos no campo da educação e da cultura. Faz falta que uma pedagogia humanizadora venha como instrumento de transformação de atitudes excludentes e de banimento de condutas arbitrárias que ditam autoritariamente prioridades cognitivas. Uma prática que se contraponha aos “nãos” que reforçam apenas os déficits, as desvalias; em seu

¹ Perrenoud, Philippe – doutor em Sociologia e Antropologia, dando aulas na Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação na Universidade de Genebra. Pedagogia Diferenciada – das intenções às ações. Porto Alegre: Artes Médicas, 2000.

lugar uma aposta esperançosa nos “sins” que acreditam no potencial, nas possibilidades reais e sempre surpreendentes do homem seja ele quem for.

Hoje buscamos novas posturas e metas para a educação de cegos e que um olhar mais aberto e verdadeiramente inovador cubra, sem disfarces ou interesses menores, as ações educativas que clamam por contemporaneidade.

Nas três últimas décadas, o movimento pela inclusão irrestrita assumiu um discurso forte e incisivo em todo o mundo. Com defesas enfáticas, viu-se alastrar a ideologia da reparação. A exclusão que marcara a marcha da humanidade desde seus primeiros passos, deixara sulcos profundos que demandavam ser ao menos reconhecidos. Em verdade, a exclusão sob qualquer aspecto, não é benéfica a ninguém. Aquele que exclui carrega o fardo da intolerância; aquele que é excluído carrega o fardo de uma punição que o mais das vezes, não lhe cabe, por não ser responsabilidade sua. A sociedade como um conjunto de compartimentos instituídos em todas as esferas, precisava repensar-se, repensando sua própria essência. O homem contemporâneo necessitava ser visto por inteiro, não mais fracionado por olhos que veem ou não, ouvidos que ouvem ou não, membros que se articulam ou não, mentes que raciocinam ou não. Apesar de determinado déficit ou privação, o homem precisava ter direito à vida, à promoção intelectual, social e humana.

A partir dos anos 1980, vários países promoveram encontros, conferências e discussões – abriam-se diálogos em inúmeras frentes. Produziram-se documentos: protocolos e tratados foram assinados; políticas públicas foram fomentadas e estabelecidas. A educação, a informação, a cultura, a tecnologia, o acesso a bens materiais e imateriais converteram-se em direitos legais fora das benesses concedidas por esta ou aquela fatia da sociedade. Teóricos de áreas diferentes ou afins puseram à disposição de estudiosos e pesquisadores um considerável acervo de obras e um interessante volume de iniciativas que discutiam as deficiências e suas implicações educacionais, sociais, psicológicas e laborais. As discussões se estendiam e penetravam em todos os âmbitos e campos do conhecimento. O homem do nosso tempo não poderia ser olhado como o homem do passado, ainda que recente. Vivenciamos naqueles dias novas perspectivas, absorvemos novas concepções, dirigimo-nos a outras possibilidades.

O conceito de deficiência (incapacidade, impossibilidade), foi-se modificando ao longo da evolução das ciências e do próprio homem. A

deficiência, na atualidade, não mais, é analisada como negação absoluta. Pode-se vê-la como déficit, privação ou falta de um sentido ou capacidade; mas está patente a condição de poder ser compensada ou revertida, muitas vezes, em competências diferenciadas. A deficiência é percebida como “diferença”. Para que nos enfronhemos nos meandros intrincados de tais concepções, é necessário entender com clareza a ideia de alteridade.

Tomando-se a obra de Jean-Paul Sartre², “O ser e o nada”, ainda que superficialmente, pode-se explicitar como este filósofo parte de suas considerações acerca da subjetividade até chegar ao conceito de alteridade. Neste intuito, deve-se lançar mão de alguns outros conceitos que se tornam imprescindíveis – consciência, inter/subjetividade, liberdade. Assim, compreende-se que cada um desses conceitos está irreversivelmente entregue a si mesmo em sua própria liberdade. Então, pode perceber-se que o OUTRO aparece para um determinado sujeito graças à liberdade subjetiva que os caracteriza mutuamente. Apoiando-nos na base desse pensamento, entende-se, por fim, como os diferentes sujeitos se relacionam entre si.

Movendo-se na direção de atribuir à alteridade um papel constitutivo para a consciência, o autor enfatiza o olhar. O olhar possui uma participação elementar na relação do sujeito com o mundo. É primeiramente através do olhar que o sujeito transforma a infinidade de seres que estão à sua volta em objetos. O olhar tem essa característica de objetivar indiscriminadamente. Por meio do olhar o para-si afirma veementemente sua liberdade perante as coisas. Mas os outros homens não possuem qualquer vantagem em relação às coisas posicionadas no mundo; são também objetos, também eles estão posicionados pelo olhar. Não é possível à consciência intuir que um homem que se lhe apresenta seja dotado do mesmo vigor existencial que aquele que olha possui. No entanto, o OUTRO também lança o olhar sobre o primeiro observador. Quando a consciência se apercebe de que o Ego está sendo alvo de um olhar, desvela-se por detrás daquele olhar um outro Ego imbuído também ele de uma consciência. A reciprocidade no olhar é fundamental para que o OUTRO seja percebido, conforme afirma Sartre (2009, pag.331): “Se o outro-objeto define-se em conexão com o mundo como

² Sartre, Jean-Paul. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica: Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

objeto que vê o que vejo, minha conexão fundamental com o outro-sujeito deve ser reconduzida à minha possibilidade de ser visto pelo outro”.

Entende-se, pois, que a “diferença” reside no OUTRO independentemente da condição que o afeta. A “diferença” não se embute nem cria corpo na deficiência simplesmente. A “diferença” é a marca da subjetividade que se entranha no OUTRO. Quando se avalia a deficiência por esse prisma, compreende-se melhor o indivíduo com deficiência. Seus pontos afirmativos ou negativos, seus limites ou possibilidades, seus vetos ou aberturas, sua superação ou fracasso. É imperativo que as questões referentes à deficiência, seja ela qual for, estejam no bojo de análises sérias e criteriosas. Cada deficiência ou cada deficiente tem características particulares, peculiaridades suas que precisam ser compreendidas e respeitadas. As expectativas de cada indivíduo, de cada grupo espelham nuances próprias. É neste ponto, frequentemente, que as políticas públicas, em especial aquelas voltadas para a educação, tornam-se inexecutáveis em sua integralidade, e, infelizmente, tendem ao insucesso.

As diferenças individuais, portanto, precisam estar na ordem das prioridades. Aclarado esse aspecto, é importante ter-se cautela ao classificar pessoas, qualificando-as com adjetivações que lhes conferem uma tipificação, que em geral, converte-se em caracterização cheia de estereótipos.

Quando são usados adjetivos como “diferente”, “especial” colocam-se no indivíduo rótulos que, provavelmente, vão afastá-lo ainda mais, mesmo sendo indevido, do “padrão de normalidade”. Diria que tais adjetivos, infinitas vezes repetidos, estigmatizam cruelmente aqueles que os recebem de forma tão gratuita. Ninguém é “diferente” ou “especial” por ter alguma deficiência – total ou parcial. Todos os homens são “diferentes” entre si, embora guardem flagrantes semelhanças. Sob certa medida ou em determinado momento, o homem pode ser considerado “especial”. Entendo ser fundamental que se reflita criticamente a respeito dessas questões. O que se pretende alcançar com tantas e diversificadas discussões, é se chegar à construção de uma nova sociedade; não uma sociedade utópica, mas justa. Uma sociedade que perceba o OUTRO tal qual ele é, revelando características próprias, natureza diversa, valências, déficits ou privações. O OUTRO que precisa ser olhado e aceito a partir dele mesmo e analisado por uma percepção centrada num pensamento teórico-humanístico, longe das antigas e rotas conceptualizações compensatórias.

A inclusão tem de ser trabalhada sobre paradigmas que deem dignidade ao indivíduo, que alavanquem seus desejos, que valorizem suas probabilidades. A inclusão não pode ser tão somente uma ideologia, precisa tornar-se uma realidade. Entre a paixão ideológica e as práticas inócuas, encontra-se a criança. E é essa criança que não pode num processo pretensamente inclusivo ser sumariamente excluída do seu direito inalienável ao conhecimento; conhecimento que deve preencher sempre suas lacunas e atender a todos os apelos de suas especificidades.

A cegueira é uma diferença (particularidade, característica) como tantas outras diferenças, particularidades e características que existem encravadas no elemento humano. Quando se superlativa a ideia de “diferença”, diminui-se o homem em razão dessa mesma “diferença” no caso, a deficiência que o atinge. A deficiência é sim uma “diferença”, mas não deve transformar-se em estigma que marca e anula a existência humana, antes, seus aspectos negativos e cerceadores têm de ser veementemente combatidos desde a infância para que nasça, daquele “ser” frágil e quase sempre percebido como pouco ou nada promissor, um homem forte e capaz de entender-se e traçar o trajeto da própria caminhada.

Após tantos séculos de anonimato, obscurantismo e exclusão vê-se a sociedade, em diferentes segmentos, abrir-se a discussões tão importantes. Talvez ainda não seja o momento definitivo. As vias da mudança de pensamento e de atitudes exigem profunda reflexão. Compreendo essa mudança como a travessia difícil de uma margem a outra de um rio caudaloso. Como o mergulho regenerador numa crença em algo que anteriormente não se cria. Todavia, o que se tinha como atalhos no passado, agora aparece-nos como uma estrada que se põe à nossa frente. Pode não ser a melhor estrada, a mais plana, porém, por ela podemos encetar nossa trajetória.

O que fica de tudo que se viveu, de tudo que se converteu em luta são os ganhos da persistência, a força do conhecimento, a fé na educação. É fundamental que a deficiência não vença o homem. O tempo da acomodação e da inércia não mais deve ser acolhido e cultivado. O homem dos nossos dias não pode ficar refém da cegueira. Não pode encapsular-se nessa condição, deixando-se isolar por ela e nela encontrar uma cômoda maneira de entregar-se ao nada.

2.2. A influência das representações sociais na formação do sujeito

Ao correr da história, durante o processo de desenvolvimento dos períodos que a constituíram, vimos a humanidade surgir, crescer, estruturar-se, fortalecer-se, ganhar formas e conteúdos. Ao longo dessa caminhada, o homem, como ser gregário em sua condição essencial, buscou o contato com o OUTRO; assim, os aglomerados humanos primitivos, já demonstrando sua natureza grupal, converteram-se em células geradoras de vida. Fecundava a ideia de sociedade.

Desde os tempos mais longínquos, percebemos de pronto, a importância da interação entre os seres. A presença dessa proximidade, a necessidade da união de forças, garantiram ao homem sua sobrevivência e posteriores conquistas. Não há crescimento humano fora de um determinado contexto social. O vazio frente às exigências das interações sociais decretaria o isolamento, fomentaria a impossibilidade de a humanidade existir. O conhecimento, os sentimentos, os valores, as atitudes, o pensamento, a linguagem, a comunicação sob diferentes aspectos, nasceram da troca entre os homens e deles emergiu o ser que age, o ser que pensa, o ser que almeja, o ser que cria e recria o destino das coisas.

A sociedade somos nós; portanto, cada grupo de homens que se agrega, cada grupo de homens que finca suas bases em espaços e épocas distintas, há de refletir um feixe volumoso de saberes e comportamentos. Dons, vocações, talentos, predisposições, competências ditam o perfil do conjunto social que se organiza a partir da junção dos elementos humanos que o compõem. A diversidade natural dos grupos vem da diversidade do próprio homem. A força vital, o poder de criação, o esmero intelectual, a mística religiosa, o ímpeto transformador, a paixão pelo belo, a tendência artística, forjam características e gravam marcas que passam a representar o pensamento e os atos do grupo em questão.

A representação social objetiva estabelecer diferenças que, numa análise mais cuidadosa, faz-nos entendê-la como a criação de categorias ou classes que se instituíram e se perpetuaram através da corporificação de juízos, muitas vezes, alheios aos seus princípios estruturadores. Os pontos positivos ou negativos que se atribuem à essa ou àquela categoria, à essa ou àquela classe de pessoas, firmam a configuração de um olhar coletivo. É uma visão que se cristaliza e, ao cabo de determinado tempo e vivência, acaba por disseminar conceitos construtivos ou

destrutivos de acordo com a evolução e os parâmetros humanísticos e intelectuais que formam e alimentam o ambiente social que lhes serve de campo de ação e de desenvolvimento.

Trago um conjunto de fatores que dificulta, e muitas vezes, trava a trajetória de pessoas cegas quanto ao acesso de certos aspectos do conhecimento, quando esses conhecimentos convergem para a cultura e as artes. A motivação da temática desenvolvida nasceu do incômodo sentido por mim como pessoa cega e também como professora de alunos cegos durante vários anos e, na atualidade, docente de cursos de qualificação de professores na área da deficiência visual. O desconforto aludido acompanhou-me sempre. Questionamentos faziam-se persistentes em meu espírito, deixando-me uma inquietude que não se aplacava, pois que se punham diante de mim entraves duros, que pareciam muitas vezes, impossíveis de serem eliminados.

— Por que a cultura e a arte tinham limites pré-estabelecidos por terceiros em relação aos cegos?

— Por que teriam que nos dizer aquilo que iria tocar nossa sensibilidade e fazer vibrar nossas emoções mais íntimas?

— Por que haveriam de determinar o que seria pertinente ou não para todo um grupo de indivíduos que poderia sim escolher a trilha que desejava seguir, que poderia sim idealizar seu trajeto humano e intelectual?

Tais interrogações jamais mereceram respostas satisfatórias ou ao menos plausíveis.

Quis colocar em pauta, não um tema polêmico por si mesmo e que foge da apreciação principalmente dos mediadores. Procuro falar do contato e subsequente apreensão da imagem pela pessoa cega. O assunto pode gerar alguma estranheza, incredulidade e até mesmo um toque de fantasia. Contudo, minha proposta tenta mostrar com clareza e base teórica, as possibilidades reais de o cego ter condições de alcançar cognitivamente, usando seus próprios recursos (o corpo) e suas capacidades mentais, o conhecimento que não lhe deve ser negado sob qualquer alegação ou justificativa preconceituosa. A “imagem fora dos olhos” veio à tona concretizada em diversos contextos. As imagens visuais foram transpostas, com base científica, aos demais sentidos e com elas, desejei demonstrar que as imagens não estão circunscritas apenas aos olhos. Esta é uma tentativa que busca um novo caminho para que o indivíduo cego possa apropriar-se quanto mais possível por si

mesmo, do mundo do qual é parte integrante; ele não é tão somente alguém que recebe por transferência de outrem, saberes e emoções. O saber e a emoção, portanto, são bens intrínsecos e por isso, intransferíveis; eles saem de nossas entranhas mais ocultas e se realizam na expansão de nossa consciência. Não devem ser simples informações, mas profundas e ricas experiências.

As imagens percorrem o nosso corpo e constroem, por meio da audição, do tato, do olfato, do paladar e dos movimentos corporais, representações, símbolos e códigos que nos comunicam a concretude dos objetos, da natureza, da própria palavra. Imagens que passam pelo cotidiano, pelas artes plásticas, pela literatura. Imagens que não podem ser convertidas em algo proibido para os cegos por julgamentos a priori e, muitas vezes, destituídos de embasamento técnico-pedagógico concernente às especificidades do processo de aquisição do conhecimento de pessoas cegas.

Uma abordagem de grande importância para nossos dias é a das Representações Sociais. Quando nos deparamos com a multiplicidade das demandas contemporâneas somos assaltados por diferentes e agudas preocupações.

Qual o verdadeiro papel da educação num tempo que se anunciava regenerador?

Qual a real função das vertentes ideológicas que discursavam sobre a vinda de um novo pensamento que desenhava as estruturas da construção de outros paradigmas?

Vivemos o primeiro quartel do século XXI e convivemos ainda com a nefasta existência das velhas práticas discriminatórias que perduram mesmo que um tanto camufladas, escondendo-se por trás de políticas públicas equivocadas ou inócuas. A educação e a cultura estão longe de cumprir seus compromissos como agentes formadores junto à sociedade. Os alunos com deficiência visual, como os demais, não escapam a essa lamentável realidade. É preciso que haja uma consciência lúcida daquilo que se diz e não se faz. O homem é produto de tudo aquilo que experimentou, de tudo que lhe chegou como objetos de descoberta, de criação, de fruição. O homem cresce na medida em que seu espaço interno se compatibiliza com o ambiente externo onde circula e ganha competências. A infância é esse espaço e esse ambiente psíquico e cognitivo. Por isso, entende-se que há uma nova ordem a ser construída. É essa uma certeza que se planta na ideia

de uma ação coletiva que pode transformar a realidade imediata. Desvelam-se discursos que exibem concepções “redentoras”. Fala-se de diversidade, de diferenças, de direitos inquestionáveis. Entretanto, vemos o amesquinamento de camadas da sociedade enfraquecidas pela ausência de uma representação genuína e forte que aponte para o êxito, a consecução de objetivos predeterminados como relevantes por grupos dominantes. Pode-se ser contrário ao momento vigente, pôr-se como críticos, atentos à tomada de decisões que não tragam novos rumos à educação. Pode-se rejeitar, veementemente, todo esse quadro de descaso que desqualifica a Escola. Porém, tudo pode passar pelo fenômeno da mudança, pois a história mostra que a linearidade não se mantém.

Transformar é o ímpeto que os impele à procura incessante pelo novo e que conduz à mudança da realidade crua que nos incomoda e nos abre inúmeras vias de conhecimento através da pesquisa e da ação. Indubitavelmente, há um abismo largo e profundo entre o “dizer” e o “fazer”; todavia, tudo pode ser modificado, pois isto é da condição humana: a capacidade da transformação.

Tomemos as representações sociais, que afetam as pessoas cegas, tendo como foco de análise o aluno, para entender-se a compreensão que tenho da forte vinculação existente entre as representações sociais negativas e a cegueira. Em geral, a deficiência causa um impacto quase sempre desfavorável. Parece que a sociedade é preparada somente para conviver e interagir com o “homem padrão” (aquele que detém todos os quesitos de normalidade). Tal sentimento desconfortável e embaraçoso faz nascer uma visão turva a ela atrelada. A deficiência ou é percebida como elemento limitador ou como fator incapacitante, jamais como algo compensável por outros talentos. Tais conceitos erguem barreiras impeditivas, por consequência, muitas vezes intransponíveis entre o homem e o seu direito absoluto ao conhecimento pleno sem censuras ou vetos arbitrários. Por isso, pugno por um pensamento renovado, mais livre e humanístico que assegure, de fato, o desenvolvimento intelectual da criança cega, pois nela forjar-se-á um indivíduo inteiro, dono dos próprios pensamentos, detentor de criatividade; um ser crítico que decodifica o mundo objetivo, um ser sensível que apreende o mundo das ideias, dos sentimentos, das emoções e do belo.

Esta abordagem, antes de qualquer outra coisa, quer propor o conhecimento de como opera o processo de construção de concepções das representações sociais

adquiridas por pessoas cegas. É importante ainda entender como essas mesmas pessoas se percebem, como nelas atuam as influências que recebem, como lidam com as informações que lhes são repassadas. É interessante ressaltar que esse é um processo que se efetiva a partir de uma duplicidade de ações: o mais das vezes, as pessoas cegas assumem uma representação social inculcada por conceitos firmados pelas representações sociais que elas próprias suscitam e se sedimentam em outros grupos. Tais reflexões me levaram à teoria das representações sociais que se tornou um passo decisivo para que pudesse compreender melhor a estrutura cognitiva do universo de conhecimento e o processo de sedimentação dos conceitos apreendidos pelos cegos da realidade imediata. Ao solidificar-se a estrutura do pensamento sobre determinados conceitos, modificá-la, assim, demanda um esforço a mais e o desencadeamento de um novo processo de conhecimento.

Estudar as representações sociais permite investigar como se organizam e como funcionam os sistemas de referência que são utilizados para classificar pessoas e grupos, interpretando desse modo, os eventos da realidade do dia a dia. Por suas relações com a linguagem, com a ideologia, com o imaginário social e por seu papel na orientação de comportamentos e de práticas sociais, essas representações constituem elementos fundamentais à análise dos mecanismos que acabam por interferir na eficiência da formação dos sujeitos. Há diversas concepções e abordagens para que possamos entender e aprofundar o assunto, relacionando as representações sociais ao imaginário social.

Roger Chartier³, no texto *O mundo como representação*, publicado na revista *Annales* – novembro-dezembro de 1989, traz valiosas contribuições acerca da conceituação de representações coletivas e as identidades sociais. A partir do texto, do livro e da leitura, o autor formula algumas proposições que articulam novos recortes sociais e práticas culturais.

A primeira proposição fundamenta-se no levantamento dos falsos debates referentes à divisão dada como universal entre as objetividades das estruturas (que seria o território da história mais seguro, que, ao manipular documentos maciços, seriais, quantificáveis, reconstruem as sociedades tais como verdadeiramente eram). A segunda diz respeito à subjetividade das representações (a que se ligaria

³ Chartier, Roger. “O mundo como representação”. *Annales*, nov. e dez., 1989.

uma outra história, esta dedicada aos discursos e situada à distância do real). Essa vertente do pensamento invadiu e dominou a história, bem como outras ciências sociais – a sociologia e a etnologia – opondo abordagens estruturalistas e procedimentos fenomenológicos. As abordagens estruturalistas trabalham largamente sobre as posições e as relações dos diferentes grupos, identificando-os, em geral, como classes. Os procedimentos fenomenológicos privilegiam o estudo dos valores e dos comportamentos de comunidades mais restritas, sendo tais comportamentos tidos como homogêneos, segundo P. Bourdieu⁴, (1987, p. 47-71).

Tentar superar essa ideia de separação ou diferenciação exige, em princípio, considerar os esquemas geradores dos sistemas de classificação e de percepção como verdadeiras “instituições sociais”, incorporando sob a forma de representações coletivas as divisões da organização social – “as primeiras categorias lógicas foram categorias sociais; as primeiras classes de coisas foram classes de homens em que estas coisas foram integradas” – Durkheim e Marcel Mauss⁵ (1903, p. 13-89). Mas também considerar essas representações coletivas como as matrizes de práticas construtoras do próprio mundo social – “mesmo as representações coletivas mais elevadas só têm existência, só são verdadeiramente tais, na medida em que comandam atos”, M. Mauss (1903, p. 178-245). Este retorno a Marcel Mauss, a Emile Durkheim e à noção de representação coletiva, leva-nos a pensar mais profundamente e a trabalhar sobre um conceito de mentalidade, fazendo-nos refletir a respeito de três modalidades de relação com o mundo social.

De início, estabelece-se o trabalho de classificação e de recorte que produz configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é construída de forma contraditória através dos diferentes grupos que compõem uma dada sociedade.

Em seguida, desenham-se as práticas que visam a fazer o reconhecimento de uma determinada identidade social, exibindo uma maneira própria de “ser no mundo”, significando simbolicamente um estatuto e uma posição.

⁴ Bourdieu, P. **Choses dites**. Paris: Les éditions de Minuir, 1987.

⁵ Durkheim, E. e Mauss, M. – **De quelques formes primitives de classification**. Contribution à l'étude des représentations collectives. *Année sociologique*, 1903.

Por fim, fixam-se as formas institucionalizadas e objetivadas em virtude das quais “representantes” (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo taxativo e perpétuo a existência do grupo, da comunidade ou da classe.

Abre-se, assim, uma via dupla: uma que pensa a estruturação das identidades sociais que resultam sempre numa relação de forças entre as representações impostas por aqueles que detém o poder de classificar e de nomear, a definição de aceitação ou de resistência, que cada comunidade produz de si mesma; outra que considera o recorte social objetivado como a tradução do crédito conferido à representação que cada grupo dá de si mesmo, logo a sua capacidade de fazer reconhecer sua existência a partir da demonstração de uma unidade. Ao trabalhar sobre as lutas de representação cujo foco é o ordenamento, portanto quanto à hierarquização da própria estrutura social, a história cultural afasta-se, sem dúvida, de uma dependência estreita com uma história social dedicada exclusivamente ao estudo das lutas econômicas. Contudo, opera uma volta hábil sobre o aspecto social, pois centra seus esforços sobre as estratégias simbólicas que estabelecem posições e relações que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um “ser percebido” constitutivo de uma verdadeira identidade.

Chartier fala que, para o historiador do Antigo Regime francês (séc. XVII e XVIII), construir a noção de representação como o instrumento essencial da análise cultural é investir em uma pertinência operatória, um dos conceitos centrais manipulados nessas sociedades. A operação de conhecimento está, deste modo, ligada ao “utensílio nacional” que os contemporâneos daquele período utilizaram para tornar sua própria sociedade menos obscura ao entendimento.

Recorrendo-se ao *Dicionário Universal* de Furetière na edição de 1727, as acepções referentes à palavra “representação” atestam duas famílias de sentido, *a priori*, contrárias: por um lado, representação aponta uma ausência – o que supõe uma distinção clara entre o que representa e o que é representado; de outro lado, temos a explicitação de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa. Na primeira acepção, a representação é o instrumento de um conhecimento imediato e que faz ver um objeto ausente substituindo uma “imagem” capaz de reduzi-lo à memória e de “pintá-lo” tal qual ele é. Dessas “imagens”, algumas são absolutamente materiais, substituindo ao corpo ausente, um objeto que lhe seja semelhante ou não:

Tais os manequins de cera, de madeira ou couro que eram postos sobre a urna sepulcral monárquica durante os funerais dos soberanos franceses e ingleses (“quando se vai ver os príncipes mortos, só se vê a representação, a efigie”) ou, mais geralmente e outrora, o leito fúnebre vazio e recoberto por um lençol mortuário que “representa” o defunto (“Representação diz-se também na Igreja de uma falsa urna de madeira, coberta por um véu de luto, em torno do qual se acendem círios, quando se oficia uma cerimônia fúnebre”).

De outra maneira veem-se imagens que transmitem registros, estabelecendo uma relação simbólica que, para Furetière, é “a representação de algo de moral pelas imagens ou pelas propriedades das coisas naturais. O leão é o símbolo do valor, a bolha da inconstância, o pelicano do amor materno”.

Uma relação “decifrável” é assim postulada entre o signo visual e o referente significado. Porém, isto não assevera, necessariamente, que o “decifrado” foi como deveria tê-lo sido.

A relação de representação compreendida como uma relação entre uma imagem presente e um objeto ausente, traz assim a ideia de equivalência entre eles, porque lhe é homóloga. Daí se traça toda a teoria do signo do pensamento clássico elaborado pelos lógicos de Port-Royal. Por um lado, são essas modalidades variáveis que permitem discriminar diferentes categorias de signos (certos ou prováveis, naturais ou instituídos, aderentes ou separados daquilo que é representado) e caracterizar o símbolo por sua diferença com outros signos. Por outro lado, ao identificar-se as duas condições necessárias para que uma tal relação seja inteligível (que se entenda o signo como signo, no seu desvio referente à coisa significada, e a existência de conexões regulando a relação do signo com a coisa), a Lógica de Port-Royal⁶⁶ propõe os termos de uma questão fundamental: a das possíveis compreensões da representação, seja por falta de “preparação do leitor” (o que remete às formas e aos modos de inculcação das convenções), seja pelo fato da extravagância de uma relação arbitrária entre signo e o significado (o que levanta a questão das próprias condições de produção das equivalências admitidas e partilhadas).

A dramatização ou teatralidade da vida social na sociedade do Antigo Regime dão um exemplo cabal da existência de uma perversão na relação de

⁶ Port-Royal-des-Champs: convento Cisterciense situado a sudoeste de Paris. Lá se desenvolve o movimento de caráter dogmático, moral e disciplinar, que assume contornos políticos entre os séculos XVII e XVIII.

representação. Todas visam, realmente, a fazer com que a coisa mantenha existência a não ser na imagem que exhibe, que a representação massacre ao invés de pintar adequadamente o que é seu referente. Pascal⁷ põe à mostra tal mecanismo que foi denominado mecanismo da “vitrina” que manipula os signos destinados a produzir ilusão e não a fazer conhecer, de fato, as coisas tais como verdadeiramente são.

Os nossos magistrados conheceram bem esse mistério. As suas togas vermelhas, os arminhos com que se enfaixam como gatos peludos, os palácios em que julgam, as flores-de-lis, todo esse aparato augusto era muito necessário: e, se os médicos não tivessem sotainas e galochas, e os doutores não usassem borla e capelo e túnicas muito amplas de quatro partes, nunca teriam enganado o mundo, que não pôde resistir a essa vitrina tão autêntica. Se possuísem a verdadeira justiça e se os médicos fossem senhores da verdadeira arte de curar, não teriam o que fazer da borla e do capelo. A majestade dessas ciências seria bastante venerável por si própria. Como, porém, possuem apenas ciências imaginárias, precisam tomar esses instrumentos vãos que impressionam as imaginações com que lidam; e destarte, com efeito, atraem o respeito.

A relação de representação é, pois, influenciada pela fragilidade da imaginação “que faz com que se tome o engodo pela verdade, e considera os signos visíveis como índices seguros de uma realidade que não o é. Assim desviada, a representação transforma-se em máquina de fabricar respeito e submissão, num instrumento que produz uma exigência interiorizada, necessária exatamente onde faltar o possível recurso à força bruta”, fala-nos Chartier.

Afirma Pascal: “só os homens de guerra não são disfarçados, assim, porque na realidade a sua parte é mais essencial: estabelecem-se pela força, ao passo que os outros o fazem pela aparência”.

Toda a reflexão engajada sobre as sociedades do Antigo Regime francês só pode inscrever-se na perspectiva assim traçada, duplamente pertinente, por considerar a posição “objetiva” de cada indivíduo como dependente do crédito que aqueles de quem espera reconhecimento conferem à representação que dá a si mesmo. Por compreender as formas de dominação simbólica, pelo “aparelho” ou pelo “aparato” conforme escreve La Bruyère⁸, no sentido de apagamento da violência imediata. É, portanto, no processo de longa duração de erradicação da

⁷ Pascal, Pensées, 104, In : **Oeuvres complètes**, Paris, Editions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade, 1954. (trad. De Sérgio Milliet). São Paulo, 1957.

⁸ La Bruyère, **Du mérite personnel**. Paris: Garnier-Flammarion, 1985.

violência tornada monopólio do Estado absolutista, que é preciso inscrever a importância crescente das lutas de representação cuja problemática central é o ordenamento, logo a hierarquização da própria estrutura social.

Fica evidente, por consequência, que se colocam diante da educação e da cultura enormes desafios. Tais desafios tornam-se mais flagrantes quando as classes desfavorecidas estão em meio ao processo de aquisição de conhecimentos. Dentro dessas camadas já referidas, encontram-se os grupos de pessoas com deficiência. Nessas primeiras reflexões feitas, trato do grupo de indivíduos cegos, já que esses sujeitos fazem parte do objeto de minha pesquisa.

O fracasso educacional e o empobrecimento cultural dessas pessoas reforçam uma preocupação cotidiana. A conduta de uma sociedade despreparada, como também seus organismos de educação e cultura, sinalizam desconhecimento e negligência.

A percepção desse panorama um tanto sombrio vem do problema que se instala: aqueles que deveriam responsabilizar-se pelo desenvolvimento intelectual, social e cultural de todos os indivíduos, não o fazem a contento. Alguns grupos são deixados à margem por portarem a marca de alguma “desvalia”. Uma expectativa reduzida ronda essas pessoas, e dela advém a exclusão. O baixo rendimento intelectual e o subsequente fracasso social não podem ser atribuídos apenas à deficiência, particularizando o nosso caso, a ausência da visão.

Tal julgamento é demasiado simplista por revelar falta de profundidade; responsabilidades precisam ser divididas e mudanças precisam ser efetuadas. É importante que compreendamos, portanto, como essas percepções, conceitos, atitudes e expectativas se criam e se mantêm. Sem que as entendamos em sua raiz mais profunda, as soluções possíveis convertem-se em ingênuas perspectivas, quando pensamos em mudanças reais.

Na atualidade, como entender as representações sociais?

Nas sociedades contemporâneas, cotidianamente, confrontamo-nos com uma extraordinária massa de informações. As novas questões aparecem no cenário social e cultural e exigem que busquemos entendê-las, já que nos afetam de algum modo, aproximando-as daquilo que conhecemos. Neste contexto, somos instados a falar da diversidade de tudo ao nosso redor. Ampliamos nossas conversas, engrossamos nossas opiniões, construímos uma nova maneira de pensar e ganhamos uma outra visão de mundo. Dessas interações sociais vão-se criando

“universos consensuais” no âmbito dos quais as novas representações são produzidas e comunicadas, passando a fazer parte desse universo não apenas como meros pontos de vista, mas como verdadeiras “teorias” do senso comum, estruturas esquemáticas que visam resolver a complexidade do objetivo, facilitando a comunicação e orientando condutas. Tais “teorias” propiciam a construção da identidade grupal e o sentimento de pertencimento do indivíduo ao grupo.

As representações sociais são consideradas como constituindo um sistema de pensamento estruturador de uma lógica própria. Podemos entendê-las como “teorias” construídas pelos indivíduos que buscam nessas construções uma tentativa de compreender e organizar o mundo externo que o rodeia. É um verdadeiro movimento de apropriação do conhecimento, dos valores, e fatos que se põem disponíveis socialmente para que se possa compartilhá-los entre as demais pessoas. Portanto, é na dinâmica de apropriação do mundo externo que, ao mesmo tempo, o sujeito se constitui.

A noção de apropriação é algo extremamente importante e parece pôr-se no centro da história cultural, desde que seja reformulada. Tal reformulação que enfatiza a pluralidade dos empregos e das compreensões e a liberdade criadora – mesmo regulada – dos agentes que não obrigam nem o texto nem as normas, distanciam-se, em princípio, do sentido que Michel Foucault⁹ dá ao conceito, ao tomar “a apropriação social dos discursos” como um dos procedimentos maiores através dos quais os discursos são dominados e confiscados pelos indivíduos ou instituições que se arrogam o controle exclusivo sobre elas.

Quanto ao mesmo assunto, distancia-se também do sentido que a hermenêutica dá à apropriação, pensada como o momento em que a aplicação de uma configuração narrativa particular à situação do leitor, refigura sua compreensão de si e do mundo, logo sua experiência fenomenológica tida como universal é subtraída a toda variação histórica.

Para Chartier, a apropriação visa uma história social dos usos e das interpretações referidas às suas determinações fundamentais e inscritas nas práticas específicas que as produzem. Tal perspectiva deve muito ao trabalho de

⁹ Foucault, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. Tradução de Márcio Alves Fonseca e Salma Tannusmuchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

M. de Certeau, particularmente ao livro *L'invention du Quotidien I, Arts de Faire*, Paris, Union Générale d'Éditions, (1980, p. 10-18).

Diz Chartier:

Assim, voltar a atenção para as condições e os processos que, muito concretamente sustentam as operações de produção do sentido (na relação de leitura mas em tantos outros também) é reconhecer, contra a antiga história intelectual, que nem as inteligências nem as ideias são desencarnadas, e, contra os pensamentos do universal, que as categorias dadas como invariantes, sejam elas filosóficas ou fenomenológicas, devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas.

Mas estamos diante de uma grande complexidade. A construção do universo do pensamento individual envolve elementos bastante subjetivos para que haja a percepção e posterior apreensão dos fenômenos cotidianos. É fundamental levar-se em conta a efetividade das interações, pois através delas o conhecimento é socializado. Assim, movem-se os processos que formam e dão vida às representações sociais. O caráter individual e social dessas representações coloca-se em interação permanente, num imbricado processo no qual o pensamento pessoal entranha-se no pensamento social.

Tomar consciência da imagem que temos de nós mesmos, da que enviamos aos que estão em contato conosco, depende muito de uma visão dos nossos valores, interesses, compromissos, angústias, incertezas, fragilidades que assaltam a nossa pessoa” (YUNES, 2009, p. 30).

O reconhecimento de si e do outro advém da compreensão que o homem adquire daquilo que se põe à sua volta, daquilo que firma uma identidade cunhada na interação consciente entre seres, interação que é formação de conceitos individuais e sociais. Yunes¹⁰ fala a respeito da noção de como se concebe a teoria do conhecimento. Observa, assim, que sendo o sujeito aquele que detém uma experiência pessoal, individual, concernente à própria interioridade, pode desse modo conferir importância à consciência de si mesmo do processo de conhecimento como um todo. Porém, “o homem não pode formar uma consciência unilateral de si mesmo, ainda que forjada, sem contato com o entorno ou a realidade da qual partilha. O sujeito, é verdade, elabora subjetivamente hipóteses sobre as coisas que perscruta, que observa. Reconhecendo nas coisas uma realidade, sabe, no entanto, que percebe dela alguns aspectos apenas e que,

¹⁰ Yunes, Eliana. **Tecendo um leitor**: uma rede de fios cruzados. Curitiba: Aymarâ, 2009.

de todo modo, a ideia que dela forma vai ser a imagem pela qual a reconhece e identifica” (Yunes, 2009, p. 30-31).

O conhecimento embora seja fruto de um reforço desenvolvido pela objetividade, está “contaminado” pelos recortes da sensibilidade e do entendimento que cada indivíduo lhe atribui. Portanto, o objeto se coloca aos olhos do sujeito já comprometido pelas “ideias” e imagens que lhe são transferidas por suas experiências passadas. Por consequência, o ato de conhecer atrela, sem qualquer sombra de dúvida, o sujeito ao objeto que pretende conhecer, “e o olhar que dirige sobre o mundo acaba se transformando em foco sobre si mesmo” (Yunes, 2009, p. 31).

Na atualidade, não mais existe a supremacia dos sujeitos cartesiano ou kantiano com seus poderes absolutos pautados na razão total que comanda solitariamente a pessoa ou na consciência que se faz dona do conhecimento. “Razão e sensibilidade (memórias e experiências): o que está à nossa volta afeta o que conhecemos. Hoje, as chamadas ciências exatas, a partir da física quântica, admitem que os objetos interferem em nossas percepções do que eles sejam” (Yunes, 2009, p. 31). Não é possível, por outro lado, ignorar o que Félix Guattari, filósofo e psicanalista francês, conceitua como subjetivação em “Micropolítica: cartografias do desejo”, processo pelo qual passamos a introjetar, inconscientemente, modelos, ideias e comportamentos ditados pelo ambiente próximo que nos rodeia, mas sim pela cultura de massas que pesa sobre nossa consciência, impondo-nos grande poder de sugestão. Sob esta perspectiva, existe sempre um risco de não se poder falar assumidamente o que se pensa, uma vez que não temos consciência plena do impacto que as “indústrias culturais” exercem sobre nós.

Assim se coloca Guattari¹¹ quanto ao conceito de subjetivação: “Ao invés de ideologia, prefiro falar sempre em subjetivação, em produção de subjetividade.”

O sujeito, segundo toda uma tradição da filosofia e das ciências humanas, é algo que encontramos como um *être-là*, algo do domínio de uma suposta natureza humana. Proponho, ao contrário, a ideia de uma subjetividade de natureza industrial, maquínica, ou seja, essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida.

¹¹ Guattari, Félix; Rolnik, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

As máquinas de produção de subjetividade variam. Em sistemas tradicionais, por exemplo, a subjetividade é fabricada por máquinas mais territorializadas, na escala de uma etnia, de uma corporação profissional, uma casta. Já no sistema capitalístico, a produção é industrial e se dá em escala internacional (Guattari, 2013).

Dessa forma, o pensamento individual é determinado pelas ações sociais. A maneira de agir de cada indivíduo se dá em consonância com sua interpretação a respeito dos acontecimentos que o cercam. Compreende-se, pois, que o individual e o social guardam relações intrínsecas e inseparáveis. Ao referir-nos à formação de um, referimo-nos à formação do outro.

Para a psicóloga social Lane¹² (1993), as representações sociais deveriam ser entendidas a partir de um

conceito globalizante, através do qual o indivíduo é concebido como um todo, em que o singular e a totalidade social são indissociáveis, e o sujeito, ao elaborar e comunicar suas representações, recorre a significados socialmente constituídos e de sentidos pessoais decorrentes de suas experiências cognitivas e afetivas.

O princípio gerador das representações sociais se estabelece pelo processo de familiarização, isto é, a transformação do não-familiar em familiar. Tal dinâmica reflete a ação do sujeito que constrói sua “teoria” e não apenas registra a realidade exterior.

A função recíproca das representações sociais é a comunicação entre os indivíduos acerca dos objetos sociais. Logo o conhecimento abstrato converte-se em conhecimento concreto, que a vida cotidiana utiliza no compartilhamento entre as pessoas e os grupos sociais.

É importante enfatizar que as representações sociais se constituem a partir “dos sistemas de referência utilizados pelos indivíduos [...] para interpretar os acontecimentos” (Guimarães¹³, 2000, p. 38). Assim, a Doutora em Educação, em sua tese “Representações sociais e formação do professor pré-escolar”, alerta-nos sobre a importância do processo educativo para a apropriação pelo homem do

¹² Lane, S. T. M. – Usos e abusos do conceito de representação social. In: Spink, M. J. **O conhecimento no cotidiano** – as representações sociais na perspectiva da psicologia social. São Paulo: Brasiliense, 1993.

¹³ Guimarães, C. M. **Representações sociais e formação do professor pré-escola**. Marília, SP. 2000. Tese (Doutorado em Educação).

conhecimento que circula em sua existência e dela faz parte, desde a infância. De acordo com a pesquisadora, o desvelamento dessas representações permite “analisar os mecanismos que interferem na eficácia do processo educativo” (2000).

É preciso não perder de vista, entretanto, que as representações são processos dinâmicos pelos quais as pessoas procuram apreender e familiarizar-se com a realidade imediata que sofre influências de diferentes dimensões sociais e não apenas a influência da escola.

Colocando-nos frente à análise dessa perspectiva, passamos a entender que a intersubjetividade se sobrepõe como condição constitutiva da subjetividade de cada indivíduo. Tal ideia nos remete a Stanley Fish¹⁴, professor de teoria da literatura, que nos lega o pensamento que “partilhamos comunidades interpretativas”, assim, sendo fundamentalmente afetados por elas.

Convictos de que o texto à sua frente era um poema religioso, os meus alunos teriam sido capazes de transformar qualquer lista de nomes em um poema do tipo que temos agora diante de nós, porque teriam lido esses nomes à luz da pressuposição de que estavam imbuídos de significações cristãs. (FISH, 1980, p. 328).

Este trecho retirado do livro *Is There a Text in the Class?*, aponta-nos que os grupos sociais com os quais interagimos “Ele também teria textualidades legíveis”, como sala de aula, igreja, bar, clube, núcleos culturais e familiares... [pela diversidade entre eles, nossa condição de meras cópias é evitada”] (Yunes, 2009).

Na escalada de sua formação como sujeito, o homem se depara com “múltiplos ambientes” cujas escolhas lhe são oferecidas, propiciando-lhe consideráveis oportunidades para desenvolver uma “singularidade”, que aparece “nas interpretações de mundo e de texto” que a ele chegam. “A leitura se dá na interação de quem lê com o livro, e toda leitura é já uma interpretação. Portanto, a formação da pessoa como interlocutora do mundo está ligada aos acervos que partilham e aos repertórios que elege como seus, inclusive seu desempenho expressivo, assentando sobre sua capacidade de pensar singularmente, com originalidade suficiente para que não seja mera repetidora do que ouve sem se colocar criticamente” (Yunes, 2009).

¹⁴ Fish, Stanley. *Is there a text in this class?* The authority of interpretative communities, 1980.

Entende-se assim que a interpretação não se realiza no vazio, portanto, não “preexiste à leitura”. Antes, sua existência somente se configura na obra. Logo pode-se considerar “ler um ato de primeira instância no esboço da consciência de si mesmo e do outro e sua inscrição no mundo se dá como uma escrita de vida”, comenta Yunes (2009).

O ato de ler é a raiz do ato de escrever; ato da escrita da própria história e da história de outros. Ato que pode marcar a própria existência social, levantando traços que podem permanecer sob a configuração de oralidades, tanto como ganhar formas e conteúdos.

Ler é inscrever-se no mundo como signo, entrar na cadeia significante, elaborar continuamente interpretações que dão sentido ao mundo, registrá-las como palavras, gestos, traços. Ler é significar, e, ao mesmo tempo, tornar significante. A leitura é uma escrita em si mesma, na relação interativa que dá sentido ao mundo (Yunes, 2009).

O pensar pautado no senso comum é um componente inicial na formação do pensamento das pessoas e, concomitantemente, possui um enorme poder de transformação. Para formar suas representações, o indivíduo toma como referência o seu grupo social, e é a partir dessa interação que se dá o fenômeno da socialização, que passa a ajustar sua própria dinâmica permanente. Essa maneira particular e pessoal de conceber a natureza humana implica uma atividade que, em primeira instância, não é neutra, mas permeada por valores e preceitos individuais que são construídos com base nos universos consensuais e reificados e, posteriormente, incorporados e apropriados de forma única por indivíduos ou grupos.

No livro *O impacto da teoria das representações sociais*, o psicólogo Leme diz:

Por isso é perfeitamente legítimo tentar captar os reflexos nas condutas individuais através da observação e interrogando as pessoas. Além do mais, os processos de elaboração e comunicação das Representações Sociais só podem ser notados nas relações entre grupos e entre indivíduos. (1993, p. 53).

Lane¹⁵ (1993) analisa a extrema influência que é exercida pelos grupos de referência na elaboração das teorias individuais sobre os fenômenos que cercam o homem. Apesar da condição efetivamente social do elemento humano, as representações são individualizadas e particularizadas, apropriadas pelas pessoas num processo dinâmico e dialético entre o indivíduo e o social, “superando a tradicional fragmentação do ser humano e a estéril dicotomia indivíduo-sociedade” (p. 63).

Segundo Goffman¹⁶ (1982), aqueles que não se ajustam ou não são percebidos como membros do grupo social, acabam por receber um “*status*” diferenciado e se tornam pessoas estigmatizadas, favorecendo assim o aparecimento de situações de conflito no que se refere à formação de sua identidade social e pessoal.

Becker¹⁷ (1977, p. 64-80), comenta que o desvio não faz parte da pessoa; antes revela forte relação com a maneira como as demais pessoas interpretam os atos ou os comportamentos dos indivíduos no grupo social. Para o autor,

O desvio não é uma qualidade simples, presente em alguns tipos de comportamento e ausentes em outros. Mais do que isso, ele é o produto de um processo que envolve respostas de outras pessoas ao comportamento.

A identificação como desviante [...] produz uma profecia que se autorrealiza. Ela coloca em movimento vários mecanismos que conspiram para moldar o indivíduo segundo a imagem que as pessoas têm dele.

Esta é uma visão que traz enormes prejuízos àquele que sofre qualquer prática de estigmatização, fato que acarreta, invariavelmente, o alijamento social. É o rótulo do ato desviante que o atinge, e muitas vezes o aniquila. Tal tratamento como desviante, de acordo com inúmeros autores – psicólogos, psicólogos sociais e teóricos das diferentes deficiências – leva o indivíduo a agir conforme o rótulo que lhe foi imposto e a desenvolver “uma carreira de desviante”, segundo Goffman (1982), afetando suas interações cotidianas.

¹⁵ Leme, M. A. V. S. O impacto da teoria das representações sociais. In: **O conhecimento no cotidiano**: as representações sociais na perspectiva da psicologia social. São Paulo: Brasiliense, 1995.

¹⁶ Goffman, E. **Estima**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

¹⁷ Becker, H. S. **Uma teoria da ação coletiva**. Trad. M. B. M. L. Nunes. Zahar, 1977.

Atendo-nos à ambivalência do conceito de normalidade, e sua determinação sociocultural e histórica, a deficiência não pode ser compreendida tomando como ponto de referência somente fatores individuais. A interpretação da deficiência é determinante na identificação e no tratamento dos indivíduos como desviantes. De acordo com Sadao Omote¹⁸ (1996),

A definição da deficiência perde o caráter oficial e universal. Passa a ser contingencial. As pessoas começam a compreender que alguém é deficiente somente em um contexto temporal, espacial, e socialmente determinado. Começam a compreender que é necessário especificar os critérios segundo os quais ele é deficiente.

Nesta perspectiva, as interações sociais são responsáveis diretas do que se identifica como a deficiência e o deficiente; assim, as interações trazem implicações diretas às representações em referência a tal fenômeno, tanto pelas pessoas comuns (consideradas normais), quanto por aquelas identificadas como deficientes.

Entende-se pelo conceito de representações sociais, aspectos fundamentais dessa teoria, o caráter individual e social que estão permanentemente e dialeticamente em interação, e a necessidade humana de “decifrar” a realidade para torná-la acessível e comunicá-la através de um contínuo processo de trocas. As formas particulares e individuais de interpretação dos conhecimentos sociais como também os da realidade física, não são neutras por estarem vinculadas a um sistema de valores que organiza e orienta o mundo social. Portanto, uma representação social “é, alternadamente, o sinal e a reprodução de um objeto socialmente valorizado” (Moscovici¹⁹, 1978) que pode e deve, por outro lado, ser questionado para se transformar.

Talvez o caráter social e individual do conceito de representações sociais seja o mais difícil de apreender, uma vez que transita entre os limites das dimensões sociológica e psicológica da constituição do homem, exatamente o corte que diferencia as explicações concernentes à formação do indivíduo e tal separação, entre o psíquico e o social tornou-se uma instituição de nossa cultura. (MOSCOVICI, 1990, p. 19).

Sobre o caráter intraindividual e social, comenta ainda o psicólogo social Moscovici¹⁹:

¹⁸ Omote, S. Estereótipos a respeito das pessoas deficientes. *Didática*, v.22/23, 1986/87.

¹⁹ Moscovici, S. **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

Quando falamos em representações sociais, [...] em primeiro lugar, consideramos que não existe um corte dado entre o Universo exterior e o Universo do indivíduo (ou grupo), que o sujeito e o objeto não são absolutamente heterogêneos em seu campo comum. O objeto está inscrito num contexto ativo, dinâmico porque é parcialmente concebido pela pessoa ou a coletividade como prolongamento de seu comportamento e só existe para eles enquanto função dos meios e dos métodos que permitem conhecê-lo [...]. Mas o sujeito constitui-se ao mesmo tempo (p. 48).

O caráter social inserido no individual é demasiado complexo e impõe-nos entender a representação social e como ela se constitui; é a sua produção coletiva que lhe confere esse perfil, a função que lhe é própria, “na medida em que a representação contribui exclusivamente para os processos de formação de condutas e de orientação das comunicações sociais” (Moscovici, p. 77), que, veremos, podem ser críticos.

O comportamento crítico da teoria de Moscovici ganhou grande repercussão e contribuiu largamente para o avanço de estudos na área das representações na relação entre pessoas, no que tange à busca incisiva do conhecimento acerca das determinações epistemológicas que embasam a conduta docente e regem a atividade pedagógica. O desafio residiria, sobretudo, em entender a maneira como os indivíduos elaboram seu conhecimento, formam opiniões, interpretam os acontecimentos à sua volta.

As representações sociais, para Moscovici :

Possuem uma função constitutiva da realidade [...] e não consiste somente em selecionar, [...] é de fato ir mais além, edificar uma doutrina que facilite a tarefa de decifrar, prever ou antecipar os seus atos [...] A representação social é um *corpus* organizado de conhecimentos e uma das atividades psíquicas graças às quais os homens tornam inteligível a realidade física e social, inserem-se num grupo ou numa ligação cotidiana de trocas, [...] (p. 27-28).

A comunicação jamais se reduz à transmissão das mensagens de origem ou transporte de informações inalteradas.

Em síntese, o que se enfatiza é que as representações sociais não são somente “opiniões sobre” ou “imagem de”, mas teorias coletivas sobre o real, sistemas que possuem uma lógica e uma linguagem próprias, uma estrutura de implicações calcada em valores e conceitos que “determinam o campo das

comunicações possíveis, dos valores ou das ideias compartilhadas pelos grupos que regem, subseqüentemente, as condutas desejáveis ou admitidas” (p. 51).

As representações sociais precisam ser entendidas como linguagens, o que supõe escutas, críticas e réplicas.

“O universo do discurso (a língua posta em uso) deixa ver-ouvir diferentes vozes, animadas por distintas ideologias, que atravessam os textos dos falantes” (Yunes, 2009, p. 32)²⁰. Ainda quanto à língua, adverte em suas investigações filosóficas, Ludwig Wittgenstein: “Mais que isso, não há sujeitos puros, uma vez que a língua é nosso lugar de ser e trocar; e o eu, o outro, o mundo se concebem nos limites de nossa linguagem”.

Os sujeitos, pela razão direta de não estarem em estado de isolamento, forjam o conhecimento em sistemas de expressão e comunicação, através das linguagens. Essas linguagens e a “língua materna” em particular, “carregam marcas do seu uso pelos falantes”. Tais marcas que chegam de lugares ou contexto destoantes e nos atingem, muitas vezes não são percebidas conscientemente por nós, todavia, essas mesmas marcas entranham-se em nosso discurso pessoal. Entende-se, pois, que somos “atravessados por uma permanente intersubjetividade, quer queiramos, ou quer não”. Ela fala de nós e fala sobre “com quem andamos” (Yunes, p. 33).

No exercício constante dessa dinâmica, “tomamos consciência da nossa linguagem e de outras linguagens e passamos a compreender que o conhecimento, o saber se dá no processo complexo de intercruzamentos permanentes de vozes, e que “nossa” palavra instaura uma visão de mundo sobre a realidade com marcas que a linguagem, de alguma forma, carrega como cicatrizes” (Yunes, p. 33).

Moscovici assinala o que originam as representações: a “objetivação” e a “ancoragem”. Mais tarde, o autor definirá esses processos – a objetivação como a passagem de conceitos ou ideias para esquemas ou imagens concretas, que pela generalidade do seu emprego transformam-se em “supostos reflexos do real” (p. 289, 1979). A ancoragem, como a constituição de uma rede de significações em torno do objeto, relacionando-o a valores e práticas sociais. A análise dos processos acima referidos, constitui-se em preciosa contribuição dada por esse psicólogo social para este tema, uma vez que permite compreender como o

²⁰ Yunes, E. **Pensar a leitura**. São Paulo: Loyola, 2002.

funcionamento do sistema cognitivo interfere no social e como o social influencia a construção do cognitivo.

A atividade representativa se forma, portanto, de um processo psíquico que nos permite tornar familiar e presente em nosso universo interior, um objeto que se encontra distante e, de certa maneira, ausente. Neste processo, o objeto entra em uma série de relacionamentos e de articulações com outros objetos que já fazem parte desse universo nos quais toma propriedades e, concomitantemente, acrescentam-lhes as suas.

Ao esclarecer a natureza psicológica das representações, Moscovici passa a analisar, mais detidamente, sua natureza social. O autor, inicialmente, observa que as proposições, reações e avaliações que são partes da representação se organizam de maneira diversa em diferentes classes sociais, culturais e grupos, constituindo diferentes universos de opinião. Cada universo, assim, apresenta três dimensões:

- atitude
- informação
- campo de representação ou imagem

A atitude corresponde à orientação global, favorável ou desfavorável ao objeto da representação.

A informação refere-se à organização dos conhecimentos que o grupo detém acerca do objeto.

O campo de representação remete à ideia de imagem, ao conteúdo concreto e limitado de proposições referentes a um aspecto preciso do objeto e pressupõe uma unidade hierarquizada de elementos. As três dimensões sociais aludidas fornecem a visão global de seu conteúdo e sentido.

Denise Jodelet²¹, principal colaboradora e seguidora de Moscovici, (1989), mostra, em sua análise, a transformação do conceito de representação social até os dias atuais, destacando sua complexidade, vitalidade e transversalidade no campo das ciências humanas demonstrando que já se pode falar de uma “teoria das representações sociais”, uma vez que esse é hoje “um domínio de pesquisa dotado de instrumentos conceituais e metodologias próprias” (p. 31).

Jodelet assume a tarefa da sistematização do campo e contribui para o seu aprofundamento teórico, procurando aclarar o conceito e os processos formadores

²¹ Jodelet, D. **Représentations sociales**: un domaine en expansion. Paris: PUF, 1989. Trad. Tarso Mazzotti – UFRJ, 1993

das representações sociais. A autora define o conceito de representação social como:

[...] “uma forma específica de conhecimento, o saber do senso comum, cujos conteúdos manifestam a operação de processos generativos e funcionais socialmente marcados. De uma maneira mais ampla, ele designa uma forma de pensamento social” (1990, p. 361-362).

As representações sociais são modalidades de pensamento prático orientadas para a compreensão e o domínio do ambiente social, material e ideal. Assim, desse modo, apresentam características próprias no plano dos conteúdos, das operações mentais e da lógica, segundo a autora.

Félix Guattari²² aprofunda o conceito de representações sociais quando em sua crítica, fala a respeito das marginalidades e minorias.

Primeiramente, é preciso distinguir as marginalidades e as minorias. Trata-se de uma distinção de métodos. Na linguagem habitual, podemos dizer que as “pessoas-margens” (marginais) são as vítimas de uma segregação e são cada vez mais controladas, vigiadas, assistidas nas sociedades (ao menos nas “desenvolvidas”). É aquilo a que se refere Foucault com a expressão “vigiar e punir”. No fundo, tudo o que não entra nas normas dominantes é enquadrado, classificado em pequenas prateleiras, em espaços particulares, que podem até mesmo ter uma ideologia teórica particular. Há, portanto, processos de marginalização social à medida que a sociedade se torna mais totalitária, e isso para definir um certo tipo de subjetividade dominante, à qual cada um deve se conformar. Isso ocorre em todos os níveis: desde a roupa que você usa até suas ambições, suas possibilidades subjetivas práticas (GUATTARI, p. 143).

Ao referir-se às práticas sociais, o filósofo aclara o pensamento que enraíza e fortalece atitudes discriminatórias que geram volumosos e diferentes preconceitos, afetando fundamentalmente as estruturas da sociedade, que acabam por enfraquecer grupos de indivíduos que não detêm a mesma relação de forças entre si.

As antigas marginalidades se encontram hoje, substituídas por um processo de marginalização que permeia todos os estratos e todos os componentes da sociedade. Considero que está colocando hoje os problemas mais cruciais no que diz respeito ao futuro das sociedades – particularmente o problema da crise mundial – são as diferentes minorias. Não que as minorias tenham uma teoria a respeito, não que elas estejam tendo meios

²² Guattari, Félix. **Caosmose** - Um Novo Paradigma Estético. São Paulo: Ed. 34 Letras, 1991.

de intervenção para mudar as diferentes ordens sociais, mas são elas que levam em consideração a problemática da subjetividade inconsciente no campo social, sem o que se deixa escapar a mola-mestra da crise e do impasse no qual estão afundadas as nossas sociedades.

É por isso que eu considero que um diálogo entre as minorias poderia ter um alcance muito maior de que um simples acordo entre grupos oprimidos. Esse diálogo pode desembocar numa atitude muito positiva, muito mais ofensiva, que vai consistir num questionamento da própria mola-mestra, da própria finalidade das sociedades atuais (GUATTARI, p. 145).

É pois, de certo modo, reagindo às representações sociais enquanto determinação que repudia o desvio ao invés de toma-lo como integrante mesmo de suas modalidades, que o olhar do cego conta para a leitura do mundo.

2.3. Cegueira e ficção: produção e reprodução de mitos

Historicamente, a figura do cego é envolta numa espessa névoa de equívocos. O exagero sempre permeou os conceitos que tentavam categorizá-lo. Mitos e realidade misturavam-se e, por diferentes épocas, viu-se a cegueira carreando para si juízos díspares que levavam àquele indivíduo atingido pela ausência da visão, um destino obscuro, já que lhe fora negada a “Luz” que simbolicamente ilumina caminhos, que acende desejos, que clarifica ideias. Poderes extraordinários confrontavam-se com desvalias irremediáveis, dons superiores contrapunham-se a sentimentos que represam revoltas recônditas sufocadas. Castigos, punição, sina, regeneração são mais que meras palavras; são formas de olhar. Olhares que nascem e se enrijecem tornando-se vazios de uma apreciação crítica. No entanto, esses olhares acompanharam os ecos de tempos imemoriais. Olhares e ecos se juntaram e penetraram na existência do homem e avançaram, mostrando-lhe a importância daquilo que se entendeu e firmou como “normalidade”.

As concepções que se estabelecem a partir da cegueira são geradas não apenas por preconceitos forjados no puro amesquinamento do OUTRO; é essa uma questão que se enraíza no desconhecimento da profundidade e da largueza que estão embutidas nas imensas potencialidades guardadas no ser humano e que precisam ser reveladas e compreendidas. Os limites e impedimentos adquirem

contornos desfavoráveis e desempenham perfis distorcidos que ocultam o verdadeiro potencial a ser explorado. Julgamentos prévios diminuem as valências, agigantando pois, as impossibilidades. Tais questões e outras mais impregnaram-se no imaginário coletivo e converteram-se em temas que povoaram a mitologia, a Bíblia Sagrada, a literatura, o teatro e o cinema. Dessas vertentes, eclodiram vozes, criaram-se personagens que agregavam o contraditório: o bem e o mal, o divino e o diabólico, o sublime e a vilania. Bons ou maus esses personagens eram analisados como “seres especiais”, fato que considero bastante negativo pois acabava por embotar a visão real que se deveria ter a respeito da cegueira e do indivíduo cego.

No início da década dos anos 2000, o cinema iraniano trouxe-nos um filme sensível na proposição da temática desenvolvida e extremamente duro na ordem das reflexões que precisam se fazer presentes numa sociedade que se quer em processo de mudança: *A cor do Paraíso*, do diretor Majid Majidi.

Protagoniza a história um menino cego de oito anos de idade. Mohammad é uma criança alegre, curiosa, cheia de vida. Estuda numa escola especializada para cegos na capital, Teerã. Nas férias, seu pai, um homem taciturno e muito rude, vai buscá-lo; moravam longe, num vilarejo da zona rural do país. A mãe morrera e agora, só restava ao menino o amor e o amparo de sua avó paterna e o carinho das irmãs.

O pai rejeitava-o, ignorava-o numa negação explícita. O homem desejava refazer sua vida, casar-se de novo, mas como fazê-lo, carregando o fardo de um filho inútil que não seria aceito por qualquer outra família? A avó também morre e o menino se vê aliado do convívio das irmãs. De imediato, o pai o leva para outro povoado, entregando-o a um artesão também cego que deverá ensinar-lhe uma profissão. Mohammad desperta para aquela realidade crua e compreende sua realidade. A alegria desaparece. Ele sabe e sente que a cegueira é responsável por sua dor e desamparo. Está só e até Alah o abandonara.

Um dia, o pai resolve levá-lo de volta para casa. Uma grande tempestade os surpreende e faz desabar a ponte por onde ambos passavam. O menino cai no mar, o pai olha, hesita, mas o deixa afogar-se.

Aquele homem era o resultado de uma sociedade atrasada, miserável, impregnada por preceitos arcaicos e cruéis. Em sua concepção, o filho era um estorvo, alguém

que jamais poderia ampará-lo em sua velhice, coisa habitual naquela estrutura social e familiar.

A eliminação sumária da criança, trazida pela morte, representa o desconhecimento fomentado pela ignorância do homem ante o OUTRO que se lhe afigura um enigma, pois que o não entendimento da condição que afeta aquele indivíduo o perturba e o confunde. A compreensão exata da deficiência foge à sua interpretação imediata e mais profunda.

Ao abordar este exemplo, tentei mostrar como se torna imprescindível compreender a importância das representações sociais. Ao categorizarmos pessoas ou grupos, ao rotularmos classes ou camadas; ao estigmatizarmos este ou aquele indivíduo, podemos estar decretando sua inércia psíquica e, conseqüentemente, sua nulidade social. Pode-se perceber por tudo que busquei levantar como dados de análise, que há a ocorrência no comportamento da sociedade, frequentemente, o fenômeno da generalização. Sempre que indivíduos ou grupos exibem características ou condutas pouco ou nada comuns, condutas peculiares que desafiam nosso acervo de conhecimentos e de competências, torna-se menos complexo, portanto mais simples, uniformizar suas atitudes, suas reações e até mesmo seus gostos ou preferências. Diria ser essa uma visão mais que errônea, uma visão imprópria e castradora. Tais práticas de massificação são discriminatórias e excludentes. Mesmo que a generalização aponte pontos positivos, ainda assim, há danos a serem contabilizados. A diversidade que anima o elemento humano e o faz desvencilhar-se da homogeneização é a força suprema que lhe dá a natureza de ser único, embora sendo uma parte do todo, a humanidade. Entendo que as representações sociais, quando constroem uma imagem negativa, cristalizam preconceitos e conferem ao indivíduo ou grupo atingido, graves e às vezes, irreversíveis prejuízos.

Ao mergulhar-se na obra foucaultiana, compreendemos a prática da subjetividade exercida por meio da construção do conhecimento e sua subjetivação como transformação em objeto.

Frente a isto encontramos as práticas divisoras decorrentes da objetivação dos sujeitos, como a separação entre os loucos e os não loucos, os criminosos e os normais.

Na incursão a propósito de uma *hermenêutica do sujeito*, aparecem as práticas culturais como fatores constitutivos dos sujeitos. Sobre os deslocamentos

operados nessa obra, que passa pela problemática do sujeito, (Foucault²³, 2004) expõe que deslocou da temática da ideologia dominante para a noção de saber-poder e desta para a de governo pela verdade. Assim, a colocação em pauta, “da noção de saber tinha por função colocar fora de terreno a oposição científico e do não científico, a questão da ilusão e da realidade, a questão do verdadeiro e do falso [...] já a noção de poder tinha, essencialmente, por função substituir a noção de sistemas de representação” (Foucault, p. 42). O segundo deslocamento operado – da noção de saber-poder – para a noção de governo pela verdade requer compreender o termo governo não na acepção de instâncias supremas de decisões executivas e administrativas de caráter estatal, mas para designar “mecanismos e procedimentos destinados a conduzir os homens, a dirigir a conduta dos homens” (Foucault, p. 43). Trata-se de uma manifestação da verdade, que toma lugar na subjetividade: essa forma de governo (dos outros e também de si sobre si) por meio da verdade acarreta uma produção de subjetividade que se dará sob a forma da verdade. A arte de governar os outros e a si implica saber e poder; e ambos são recolhidos na exterioridade do sujeito. Colocando à mostra o biopoder, que corroboram as formas de produção da subjetividade.

A relação – discurso e subjetividade – percorre a obra de Foucault em diferentes perspectivas:

A história da subjetividade havia sido empreendida ao se estudar as separações operadas na sociedade em nome da loucura, da doença, da delinquência e seus efeitos sobre a constituição de um sujeito racional e normal; havia sido empreendida, também ao se tentar determinar os modos de objetivação dos sujeitos em saberes, como os que dizem respeito à linguagem, ao trabalho à vida. Quanto ao estudo da “governamentabilidade”, respondia a um duplo objetivo: fazer a crítica necessária às conceituações do poder, [...] e fazer essa história por fim, não mais através da separação em loucos e não loucos, mas dando lugar ao sujeito que vive, que fala e que trabalha (Foucault, p. 110-111).

Em todo o percurso dessa descontínua história da subjetividade, o discurso se apresenta como a ferramenta que possibilita a apreensão e a constituição dos sujeitos, por “lugares” exteriores a eles. A objetivação dos sujeitos, seja no cuidado de si (o sujeito se objetiva como sujeito de identidade), seja no que se

²³ Foucault, T. Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1966.

refere às determinações de outros (o sujeito é interditado, segregado, etc), apresenta-se como efeito de uma subjetividade produzida pela exterioridade, o que resulta em inscrições dos sujeitos nos discursos. Discursos esses, assim como a subjetividade não fixos, sempre em produção e transformação marcados pela descontinuidade.

Penetrando no pensamento de Michel Foucault passamos a ter uma visão mais clara da construção das subjetividades, elementos constituidores dos sujeitos e das representações sociais que os acompanham e rotulam em suas trajetórias de vida. Ou dito de outro modo, a apropriação das representações sociais precisa dar-se de modo crítico pelo sujeito.

Construindo imagens, criando representações

Sabemos que a ordem, a proporção e a forma são elementos essenciais da beleza. Ora, a ordem, a proporção e a forma são alcançadas pelo tato. Mas a beleza é algo de mais profundo que o sentido que a percebe. Ordem, proporção e forma não podem gerar na mente a ideia abstrata de beleza a menos que exista uma alma inteligente e capaz de dar vida aos elementos. Eu às vezes imagino se a mão é mais sensível do que o olho para perceber as belezas da escultura. Eu deveria pensar que o maravilhoso fluxo rítmico de linhas e curvas poderia ser mais sutilmente sentido que visto. Seja como for, eu sei que posso sentir as batidas do coração dos antigos gregos nos seus deuses e deusas de mármore.

Helen Keller

3.1. Pensando com a imagem

O homem vive em meio a estruturas reais e representativas. Tudo que o cerca projeta significados de diferentes origens e graus de importância. O mundo que o rodeia concretiza-se pelas imagens que o acompanham desde os primórdios de sua escalada civilizatória. No princípio era o vácuo. Com a chegada da consciência, abria-se a compreensão que passava a decodificar fenômenos; entendia-se a existência do inóspito; percebia-se a vastidão dos vazios e a imperiosa necessidade de ir adiante, uma vez que a autopreservação o impelia para frente. O desconhecido fustigava-o, contudo, sua trajetória desbravadora propiciava-lhe o conhecimento. A partir do que via, o homem primário descobria a natureza das coisas. O processo de humanização robustecia-se. O homem ganhava forças, inventava instrumentos, criava estratégias, concebia códigos, forjava ideias, amalhava conceitos, adquiria competências. A concretude das imagens primitivas entranhara-se em sua mente e em seu espírito em estágio de franco desenvolvimento. O homem crescia e começava a engendrar outros universos. O arcabouço naquele novo ser em formação definia-se. A arte nascia com sua ascensão e revelava-se no registro imagético de sua capacidade expressiva que herdamos. Desenhos, pinturas, esculturas encontradas em remotas cavernas, refletiam sentimentos, experimentos estéticos, organização do

pensamento. Realidade e iconicidade fundiam-se, trazendo à tona uma experiência em construção que iria fomentar os aspectos condicionantes da evolução humana.

É importante entender o processo de aquisição de imagens por uma pessoa cega, que em princípio, parece estar longe dessa realidade.

A construção e a representação de imagens concebidas fora da visão ocorrem a partir da conjugação dos chamados **sentidos remanescentes** (tato, audição, olfato e paladar mediados pelo sistema cinestésico – movimentos corpóreos). É imprescindível, pois, que tais sentidos sejam refinados.

A relação entre a pessoa cega e o mundo vincula-se por meio desses mecanismos, e neles o “mundo do conhecimento” faz-se presente e materializa-se na sua ascensão intelectual e humana. Em geral, a visão sobre a cegueira vem carregada de concepções desfavoráveis e, muitas das vezes, equivocadas e até mesmo fantasiosas.

O homem contemporâneo vive a experiência de constantes rupturas. A estagnação e o conformismo ante velhos e corroídos paradigmas, não mais satisfazem seus anseios de crescimento nem a premência de mudanças que apontam para a construção de uma nova ordem sociocultural. Ideologias fracassadas e o esvaziamento de antigos valores e posturas fizeram surgir um tempo de profundos questionamentos e a busca incessante por caminhos alternativos que atendessem aos reclamos de toda a sociedade. O homem dos nossos dias não pode ser modelado por utopias vãs. Ao contrário, precisa ser forjado no desejo da promoção humana, social e intelectual, preparando-se para desafios impostos por várias frentes.

A cultura e as artes devem ser uma presença viva e pulsante no cotidiano dos indivíduos. Não importa quem seja esse indivíduo e que condições físicas, sociais, econômicas e psíquicas o afetem. Importa o acesso e o direito que possui de apropriar-se de bens que animem seu espírito, que burilem sua sensibilidade, que afirmem sua identidade e que fortaleçam seu intelecto.

Uma reflexão acerca do **ato de ver além do visível** faz-se imperativa numa época em que, exaustivamente, fala-se em direitos incondicionais e inclusão irrestrita. Acessibilidade e conhecimento formam o binômio onde se assentam, na atualidade, as mais diversas discussões.

A compreensão exata da construção do pensamento de uma pessoa cega deve pautar-se em estudos cientificamente comprovados, pondo-se assim longe

dos juízos prévios alimentados por mitos danosos; evita-se, por outro lado, a fabulação de novos preceitos que reforcem antigos preconceitos.

“O universo interno” da pessoa cega, geralmente, sofre sensível empobrecimento quanto à aquisição e ao armazenamento de significações. Os desdobramentos naturais do pensamento podem perder drasticamente sua capacidade de extensão e de profundidade. O “universo externo” torna-se pequeno em relação ao conhecimento e significado real dos elementos que o compõem.

Como perceber essa pessoa?

Como entender a construção desses dois universos que necessitam integrar-se para que possam fincar os alicerces da cognição e da subjetividade?

O cego possui estruturas mentais idênticas às do indivíduo vidente (termo cunhado por teóricos da deficiência visual). Portanto, é um ser cognoscente como qualquer outro. Contudo, a maneira de acioná-las, tornando-as ativas e autônomas, é que irá estabelecer as diferenças perceptivas e conceituais que entram em seu desenvolvimento produtivo e funcional. Desse modo, não se deve rotular precipitadamente a deficiência visual como responsável absoluta, imputando-lhe o caráter incapacitante para a consecução dos aspectos imagéticos e imaginativos do pensamento da pessoa cega. A cegueira, nesse particular, é um fator relevante a se analisar. Todavia, tal dificuldade pode vir a ser minimizada ou mesmo eliminada, caso os caminhos do conhecimento sejam trilhados com pertinência e alto grau de abertura na busca de mecanismos próprios para o cumprimento dessa árdua tarefa – possível, mas também ignorada por muitos.

A apreensão do mundo que a rodeia dependerá de como esse mundo chega até ela, atingindo seu entendimento e propiciando-lhe sua concretização.

Vive-se sob o “império da imagem”. O elemento visual é avassalador e detém uma valorização superlativa. A faculdade de ver (enxergar) transforma-se na via preferencial para a aquisição do conhecimento. O olhar traz em si a mágica da descoberta imediata, o encanto da comunicação que mergulha em minúcias e detalhes; é a chave que abre todas as portas, que deslinda os mistérios do mundo e desvenda os segredos da vida. O ato de ver passa a exibir um poder absoluto. Fora dele o que resta é sempre muito pouco. Esse reducionismo urge ser reavaliado.

A decodificação do “mundo das imagens” (objetos, pessoas, lugares, natureza, artes), o mundo externo ao homem que agrega tantas diferenças é percebido e apreendido pelos cegos por meios próprios e são desenvolvidos pelo

concurso de percepções criteriosamente trabalhadas e pelos chamados sentidos remanescentes, já referidos.

A construção e a representação de imagens fora do âmbito visual, mesmo que suscitem alguma estranheza, impõem ser estudadas, já que essas construções, ainda que de forma particular, efetivam os elementos estruturadores da cognição, como também, o senso estético das pessoas cegas.

De fato, pertence aos olhos o ato de ver. Contudo, também utilizamos o mesmo verbo para os outros sentidos quando, através deles, temos o intuito de chegar ao conhecimento. Assim, em vez de dizermos: ‘escuta como brilha’, ‘cheira como resplandece’, ‘saboreia como reluz’ ou ‘apalpa como cintila’, dizemos que todas essas coisas são vistas. Entretanto, não dizemos apenas: ‘vê como brilha’, o que cabe exclusivamente aos olhos perceber, mas também: ‘vê como ressoa’, ‘vê o aroma que tem’, ‘vê que gosto tem’, ‘vê como é duro’. (p. 163).

Este fragmento de Santo Agostinho²⁴, retirado do texto “O essencial invisível”, acima transcrito, fala-nos da superioridade que se confere, habitualmente, ao sentido da visão. Para alguns teóricos, a visualidade (capacidade biológica de ver por meio do sistema visual), é responsável por 80 a 85% do que o homem conhece. Consideramos tal afirmativa como excessivamente exagerada. Na atualidade, tal assertiva não possui sustentação científica. Entendemos o uso elevado desse percentual tão somente como um mecanismo didático que explica o acesso imediato e global que a visão oferece, abrindo infindáveis vias de aprendizagem para a apreensão do “mundo” dos objetos, da natureza, da cultura e das artes.

Ainda que de maneira particular e absolutamente específica, os chamados *sentidos remanescentes* estabelecem pontos exploratórios que se firmam como elementos estruturadores do conhecimento humano. Isto não significa que haja uma pura e simplista substituição da visão. Existe sim, uma conjugação entre os elementos sensoriais já mencionados. Esse conjunto de sentidos, criteriosamente trabalhado, constitui o caminho para a aquisição de saberes e competências que colocam o indivíduo cego frente ao processo de crescimento em diferentes etapas de sua evolução.

²⁴ Oliveira, João Vicente Ganzarolli de. Santo Agostinho. In: **Do essencial invisível: arte e beleza entre os cegos**. Rio de Janeiro: Faperj, 2002.

Os sentidos despertam sensações que se desenvolvem em percepções que fornecem dados intermináveis para a formação de conceitos que, em cadeia, criam redes de relações de onde provêm as estruturas cognitivas. Todavia, o aspecto cognitivo não é único nem sufoca outros fatores que dão à humanidade possibilidades e condições de se forjarem seres plenos. O cognoscível toca o sensível; ambos interpenetram-se; há uma complementaridade entre eles.

Tomemos por empréstimo a teoria *chomskyniana* que reflete quanto à construção de competências. A competência, segundo o teórico, designa uma virtualidade comum à espécie humana, que tem fundamentos biopsicológicos universais, fato que caracteriza mais que uma competência individual. Excetuando-se alguns problemas de cunho patológico, todos os seres humanos são biológica e psicologicamente capazes de aprender a falar, a escutar, entre tantas outras faculdades pertencentes ao homem.

O corpo recebe estímulos externos que se transformam em fios condutores de inúmeras informações. O cérebro encarrega-se de processar os dados que lhe chegam através dos canais sensoriais, devolvendo-os ao corpo que os registra concretamente sob a forma dos sentidos. Tal operação ocorre no cérebro através das sinapses, conexões neurais. A qualidade do que se vê, do que se ouve, do que se toca, do que se saboreia, do que se aspira, determina o volume de experiências que vão entrar na formulação de juízos. A ebulição de estímulos, sensações e percepções não se circunscreve ao corpo somente. As estruturas mentais e psíquicas também explodem em infinitas manifestações que se cristalizam em ideias, pensamentos, emoções e sentimentos. Segundo o neurologista António Damásio²⁵, as emoções antecedem os sentimentos. Podemos compreender que as emoções são sinais deflagradores dos sentimentos que se sedimentam na trajetória das experiências existenciais.

Escreve Damásio:

Os sentimentos de dor ou prazer são alicerces da mente. É fácil não dar conta dessa simples realidade porque as imagens dos objetos e dos acontecimentos que nos rodeiam, bem como as imagens das palavras e frases que os descrevem, ocupam toda a nossa modesta atenção, ou quase toda. Mas é assim. Os sentimentos de prazer ou de dor ou de toda e qualquer qualidade entre dor e prazer, os sentimentos de toda e qualquer emoção,

²⁵ Damásio, Antonio R. **Em Busca de Espinosa** - Prazer e dor na ciência dos sentimentos. Companhia das Letras, São Paulo, 2004.

ou dos diversos estados que se relacionam com uma emoção qualquer, são a mais universal das melodias, uma canção que só descansa quando chega o sono, ou que se torna um verdadeiro hino quando a alegria nos ocupa, ou se desfaz em lúgubre réquiem quando a tristeza nos invade. (p. 11).

Os sentimentos são multifacetados como múltiplas faces demonstram ter o nosso corpo. Corpo e mente se integram e deixam o homem com a suprema possibilidade de fazer-se um ser único, embora assemelhado a outro homem.

A cognição, as emoções e os sentimentos configuram uma determinada identidade. O homem é capaz de superar limites e enfrentar desafios. Vive-se um tempo em que se proclama a premência da mudança de práticas e comportamentos engendrados por uma sociedade excludente que urge passar por profundas reformas.

Vive-se uma época de profundos questionamentos de onde nasce a necessidade de reflexões de toda ordem. Esta época de inquietações várias deixa-nos a incômoda sensação de serem um tanto tardias. O homem da atualidade não pode ficar à margem do seu tempo nem do momento histórico vigente. Faz-se imprescindível mudar o foco de análise em relação ao indivíduo cego: é preciso ver-se nele suas potencialidades reais e não somente os déficits ou privações oriundas da sua deficiência.

A pessoa cega tem de ser percebida e aceita como membro efetivo da sociedade. A inclusão não pode ser tão só um conceito, um dispositivo legal ou um instrumento político.

Este estudo pretende discutir o acesso à arte, ao belo, à formação de imagens mentais que constroem a cognição, a subjetividade e a consciência estética.

É importante colocar-nos na centralidade dessas novas perspectivas. O cego deve ser o sujeito de sua história, é um ser social que precisa ser visto dentro do processo evolutivo da humanidade sem que lhe sejam creditados poderes extraordinários, quando alcança êxito em suas metas ou que lhe sejam impostas impossibilidades, quando não prova cabalmente, alguma capacidade. Seu intelecto e sensibilidade existem porque não são embotados pela privação do sentido da visão. O ato de ver além do visível será abordado nesta pesquisa.

A cegueira traz limitações, mas não impõe impedimentos irremediáveis.

Os sentidos dentro de uma visão estética, assunto em pauta, levantam questões que, *a priori*, revelam alguma estranheza. Quando se analisa aspectos relacionados à estética, dificilmente deixamos de direcioná-los à visão. Senso estético, beleza, forma, linhas, proporção, cor, figuração ou abstração são aspectos absorvidos e manipulados por aqueles que detêm a condição de “ver”.

Cabe neste momento, uma pergunta:

O ato de “ver” (enxergar) é absolutamente imprescindível na reflexão da matéria examinada?

Tal questionamento exige respostas centradas numa argumentação firme, plantada em postulados consistentes que tragam à luz o entendimento exato da proposição feita:

O sujeito cego pode adquirir senso estético.

Para que possamos aprofundar esta discussão, voltemos a falar no corpo do homem, repositório de valências que o conduzem existência afora a superar desvalias e privações de toda natureza.

Ao descrever os sentidos, na obra *Lettre sur les Aveugles*, Diderot²⁶ faz entre eles um interessante cotejo:

“Eu achava que, de todos os sentidos, o olho era o mais superficial; o ouvido o mais orgulhoso; o olfato o mais voluptuoso; o paladar o mais supersticioso e mais inconstante; o tato o mais profundo e filosófico.”

O pensador percebia o tato como algo que pertencia a todos, indiscriminadamente, e que se manifestava em todo o corpo; algo abrangente e sem restrições.

É fundamental pensarmos nessa concepção trazida por Diderot²⁴. Para os cegos, o tato é via de conhecimento e apropriação do “mundo concreto”. Ao nominá-lo de profundo e filosófico, Diderot aponta para uma de suas maiores características: a capacidade de revelar aquilo que é vedado aos olhos descobrir. O universo do saber, a sutileza da sensibilidade, o encantamento do belo podem penetrar no espírito e no psiquismo de um indivíduo cego, favorecendo-lhe a condição de acionarem-se mecanismos interpretativos e também o incremento do intelecto.

²⁶ Oliveira, João Vicente Ganzarolli de. Diderot. In: **Do essencial invisível**: arte e beleza entre os cegos. Rio de Janeiro: Faperj, 2002.

Outro aspecto a se considerar é a importância do ouvido que capta a magnitude dos sons. A música, em todos os tempos, foi veículo de cultura e de expansão dos preceitos estéticos que regiam a marcha do artista na caminhada civilizatória da humanidade.

Literatura, música, pintura, escultura forjaram-se nos ditames artístico, social, religioso e político de cada época. Esses ditames fixavam as linhas de pensamento e de expressão que davam concretude e vigor à obra de arte. Dos preceitos estéticos, nasceu o estilo, maneira particular de expressar a arte seja qual for seu veículo, autor ou período histórico.

Pode-se afirmar que a arte, tanto quanto a sensibilidade, não ficam circunscritas apenas a olhos que veem, ouvidos que ouvem, mentes que raciocinam. A arte vai mais longe e toca mentes que numa análise irrefletida, apoiam-se em aparências desfavoráveis, provocando julgamentos equivocados que fomentam preconceitos e decretam a impossibilidade de determinadas pessoas ante a fruição do belo. As imagens não estão aprisionadas nos sentidos humanos. Ao contrário, os elementos sensoriais deflagram, delineiam, configuram as representações que se transmudam em ideias materializadas. Os sentidos congregam informes que oferecem ao homem condições de adquirir acervos cognitivos e artísticos que lhe permitem ter o direito à criticidade, ao gosto, ao prazer, ao êxtase, à rejeição.

As imagens constroem-se e desconstroem-se a partir das experiências vivenciadas.

A construção mental de imagens por uma pessoa cega pressupõe um exercício constante na busca de oportunidades enriquecedoras da apreensão do visível (aquilo que se vê). Ver (descobrir) além do visível é tarefa possível, portanto, deve ser uma prática, jamais uma exceção.

As imagens auditivas sempre acompanharam o homem e lhe proporcionaram o alargamento da imaginação. O gemido dos ventos, o canto doce da corrente mansa dos rios que correm, a ferocidade medonha do mar em fúria, a claridade do som milenar de um galo longínquo que anuncia o dia que nasce. Imagens suaves e terríveis corporificam fenômenos da natureza e atitudes humanas.

Grandes compositores transpuseram para a música realidades várias através de representações simbólicas. Românticos, impressionistas, modernistas e

contemporâneos lançam mão desses recursos miméticos para configurar emoções, sentimentos, fatos. A concretização de tais eventos dá à obra de arte uma leitura a mais.

A música é a prova irrefutável de que as impressões captadas pela audição transmudam-se e, plasticamente, adquirem referenciais imagéticos.

No Romantismo francês, já se percebe o início dessa postura estética. Na obra *O Carnaval dos Animais* de Camille Saint-Saëns, observa-se como o compositor descreve musicalmente cada animal, guardando em cada um suas características, trazendo ao ouvinte a nítida sensação de “ver” a imponência do cisne, que desliza suave num lago, a alegria ruidosa das galinhas, a marcha pesada do elefante, o canto leve e gracioso do cuco. Há uma ambiência propícia para que se tenha, dentro de uma realidade sonora, a ideia proposta pelo músico.

No Impressionismo, vê-se *Debussy* construindo imagens através de uma sensibilidade aguda e pela exploração de recursos auditivos. Em muitas peças, o compositor trouxe-nos verdadeiras paisagens pintadas com notas musicais. Podemos citar exemplos dos mais apreciáveis quanto ao assunto abordado. A obra *La Mer* é um exemplo típico de imaginação e imagens que se fundem.

Num trabalho direcionado ao público infantil, *Sergei Prokofiev*, já no clima modernista, apresenta *Pedro e o Lobo*. O conto para crianças tem, pelo autor, um tratamento especial que encanta a todos. Usando os instrumentos da orquestra, cada um deles representa uma personagem. É interessante verificar a ligação imagética do som do instrumento com o animal e as pessoas que integram a narrativa musical. Assim, o menino Pedro tem a marca sonora dos violinos; o avô tem o som solene e grave das trompas; o gato é identificado pela clarineta; a pata tem no corny inglês sua concretização; o pássaro é representado pela flauta; e o lobo, sempre perverso e malfazejo, está simbolizado pelos tímpanos e pela energia vigorosa da percussão.

Encontramos em Heitor Villa-Lobos inúmeras obras que nos remetem a imagens simbolicamente significativas, que trazem o Brasil aos ouvidos e aos olhos daqueles, que de fato, veem através da sensibilidade artística.

O *Trenzinho do Caipira*, prelúdio da *Bachiana nº 2* e o *Poema Sinfônico Uirapuru*, oferecem uma magistral orquestração onde o autor pôde desenvolver as estruturas musicais, dando-lhes o formato de imagens.

A imagem do trem que corre é configurada pela massa sonora da orquestra que, durante toda a sua concepção, mostra a marcha da máquina; o ritmo ralentando mostra sua chegada, e o chiado dos freios ao parar.

A floresta amazônica, com sua grandiosidade, magia e mistérios é retratada com maestria pelo compositor numa de suas obras mais nacionalistas. Não faltam elementos sugestivos e de evocação.

O cunho mimético de todas as obras citadas demonstra a faculdade magnífica que tem a arte de fazer-se ato de comunicação e veículo do belo. A criação artística não tem limites nem fronteiras. Vive seu objeto de expressão que é infinito e camaleônico. Não existem amarras; existem possibilidades e largueza de ideias.

No século XX, quando a estética tradicional foi duramente sacrificada, vemos também a música sofrer golpes brutais. As concepções modernistas fizeram cair a harmonia, a plasticidade sonora de tantos e tantos séculos. O dodecafonismo e as composições serialistas invadiram as espantadas salas de concerto. *Arnold Schönberg*, *Igor Strawinsky*, símbolos da reforma estética da música dos primeiros movimentos dos anos 1900, cerravam fileiras contra o que consideravam antiquado, ultrapassado, sem mais razão de ser. A dissonância agora envolvia as imagens construídas para concertos, sinfonias, música de câmara, de ballet, óperas. Havia uma quebra de paradigmas estruturados durante muitos séculos. A rejeição a essa nova estética foi incisiva e bastante intensa.

As imagens táteis trazem o mundo e sua feição às mãos dos cegos. O conhecimento e a fruição do belo, tanto quanto o desprazer e a rejeição estruturam o senso estético e a consciência crítica de pessoas que, ainda que de forma particular e dentro de condições específicas, adquirem condições de avaliar o elemento artístico e dele receber a imanência do espírito criador.

O tato é um sentido que precisa ser realmente compreendido no ato de sua realização. Diferentemente da visão que é imediata, sintética, global, a percepção tátil é analítica. A polpa do dedo apreende parte por parte. Assim, o objeto explorado é conhecido da parte para o todo. Essas características devem ser cuidadosamente observadas para evitar que a pessoa cega não consiga perceber as nuances do que é explorado, dificultando ainda mais a compreensão do conceito de cada coisa examinada.

Teórico da deficiência visual, Lowenfeld²⁷ estabeleceu princípios que regem a educação e o desenvolvimento cognitivo de pessoas cegas. O mais importante, sem dúvida, é o princípio da concretização. Somente atuando sobre o objeto da aprendizagem, o cego pode concretizá-lo, formulando desse modo, conceitos bem definidos.

É preciso que os objetos a serem mostrados sejam adequados ao tato. Objetos muito pequenos ou demasiadamente grandes são desaconselhados. Por tal motivo, lança-se mão de recursos táteis que colocam o cego frente ao conhecimento, integrando-o sem reservas ou preconceitos ao desenvolvimento de sua cognição, sua subjetividade, sua cultura.

Os mecanismos que se oferecem, na atualidade, alargam-se de acordo com o crescimento das tecnologias assistidas (equipamentos, aparelhos e procedimentos que dão à pessoa com deficiência acesso à educação, ao conhecimento, à cultura, às artes). São muitas as vias que conduzem a pessoa com deficiência visual ao exercício de sua cidadania por meio do forjamento e reforço de sua identidade.

Maquetes, esculturas, desenhos em relevo, descrição de imagens, áudio-descrição de filmes e peças teatrais formam o conjunto de agentes estruturadores do conhecimento.

Nesta abordagem tentamos mostrar que a cegueira traz limites. O cego defronta-se com barreiras e obstáculos; entretanto, quando preparado para enfrentar impossibilidades, mostra sua capacidade de superação. O mundo pertence a todos. Os bens culturais e artísticos não ficam à margem. A trajetória de uma pessoa cega rumo à promoção intelectual, social e humana precisa de ser estimulada.

Segundo *Hegel*, a obra de arte dá expressão sensória à direção a qual o “espírito” está destinado a se mover. A estética, portanto, converte-se em estudo da representação, concebendo a arte como expressão da relação ao sujeito como mundo.

Para *Kant*, a estética é tida como “juízo estético” em sua relação com o belo, o sublime e o gosto. Dessa forma, entendemos que o cego, através de

²⁷ Lowenfeld, B. **Our blind children**. Illinois. Charles Thomas Publishers, 1964. The psychoanalytic contribution to the understanding of early development of blind children. New York: ABF, 1981.

mecanismos próprios, adquire senso estético à sua maneira, de acordo com as possibilidades que lhe são oferecidas.

O mundo percebido pelas pessoas cegas não é vazio nem destituído de beleza e senso estético. O processo de aquisição de imagens é bastante peculiar, porém, eficaz na sua formulação específica. A natureza das imagens é tão diversa e tão rica, quanto diverso e rico são os elementos geradores dessas construções sensorio-psíquicas. É importante deixar claro, portanto, que não há um mundo dos cegos. Os cegos se inserem no mundo de todos, através do universo dos sentidos. Por isso não podem ser alijados do seu direito de “ver” esse mesmo mundo.

Convém penetrarmos no universo das imagens. De pronto, verifica-se que a ideia de imagem não deve ficar enclausurada, restrita à visão. *A priori*, sem uma avaliação mais profunda, atrelamos invariavelmente o aspecto imagético aos olhos.

É possível projetar-se imagens fora dos olhos?

Pode parecer inconcebível afirmar-se que sim. No entanto, essa constatação é simples e verdadeira.

A identificação de objetos, fenômenos meteorológicos, elementos naturais, edificações, monumentos, esculturas, registros cartográficos formam imagens a partir de referências táteis. A leitura e a decodificação de imagens precisam ser vivenciadas desde muito cedo. É na infância, pois, que esse trabalho tem de ser iniciado.

3.2. Ensaio vivo: criando representações

Até aqui, tentamos mostrar as possibilidades reais na apropriação de imagens e representações imagéticas, partindo de objetos reais. Entretanto, o conhecimento de mundo e a interação com as obras de arte, tornam-se, na maioria das vezes, difíceis, penosas e frustrantes para uma pessoa cega. Mas há mecanismos particulares que minimizam tais problemas e invalidam impossibilidades. A seguir, mostramos recursos que colocam o cego na trilha do conhecimento e no contato com obras concebidas pelo talento do homem em diferentes manifestações. Lugares, construções, esculturas, monumentos serão trazidos para ilustrar o que até então foi abordado.

As dificuldades podem existir, mas a busca de soluções jamais deve ser abandonada.

Para muitos estudiosos, a concretização de qualquer objeto de aprendizagem, deve ser trazida através do plano tridimensional, fato que realiza mais facilmente a compreensão imagética desse mesmo objeto. Entretanto, há coisas que também podem ser mostradas no plano bidimensional, o que se denomina, plano das representações.

A seguir, demonstramos a formulação e identificação de imagens através dos dois planos: tri e bidimensional.

Pensemos na estética da rosa



Figura 1 – Botão de Rosa



Figura 2 – Rosa desabrochando

Estamos diante de uma imagem concreta, verdadeira; não temos uma representação apenas, embora a imagem esteja exibida numa foto. É a flor com seus caracteres e formação, preservados pela veracidade possível de uma câmera fotográfica que registra o elemento natural rosa.

Para que uma pessoa cega tenha o conceito imagético da rosa é necessário tê-la ao alcance das mãos a fim de que possa efetivar-se uma análise pertinente através do toque; o tato apreende seu formato, seu tamanho, a configuração, a textura e a maciez de suas pétalas. O olfato lhe traz o aroma, o perfume que faz parte dela e completa o conceito a respeito da flor.

A imagem da rosa estrutura-se pela interação da pessoa com a flor explorada. O conjunto de informações passado pelos sentidos do tato e olfato cria uma representação mental que se efetua a partir dos sentidos remanescentes; no cérebro, acontecem as sinapses já mencionadas, coisa necessária para a formulação do conceito.

Neste caso, a cor vermelha é somente uma informação suplementar, uma vez que não entra na estruturação mental dessa imagem para alguém que não vê.

Entende-se, pois, que o conceito de imagem é mais amplo do que possa parecer. Transcende os limites estreitos do que se convencionou classificar como “normal”. A rosa para uma pessoa cega conjuga as imagens tátil e olfativa.

Leitura e Codificação de Imagens¹⁷:

- vejamos algumas criações da natureza



Figura 3 – Morro do Corcovado

17 As imagens trazidas pelas maquetes pertencem ao acervo do museu do Instituto Benjamin Constant, como também, as peças em cerâmica foram produzidas na oficina de cerâmica do Instituto Benjamin Constant.

O Instituto Benjamin Constant: Centro de Referência Nacional na área da deficiência da visão, desde sua fundação em 17 de setembro de 1854, educa, reabilita, profissionaliza pessoas com deficiência visual. Multifacetada, é uma Instituição que produz e dissemina conhecimento, capacita professores e profissionais que militam no campo da deficiência visual. Cria metodologias, produz livros, confecciona material especializado, entre tantas outras ações que conferem ao indivíduo cego ou com baixa visão, em todo o Brasil, dignidade e cidadania.



Figura 4 – Monumento ao Cristo Redentor



Figura 5 – Morro do Pão de Açúcar



Figura 6 – Morro da Urca e Pão de Açúcar

Nas figuras 3, 4, 5 e 6, vemos a grandiosidade da natureza através de dois acidentes geográficos, duas montanhas.

Lançamos mão de duas maquetes para que a representação desses dois elementos naturais do Rio de Janeiro, de forma que pudessem ser tocados, conhecidos e compreendidos.

Fica impossível a uma pessoa cega entender o que seja o monumento ao Cristo Redentor, bem como compreender a trajetória do bondinho do Pão de Açúcar, sem que haja a concretização de todas essas ideias. Uma descrição, ainda que muito bem feita, não dá ao cego a ideia do que sejam esses dois cartões postais da cidade do Rio de Janeiro.

Uma representação feita através da maquete, contudo, é a única maneira pela qual o conhecimento pode chegar ao indivíduo cego.

Sigamos algumas Criações Culturais:

Arcos da Lapa – É uma construção referência do centro da cidade do Rio de Janeiro. É uma criação arquitetônica que data do século XVIII: foi o primeiro aqueduto da cidade. Sua grandeza mostra a preocupação que os antigos arquitetos tinham em relação à beleza. É uma obra histórica e artística ao mesmo tempo.

Mais uma vez, temos uma maquete dando-nos a oportunidade de analisar, avaliar e usufruir dos detalhes artísticos desta obra.



Figura 7 – Maquete dos Arcos da Lapa



Figura 8 – Maquete do Antigo Maracanã



Figura 9 – Maquete do Antigo Maracanã em vista aérea

O Maracanã - A maquete que aparece nessas imagens é a representação do antigo estádio de futebol do Maracanã, estádio Mário Filho. Esta praça esportiva fica na memória do povo do Rio de Janeiro apenas como mais uma obra histórica de nossa cidade, já que através de uma reforma geral, hoje o estádio do Maracanã não tem mais a forma arquitetônica de quando foi inaugurado em 1950.

- Com a Cerâmica o exercício de Construção de Imagens é extremamente produtivo

A arte da cerâmica é milenar. O barro vem da natureza, o homem mistura-se a ele, criando, a partir dessa relação estreita, bens culturais que demonstram a capacidade de evolução do ser humano em todas as épocas de sua história.

As pessoas com deficiência visual, de modo geral, ficam alijadas das artes plásticas por inúmeros preconceitos e falta de conhecimento mais profundo da sociedade. Acredita-se que o cego não pode entregar-se à apreciação de uma escultura, não podendo ainda usufruir do seu significado e beleza. O belo não está circunscrito ao ato de “ver”. Esta é uma discussão polêmica e que suscita grandes dúvidas. O belo entranha-se na alma e espalha-se em múltiplas possibilidades que o homem pode alcançar por meio das oportunidades que lhe dão. “Ver” além do visível, eis a questão.

O trabalho da oficina de cerâmica do Instituto Benjamin Constant abre espaço para que as pessoas com deficiência visual (cegos ou com baixa visão) integrem-se ao universo artístico dessa modalidade de arte. É mais uma via de conhecimento, de cultura e de autorrealização. É um projeto que não revela apenas objetos, utensílios e peças artísticas. Ele viabiliza a criatividade e faz demonstrar, de maneira cabal, a capacidade criadora de um grupo de pessoas, que muitas vezes, são marginalizadas dentro de um juízo prévio de incapacidade.

Arte, poder criativo, cultura, autoconfiança, autoestima, mesclam-se num trabalho que prioriza a força interior de pessoas que ultrapassam obstáculos, enfrentam desafios e procuram colocar-se na vida como agentes produtivos no seu processo de conquista da cidadania. Eis a importância desse projeto. Vemo-lo com objetivos claros, atingindo metas no campo cultural, social e humano. Rasgam-se novos horizontes, eliminando-se conceitos equivocados; valoriza-se a pessoa com deficiência visual, incentivando-a a ser um criador e não somente um reprodutor de modelos concebidos por outros.

A cerâmica pode ser considerada uma arte eminentemente tátil. Por tal característica, permite ao cego exprimir seu senso de estética, liberar sua criatividade, expressar emoções e sentimentos. Através da modelagem no barro, as imagens saem das vivências cotidianas, bem como da sensibilidade que emerge da imaginação e do inconsciente. O barro chega às mãos e nelas, adquire forma, significação, representações simbólicas.



Figura 10 – Escultura em cerâmica: mulher vela um bebê



Figura 11 – Vaso de cerâmica ornamentado com flores



Figura 12 – Escultura em cerâmica representando uma lancha



Figura 13 – Representação de um pombo em cerâmica

As peças ora apresentadas foram concebidas e realizadas na oficina de cerâmica do Instituto Benjamin Constant.

A figura 10 representa uma mulher com um bebê dentro de um cesto. Essa peça foi executada por um rapaz cego congênito.

A figura 11 mostra-nos um vaso decorado com flores. Também, essa peça foi executada por uma jovem cega congênita.

Na figura 12, vemos agora, a representação de uma lancha. O ceramista que a confeccionou tem ainda resíduo visual.

A figura 13 nos traz a representação de uma pomba. Este trabalho faz parte de um projeto onde as ceramistas estão desenvolvendo, com os reabilitados do Instituto Benjamin Constant, a configuração de vários tipos dessa ave. Essa escultura foi confeccionada por um reabilitando com baixa visão.

As figuras até agora apresentadas, foram executadas no plano tridimensional. O fato de serem concretas facilita enormemente a construção das imagens mentais. O manuseio dessas peças traz ao cego uma ideia realmente fidedigna de cada elemento mostrado; assim, reforça-se o princípio da concretização estabelecido por *Lowenfeld*.

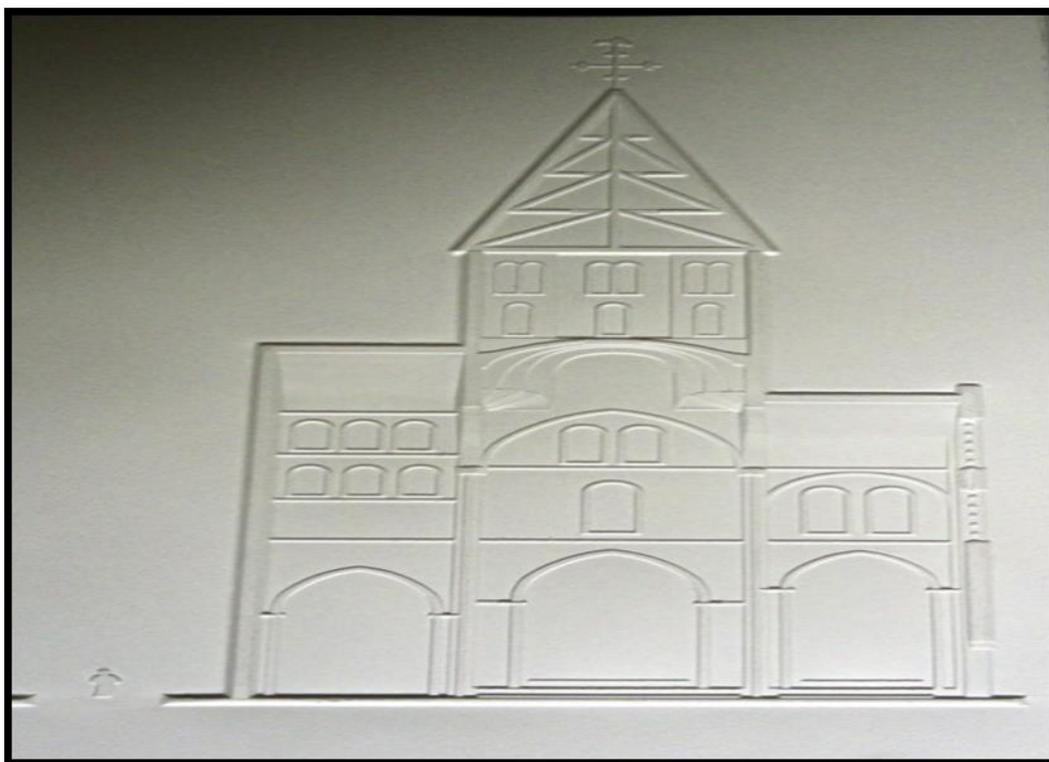


Figura 14 – Representação em relevo da Abadia Cluny

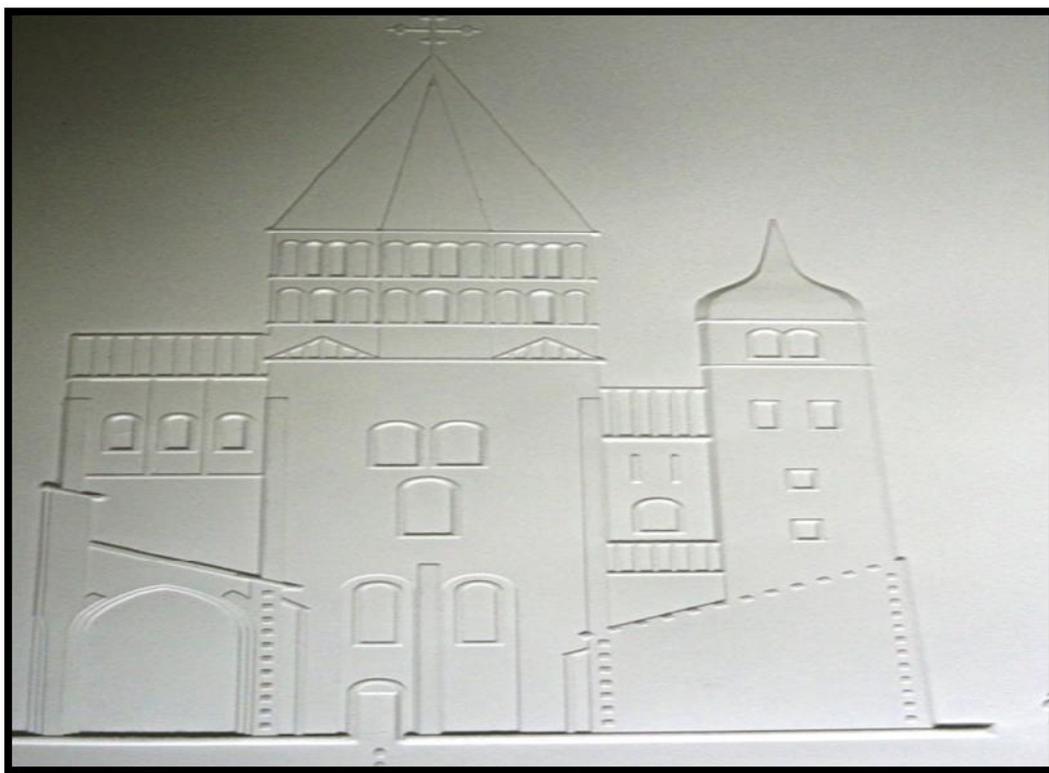


Figura 15 – Representação em relevo da Abadia Cluny

As figuras 14 e 15 nos remetem a uma construção muito antiga, datada do ano 910: *L'Abbaye de Cluny*. É uma imagem rara que chega às mãos de uma pessoa cega. O belo entranha-se no desenho em relevo que instiga nossa sensibilidade e abre um caminho para que possamos formar concepções estéticas.

A partir dessa imagem, temos uma noção de proporcionalidade que é mostrada pela projeção da altura da igreja e a figura humana que se encontra entre as colunas, na parte inferior.

A imagem mostra a parte frontal e a parte lateral da Abadia com suas estruturas arquitetônicas: torres, arcos, janelas, colunas.

O último exemplo nos apresenta imagens construídas a partir de linhas em relevo. Tal trabalho foi concebido no campo bidimensional, representativo. É importante ressaltar que quando trabalhamos com objetos tridimensionais, os conceitos de fato ficam mais claros. No entanto, não podemos perder a oportunidade de conhecer algo que nos é dado através de uma técnica mais complexa, mas que não deixa de oferecer possibilidades de aprendizagem, de apreensão dos elementos estruturadores de uma determinada figura. Esta imagem

foi retirada de um livro produzido pelo *Centre des Monuments Nationaux – Éditions Du Patrimoine* – Paris – 2011.

A leitura e decodificação de imagens devem ser iniciadas no período da infância de crianças cegas. A interpretação de linhas, formas, tamanhos, precisa ser criteriosamente oferecida a elas. Desperta-se no indivíduo, desde os primeiros anos de vida, o “prazer de conhecer”. Sensibilidade e cognição devem fundir-se para que uma pessoa cega não sofra nenhum tipo de alijamento dentro do seu processo de crescimento cultural. A arte revela mundos, instala ideias, burila sentimentos.

Esta pequena amostra contou com duas linhas de pensamento e de ação: apresentamos trabalhos que se estruturam a partir do plano tridimensional - maquetes, esculturas.

Trouxemos também imagens realizadas no plano bidimensional - imagens em relevo.

A maioria dos estudiosos da área, como já foi mencionada, pugna pelo emprego somente do plano tridimensional. Como já foi dito, o objeto concreto dá melhor fonte de análise ao tato. As ideias ficam mais claras e os conceitos são elaborados com maior eficiência e fidedignidade.

Por outro lado, há que admitir-se, a impossibilidade de trazer-se tudo dentro dessa visão concreta que é veiculada pela tridimensionalidade. O plano bidimensional, entretanto, não pode ser abandonado. Usa-se, para esse tipo de trabalho, linhas e figuras em relevo.

É importante ressaltar que de uma forma ou de outra, o cego tem meios de apropriar-se das imagens, de construir juízos, de interpretar contextos, de vivenciar o elemento artístico, de aguçar a criticidade, de mergulhar no belo, de adquirir senso estético.

O belo e a estética emergem da essência do “eu”, afloram da emoção e ganham feições definidas no intelecto. Assim, o homem se abre à beleza e à apreensão da arte pela sensibilidade.

“Ver” e “não ver”. É difícil, por vezes, compreender o que se põe por trás dessas palavras. O verbo ver (enxergar) indica-nos uma capacidade sensorial: condição de entender o mundo através do sistema visual.

Ver (perceber) o mundo através de instâncias internas: capacidade de depreender tudo que nos rodeia pela cognição, pela sensibilidade, pelo espírito largo de quem sabe perscrutar o interior e o exterior de todas as coisas.

Conclui-se, portanto, que pessoas cegas podem firmar conceitos estéticos. É, certamente, uma construção bastante particular, porém válida e inquestionável.

O próximo passo é ver como ocorre a Descrição de Imagens



Figura 16 – Descrição de imagem

Descrição: Foto colorida, autor desconhecido. Dia claro. Chão arenoso em declive. À esquerda, cacto torto e ressecado. Porco negro em pé na poça d'água com lama em volta. À direita, uma mulher de cabelos negros e presos em coque, short claro e blusa listrada, agachada segura um pano branco com as mãos ensaboadas. À frente uma vasilha de plástico.

As imagens têm o poder de sugerir, evocar. Criam signos que montam e alimentam esquemas interpretativos. Observa-se que as imagens podem ser decodificadas obedecendo dois planos de análise:

1º) Mensagem direta – as imagens são captadas pelo sujeito que as vê. Entendemos que é uma análise material, objetiva. No caso da foto acima, temos a mensagem de um ambiente árido, seco. Veem-se, concretamente, uma mulher, um porco, um cacto e um balde.

O porco e a mulher dividem o mesmo espaço: o porco encontra-se numa poça d'água cheia de lama; a mulher, agachada, parece pegar através de uma

caneca, a água da poça. Vê-se também a mão esquerda, ensaboada parecendo lavar um pano branco; diante dela, um balde. Aparece, completando o cenário, um cacto seco e retorcido.

A cena nos remete a um ambiente de seca.

2º) Mensagem indireta ou subjetiva – as imagens não se revelam apenas tendo como canal o olhar físico. Existe sempre uma face oculta naquilo que se vê. Muitas vezes, o que está por trás de uma imagem tem maior significado e firma sua verdadeira representação.

A decodificação do sentido das imagens vai depender do acervo de conhecimento e da sensibilidade do observador.

Na descrição da imagem em referência, percebe-se o contexto de miséria de uma terra assolada pela seca. Miséria essa que tem uma representação social e econômica pintada por tintas fortes e altamente significativas. A mulher e o animal se equiparam na mesma necessidade, na mesma carência. Ambos buscam a água, fator de vida. O que encontram é lama. A mesma lama que cobre as ações dos poderes constituídos que não procuram e jamais procuraram resolver o problema de uma gente que não tem voz, não tem representatividade, não tem poder para reverter situações adversas. O cacto é o símbolo da resistência ante um panorama trágico. Ele sobrevive às custas de uma força natural invisível e impensável. Essa mesma força sustenta o sofrimento e a capacidade de adaptação do homem.

As imagens nascem do cotidiano, da cultura e das artes. Frutos da natureza ou da criação humana, rodeiam-nos, criando ao redor de nós infindáveis referências. Banais ou artísticas, simples ou complexas, realistas ou ilusórias, belas ou repulsivas, sisudas ou lúdicas, lá estão elas a nos dizer coisas, a espelhar o bom e o mau da vida, a levar-nos ao sonho, a subverter nossa consciência adormecida. Criam-se e adquirem autonomia; ganham força; encarnam fatos; constroem e reconstroem significados. São signos que apontam atitudes e que deixam transparecer sentimentos e que revelam intenções claras ou subterrâneas.

O elemento imagístico constitui uma poderosa linguagem em cujo bojo se encontram inesgotáveis possibilidades comunicacionais e artísticas.

Na diversidade das linguagens, a imagem se faz presente e concretiza manifestações. A literatura é um veio pródigo de onde a teoria da imagem brota e se desenvolve pela infinita capacidade de expressão do artista. Seja na prosa, seja

na poesia, a palavra convertida como instrumento criador modela personagens, esculpe cenários, pinta paisagens, coloca-nos diante de uma realidade que se configura, a um só tempo, material e imaterial, já que se efetiva, indubitavelmente, no campo da sensibilidade.

A linguagem literária possui uma natureza caleidoscópica. Exibindo múltiplas faces, não envelhece nem se torna anacrônica. Na tradição ou na contemporaneidade, ela se reinventa em cada época, em cada escritor.

A estilística traz-nos um farto acervo imagístico através do aspecto conotativo. A linguagem figurada confere ao texto a concretude do pensamento, a plasticidade do elemento imagético e o exercício do belo. Metáforas, comparações, animizações, sinestésias, onomatopeias, aliteraões e coliteraões criam imagens concretas que entram na esfera da descrição para fazer-nos penetrar no universo interno da arte e de quem escreve. É uma experiência linguístico-artística sempre surpreendente e instigadora.

Palavra e imagem fundem-se na estruturação da mensagem que o artista concebe e entrega ao leitor.

Quando uma pessoa cega é levada a vivenciar o “mundo das imagens” e nele é capaz de construir e de representar estruturas imagéticas, poderá compreender com maior extensão e aprofundamento o “mundo das ideias”, aproximando-o do mundo real. Desse modo, as imagens exprimem concepções físicas e emocionais. Com isso, o cego não repete indiscriminadamente o que ouve ou o que lê por mero verbalismo (maneira de expressar algo que verdadeiramente desconhece; repetir, sem senso crítico, algo que ouve de terceiros).

Instrumentalizado, preparado para interpretar imagens concretas, o cego estará apto para entender o aspecto da imagética gestado pela escrita. Por outro lado, tais referências podem proporcionar-lhe o desenvolvimento ideativo para conceber sua própria escrita, criar uma linguagem de imagens originais forjada em impressões, sugestões, evocaões; imagens provindas de experiências externas e internas; experiências que se processam no corpo e na alma.

O século XX nasceu sacudido pelo frêmito da mudança. As vozes anárquicas que vinham da Europa davam o tom que deflagrava uma nova postura que iria conduzir a sociedade, as ciências e as artes a partir daquelas primeiras manifestações de ruptura com a tradição e a cultura seculares. Quebravam-se

grilhões, soltavam-se amarras. O homem dos anos 1900 parecia carregar um destino: demolir velhas estruturas corroídas pelo tempo. Vivia-se um momento de ebulição intensa. Na efervescência das ideias gestadas nas correntes vanguardistas – Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo -, surgia um pensamento renovador, liberto e avesso a preceitos cerceadores que uniformizavam atitudes e expressões. Um olhar mais crítico se firmava. A ordem vigente perdera o sentido. Os aspectos sociais, políticos, filosóficos, científicos e estéticos precisavam ganhar outras tintas, revelar outra feição. Ecoava ruidoso o grito do progresso, fomentava-se o espírito reformista. O rugir dos motores anunciava a era da máquina. Automóveis, aviões, navios, fábricas transformavam o mundo. A fumaça das chaminés enevoava a paisagem outrora límpida.

Todavia, do cinzento de agora, emergia uma civilização mecanicista através da expansão industrial. Eletricidade e velocidade andavam lado a lado, impulsionavam a humanidade a buscar incessantemente sua ascensão plena. O marasmo não tinha mais lugar; o dinamismo tomava de assalto um mundo palpável, como também, o universo da expressão artística. Criavam-se novas linguagens e instrumentais: descobria-se um magnífico filão comunicacional. A ebulição social, artística e política faz surgir uma nova ordem mundial que determina queda de sistemas de governos, a quebra de velhos paradigmas, a derrubada de desgastados modelos de comportamentos e de posturas ante um mundo novo que avançava e trazia perplexidade e aturdimento. Ferviam no cadinho daqueles tempos reformadores, correntes filosóficas, ideologias sociológicas, condutas artísticas que têm como postulados constitutivos, ideias antagônicas que se confrontam na procura constante de uma nova expressão humana.

Os ventos do inconformismo sacudiam as vanguardas, fazendo-as empunhar bandeiras de desconstrução de um patrimônio artístico e cultural que se fizera ao longo de muitos séculos. A estética tradicional sofre impiedosos golpes. A arte não mais poderia ter a placidez clássica ou a harmonia viciosa que vigorara até os fins do século XIX.

A modernidade e a pós-modernidade legam ao homem contemporâneo perspectivas mais largas e mais volumosas. A liberdade é o pano de fundo. Artes são reconfiguradas; nasciam as artes alimentadas pela força e agilidade de uma época mergulhada na tecnologia. O cinema, que viera dos últimos movimentos do

século XIX, em pouco mais de cem anos, torna-se um veículo extraordinário de múltiplas faces. Agregam-se a ele valores das demais artes, e a mescla dessa conjugação de elementos artísticos fê-lo exprimir-se através das imagens, da literatura, da dança e do canto, da representação teatral. É uma nova linguagem de que dispõe o artista em diferentes esferas.

A fotografia chega do século XIX sem qualquer intuito artístico. No entanto, ao correr das décadas do século XX, a fotografia toma feição de arte e cada vez mais torna-se proeminente nessa era das artes visuais.

As artes movimentam-se, criam e recriam discursos. As linguagens inovadoras penetram nas antigas manifestações que, por seu turno, articulam outros dizeres.

Em meio a tanta transformação, a tanta liberdade de expressões, aparece o indivíduo cego que hoje, assume sua posição de sujeito da própria história. Diz-se que o mundo está incontrolavelmente visual. As imagens saltam de toda parte. Tudo é comunicado por elas. Esta é uma realidade imutável. Não permite retrocessos.

E o que fazer? Ficaré o cego alijado desse novo contexto?

Não. As representações imagéticas podem e devem ter lugar na vida e no foco de interesses dessa fatia da sociedade. Como foi demonstrado, há possibilidades e essas mesmas possibilidades precisam ser conhecidas e levadas a esse público que existe e quer ser visto e respeitado. A cognição, a cultura e a arte constituem um direito e jamais uma dádiva, uma concessão.

A sensibilidade e a imaginação pertencem ao homem. Não importa que esse homem tenha uma forma peculiar e diferenciada de “ver” o mundo.

A mente do indivíduo cego não pode transformar-se numa enorme lacuna. As imagens não fogem à regra do que nos diz o comediógrafo latino Terêncio: “O que é humano, não me é alheio”.

O volume e a qualidade do conhecimento adquirido e armazenado por indivíduos cegos atrelam-se ao grau de oportunidades que tenha vivenciado. As experiências alicerçam saberes e instigam pensamentos. Os interesses diversificam-se e crescem de importância a cada ideia que nasce, a cada sentimento que emerge das instâncias mais profundas do inconsciente. A deficiência não pode impor barreiras intransponíveis. Entre o homem e o conhecimento tem de existir sempre um canal de acesso; não pode haver

impedimento capaz de alijar o elemento humano de sua ascensão natural. Os impedimentos advêm do obscurantismo da ignorância. A cegueira, historicamente, vem cercada de concepções equivocadas. Para os antigos, os cegos possuíam dons advinhatórios, poderes extraordinários que emanavam da essência do ser, pois na concepção primária dos primeiros tempos de nossa civilização, o ato de ver continha algo que trazia uma certa noção de impureza e maldade.

A literatura, desde os primórdios de sua existência e reconhecimento como parte integrante do mundo das ciências e das artes, exhibe figuras de cegos que mostram condições antagônicas, que vão da vilania ao sublime. Tantos pontos positivos quanto os negativos eram trabalhados dentro de uma visão antitética e hiperbólica. Os mitos levantavam um ideário falso perpassado de qualidades incomuns ou de desvalias absurdas. Ao longo da história, posições alternaram-se, conceitos confrontaram-se. Ao correr dos séculos, filósofos, escritores, educadores empreenderam grandes discussões, criaram teses, experimentaram concepções, estabeleceram objetivos e estratégias acerca da posição do cego na vida e na sociedade.

Como visto, a partir do século XVIII, grandes modificações aconteceram. Escolas foram criadas, o Sistema Braille surgiu como ponto de partida para uma nova caminhada. O cego tinha agora como inserir-se na educação, usufruir da cultura, amearhar conhecimentos, trilhar rumos para a sua promoção social e intelectual.

Mas a visão antagônica que as sociedades sempre demonstraram em relação à cegueira não se havia dissipado, nem deixado de colocar-lhe rótulos e estigmas danosos.

Chegamos ao século XXI com uma bagagem sólida e cheia de esperanças. Conquistas e perdas mesclaram-se. Contudo, o mundo absorveu mudanças radicais de comportamento. O homem, embora excludente por natureza, hoje percebe que o “outro” pode, a despeito de sua vontade, levantar-se, erguer a voz e buscar seu espaço na vida e no grupo social ao qual pertence. O papel a ser desempenhado pelo indivíduo cego é responsabilidade sua e se planta em suas próprias decisões. O direito ao conhecimento, à cultura e à arte é uma procura incessante de quem sabe até onde pode alcançar o limite da sua ascensão pessoal. Tal atitude torna-o um indivíduo inteiro, ainda que carregue uma deficiência.

Este estudo buscou trazer algumas possibilidades, recursos que propiciam o acesso ao conhecimento, bem como a bens culturais e artísticos. São objetos concretos que oferecem a uma pessoa cega a chance de interagir com elementos da natureza, construções, esculturas. É evidente que, para poder mostrar tais estruturas, é preciso recorrer a mecanismos táteis que passam informações e dão a cada elemento uma significação própria, um tom particular, um dado emotivo. São representações, mas em nenhum sentido tal fato invalida aquilo que é representado.

Pelo toque, entende-se o que seja o Corcovado, os Arcos da Lapa, algumas esculturas feitas por cegos e até uma antiga catedral. Não fosse essa oportunidade, todo esse patrimônio cultural não passaria de vocábulos vazios do seu sentido efetivo. Seriam palavras apenas revestidas de significante sem significado. Tal razão nos motiva a trabalhar uma sociedade mais aberta e que garanta, de fato, o direito à acessibilidade em todos os níveis. A arte e a cultura são objetos de pertencimento do homem. Não podem jamais lhe ser negadas.

O imaginário, a imaginação e a fantasia

Cego em Haiderabade

*O cego vai sendo levado pelo menino
O cego sorri, de
Olhos fechados,
Dentes nítidos:
Como se visse o lago
Azul dentro das
Pedras,
E a mulher que
Passa, de seda
Vermelha
E adereço de prata.*

*Como se visse os
Bois de Chifres
Dourados
Que atravessam a
Rua, flacidamente*

*O cego caminha
Para onde
O menino o leva.
Há o Tchar Minar
A mesquita.
A cidade é igual às
Moedas de prata
Que passam de Mão em mão.*

*A mão do cego vai
Na mão
do menino.
Suas barbas são de vento.
Seus olhos são do sonho.*

*Talvez esteja vendo
O cavalo do Profeta
No meio do
Paraíso.*

*(valerão nossos olhos lúcidos
Essa miragem de secreta delícia?)*

Cecília Meireles

4.1. Imaginando o possível e o impossível

A razão e o imaginário, a realidade e a imaginação, a lógica e a fantasia são elementos que fundamentam as estruturas formadoras do pensamento humano. A antítese que permeia essa intrigante e desafiadora construção parece-nos mais viva e mais completa quando, por fim, entendemos a diversidade e a riqueza infindáveis de ideias que criam e sustentam a capacidade de o homem formular conceitos, exprimir emoções, extravasar sentimentos.

O pensamento, que se espraia por diferentes instâncias, fazendo ao mesmo tempo, racional e emotivo, lógico e reflexivo, cerebral e poético, rígido e flexível, revela sem qualquer escamoteamento, a enorme complexidade que reveste a essência interna e as manifestações cambiantes da conduta humana.

No homem, ao despertar a consciência da razão (entendimento), a apreensão de juízos provocou de pronto, naquele ser em formação, a premência de que se desenvolvessem mecanismos psíquicos que o defendessem e o amparassem da aspereza e da inclemência dos embates dos primeiros movimentos de sua evolução civilizatória. Mecanismos esses, ainda que não fossem controlados por ele, mas que animassem um espírito novo que precisava crescer, alargar-se, adquirir vigor e assumir uma postura corajosa e desbravadora diante de mundos a serem descobertos e conquistados. Nem a frieza do pragmatismo nem a rigidez do raciocínio utilitário, em si mesmos, poderiam oferecer-lhe a possibilidade de alcançar sua ascensão plena como ser diverso e criador e recriador de bens materiais e imateriais.

O imaginário converteu-se em espaço de forjamento dos aspectos conceituais; a imaginação constituiu-se como fio condutor das fabulações do sensível; a fantasia fez-se esfera onírica onde as realizações mais ocultas do psiquismo se expandiam e se transformavam em criações, sob certa perspectiva, críveis e reais.

Frente à aridez do cotidiano, o homem refugia-se no interior de si próprio. Esse escapismo, que *a priori* pode parecer fraqueza, o mais das vezes mostra uma atitude de refazimento, a busca por um equilíbrio que se encontra em patamares quase sempre obscuros, envoltos pela invisibilidade trazida por urgências de uma vida que necessita ser vivida com a avidez intensa das coisas efêmeras e perecíveis. A vida torna-se perigosamente uma luta que se apresenta em diferentes formatos e chega por diferentes vias, sufocando anseios simples, anulando prazeres possíveis, aniquilando propósitos sinceros. É a luta de contendores sem

rostos definidos e identidades proclamadas. Contendores, às vezes imperceptíveis, que não se põem à luz do reconhecimento explícito, mas que existem e constroem uma existência instável e de incômodos perfis.

O homem precisa mergulhar no seu universo interno; um mergulho profundo em suas entranhas mais delicadas e nelas buscar os substratos intrínsecos que lhe dão energia e estrutura para suportar a convivência com o incompreensível, com o contraditório, com a superficialidade das relações e sentimentos periféricos.

O elemento humano sonha, idealiza, cria. Tanto quanto o homem do passado, que sedimentava uma espécie, ganhando identidade única, o homem contemporâneo procura em si mesmo os recursos necessários à manutenção do desejo pela sobrevivência. Sobrevivência não ligada ao mero ato de existir. Sobrevivência significando força vital; força capaz de promover mudanças e de tornar o adverso em probabilidades, o predeterminado por práticas sectárias em liberdade de pensar e apontar novos rumos. O homem é um eterno criador e renovador de mundos. Todavia, isto que se eleva quase como uma missão humana, advém da inquietação que mobiliza o espírito dos sonhadores e idealistas, em última análise, daqueles que engendram ideias, derrubam cercas, gestam reformas. Espíritos que dão alma às pequenas e grandes reviravoltas da humanidade. Assim, o homem precisou e precisa caminhar trilhas desconhecidas, sondar esferas escondidas, atravessar fronteiras proibidas. Sua incontestável vocação para sair de si próprio pelo inconsciente e empreender outras trajetórias, determinou a imemorial ação do seu crescimento. Ao alçar voos ilimitados e penetrar em áreas inexpugnáveis fê-lo e o faz entrar em contato com espaços reais e suprarreais. A concretude do dia a dia, a cristalização de modelos comportamentais e a imutabilidade de configurações sociais cabiam aos acomodados, aos satisfeitos consigo mesmos e com o legado que herdaram por meios naturais ou pela imposição de velhos ditames autoritários que correram ao lado do tempo. Porém, aos que não viam nem veem limites absolutos e cerceadores, ficava-lhes a vertigem do salto, a tenacidade da procura, a delícia do encontro. O espírito perscrutador e inventivo do homem cria-se e alimenta-se nas fabulações mais íntimas do ser. A sensibilidade e as necessidades internas tomam, em geral, a imaginação e a fantasia como elementos de realização e de interpretação das construções moldadas no “eu”.

O homem imagina universos, desenha imagens, cria representações, fixa códigos, revela mistérios e “verdades”, revelando-se. A arte manifesta em qualquer de suas linguagens serve-lhe de aporte, e nela o homem libera o ímpeto da criação e urde a teia do seu ideário artístico.

A construção do imaginário, a força da imaginação e o desenvolvimento da fantasia remetem-nos, invariavelmente, à infância. Essas três instâncias que povoam e estruturam essa fase tão importante da vida do homem, crescem em significação e relevância ao ouvirmos a inquirição e a resposta da escritora Simone de Beauvoir: “O que é um adulto? Uma criança grande”.

Ao refletirmos a respeito, compreendemos que somos a criança que fomos.

A predisposição ao sonho, a adoção de personalidades várias, colhidas junto a personagens que circulam em seu pequeno mundo particular, a mágica do belo e do “maravilhoso”, o encantamento pelo inverossímil, levam a criança a entender dentro de uma realidade alheia àquela em que os adultos que a rodeiam se estabelecem e se articulam. Adultos que vivem uma existência diferente, à parte e, às vezes, um tanto distante dela.

A realidade adulta e a realidade infantil se colocam em posições antagônicas: o real e o fantasioso, o concreto e o imaginativo, o plausível e o improvável, o factível e o ilusório se contrapõem; entretanto, é do convívio com a diferença de posturas e ideias que o homem percebe atitudes, amadurece condutas, compreende o curso da vida e o avanço do tempo e de si próprio.

Estranheza, hermetismo, explosões emocionais, egocentrismo mesclam-se à inventividade, à criação latente, à expressão livre. Não há censura; não há intenções sub-reptícias. A criança vive momentos. Não prevê resultados bons ou maus. Solta seu pensamento fomentando-o em sentimentos fortuitos. A previsibilidade é algo alheio a ela, algo que foge à sua lógica: eis o encanto da infância. Ainda que aparentemente haja significativas distâncias entre o mundo infantil e o mundo adulto, é necessário refletir que a infância como período de florescimento humano traz em seu bojo valores e estruturas que se constituem na base do homem que se desenvolve, que adquire aspectos identitários, que evolui ante elementos intelectuais, sociais e artísticos.

A infância entranha-se no homem e deixa-lhe marcas profundas. Somos o produto de um tempo que se faz despertar. Alvorecemos, quando abrimos nossa alma para receber a construção de nossa existência. Mesmo sem apreendermos em

profundidade essa construção, paira em nossa consciência o sentido do menino que um dia habitou em nós. Quando sonhamos sonhos descabidos, quando idealizamos projetos inviáveis, aproximamo-nos de Alonso Quijano. Ao trazer-nos Don Quijote, com sua loucura santa e seu desmesurado senso de justiça, Miguel de Cervantes mostra-nos um homem sem disfarces, um homem com a pureza e a feição ingênua de uma criança nos seus despropósitos e devaneios.

O menino pode estar adormecido em nosso inconsciente, contudo, não devemos eliminá-lo sumariamente. Ele é a garantia de continuarmos sendo seres mais sensíveis, mais criativos, mais humanos.

O percurso comportamental do homem atrela-se à conformação do seu pensamento que é diverso na razão direta da diversidade dos fatores constitutivos e intervenientes que atuam em sua natureza biológica, cognitiva, psíquica e social. O homem desenvolve-se a partir das relações interpessoais e da interação com o meio que o rodeia. Na efetividade das vivências concretas, experiências vivas, pode-se avaliar com precisão o nível real das aquisições do acervo amalhado. O armazenamento de experiências – positivas ou negativas -, firma os alicerces sobre os quais erguer-se-á a construção do elemento humano com sua desafiadora complexidade, mas sobretudo, com suas infinitas possibilidades que escapam à inconsistência do previsível ou a uma prévia formatação racional.

O homem forja-se no seio de uma sociedade que se irmana por uma determinada língua, pelos costumes cotidianos e práticas culturais. Os anseios e valores incrementam-se na trajetória da existência. Horizontes largos, visões estreitas, aspirações elevadas, luta pela autopreservação. Realidades antitéticas se confrontam e o homem, enriquecido pelo volume de oportunidades favoráveis ou empobrecido pelo grau profundo de carências castradoras, cresce. Cresce e ganha múltiplas faces. O homem cresce e fabula ideias, e edifica mundos, e busca a si mesmo a fim de compreender-se e de compreender a carga que lhe foi reservada. No processo gradativo das formulações internas, o homem experimenta o risco de viver e a suprema sensação de sobrepor-se ao adverso, seja ele verdadeiro ou hipotético. O pensamento cresce e caminha com ele. Desde a infância, percorre os atalhos da vida, ganhando contornos definidos, abarcando atitudes, robustecendo sentimentos, adensando juízos, clarificando condições de julgamento.

O pensamento intervém na formação do comportamento humano, proclamando êxitos ou denunciando fracassos.

A infância torna-se, a cada dia, foco de diferentes e aprimorados estudos e profundas discussões. As pesquisas sobre o assunto invadem inúmeras áreas do conhecimento que estabelecem, para as fontes de análise, pressupostos teóricos que precisam ter uma apreciação lúcida e criteriosa. Uma postura crítica e embasada em dados levantados e analisados pelas ciências biológicas e humanas, abrindo um campo extraordinário de reflexões que pode conduzir os estudiosos do tema à exploração de novas perspectivas e ao aprofundamento de vertentes já investigadas.

A biologia, a psicologia, a psicanálise, a sociologia, a antropologia e a literatura põem em destaque essa fase da vida humana que suscita olhares tão diversificados e exige constante investigação.

Infância: início da caminhada – o vicejar do ser – despertar da consciência.

Ao pensarmos na infância, somos habitualmente traídos por uma ingênua e velha crença: “a infância é o repositório da inocência”. Talvez seja essa uma visão ainda romantizada de um tempo em que se embotava o senso crítico em favor de uma análise superficial e descompromissada com realidades menos nobres e que se distanciavam de modelos calcados nos registros do puro idealismo.

A infância é um momento de extrema inquietude. Sensações, percepções, sentidos materializam-se, fazem-se concretos. As emoções espocam em ritos de prazer e de desconforto. A efervescência das descobertas coloca em franca ebulição corpo e mente. Os eventos acontecem, sobrepõem-se, recriam-se, encantam, amedrontam. Tudo é efêmero e intenso. O crescimento não espera, e de maneira quase mágica, as transformações se sucedem e criam formas e condutas sempre novas e surpreendentes.

A criança rompe a casca da própria natureza infantil protegida por uma absoluta dependência ao adulto. A criança, pouco a pouco, adquire força, enche-se de desejos, externa vontades, conquista confiança, procura autonomia.

É fundamental compreendermos, portanto, que não existe uma única infância. Existem muitas infâncias. Infâncias ricas de magia, beleza e sonhos. Fase mítica em que o espírito da criança vive uma época de fantasias e mergulhos nas ondas mais profundas e puras do poder criativo. Infâncias da sensibilização da alma e da consecução do imaginário. Infâncias que brincam, que desabroçam, que vislumbram incontáveis futuros.

No entanto, existem infâncias despidas de infância. Infâncias cujos sonhos são substituídos pela crueza de uma realidade sem inocência. Infâncias que transformam meninos e meninas em adultos antes da hora, antes da chegada da maturidade; meninos e meninas transgredindo normas, expurgando esperanças, quebrando a ordem natural da vida.

Toca-nos a voz do poeta:

“Oh! que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais.”

Dos longínquos ecos do século XIX, Casimiro de Abreu²⁸, no auge do Romantismo brasileiro, traz-nos um poema singelo – Meus Oito Anos – e nos seus versos simples oferece uma imagem de infância, denominando-a “aurora da vida” – espaço temporal que simbolicamente representa o alvorecer de uma existência, promessa de uma vida raiada na luz da manhã que nasce. Aurora mágica que anuncia, alegre, a renovação constante da humanidade.

A infância incorpora-se ao homem e dele passa a fazer parte. Sua presença, sem dúvida, esfacela-se no vazio do esquecimento no decurso do tempo vivido. No entanto, no fundo do inconsciente, ela se esconde. De repente, sem que nos apercebamos, ela reaparece marota na gargalhada desabrida que escapa sem censura, dos cheiros e sabores evocativos que trazem à tona a meninice desfrutada na casa paterna, no impulso quase ingênuo e amoroso de uma ternura que o pudor do adulto crê fora de hora.

Há sempre um resíduo de infância nos sentimentos do homem. São as pegadas de um tempo de plena evolução onde o imaginário, a imaginação e a fantasia nascem e se sedimentam. São rastros identitários que acompanham a humanidade do nascimento à morte.

Infância: recortes memorialistas que apontam para a estruturação do “sujeito” e em cujo cerne repousa a importância desse período da existência humana que transcende os limites do mágico e do encantatório.

O sonho e a fantasia alargam e alimentam o mundo infantil. As incursões feitas pelo imaginário incrementam as possibilidades do crescimento positivo da

²⁸ Abreu, Casimiro de. **Obras Completas**. São Paulo: Ed. Nacional, 1940.

criança, tanto na formação intelectual, quanto na formação sociocultural. Essas duas esferas juntam-se à imaginação e trabalham seu corpo que se desenvolve a partir das brincadeiras e dos jogos. Os movimentos corporais ativam-lhe a mente que inventa acontecimentos e fatos absolutamente particulares. Seu psiquismo cria comportamentos sempre inesperados.

4.2. O faz de conta

O mecanismo psicológico do “faz-de-conta”, instala-se desde muito cedo. Apoiando-se nele, a criança afasta-se excessivamente da lógica realista concernente à visão de mundo do adulto.

As primeiras manifestações dos elementos imaginativos podem ocorrer antes ainda da aquisição da faculdade de falar. A imitação dos vários comportamentos exibidos pelos adultos demonstra a força da imaginação que se encontra no interior do ser humano. Estudos apontam, entretanto, que o recurso interno do “faz-de-conta”, somente se afirma após a conquista da fala.

As observações de Jersild²⁹ contidas na obra *a psicologia da criança* (1960), pesquisa que aborda o comportamento de crianças na pré-escola, mostra que essas construções fantasiosas, os jogos imaginativos, aparecem com maior frequência entre dois e quatro anos, quando a criança desenvolve firmemente a linguagem, exprimindo-se de fato pela linguagem verbalizada.

Num trabalho trazido por Markei³⁰ (1935), o pesquisador demonstra que as atividades imaginativas executadas pelas crianças com idade inferior a três anos, podiam classificar-se em três categorias:

- Personificação – nesta fase, as crianças conversam com objetos inanimados.
- Emprego de materiais que viabilizam o “faz-de-conta” – a criança concretiza as ideias através de representações simbólicas: faz uma folha transformar-se em “barco”; - converte uma caixa em “meios de transporte”.

²⁹ Jersild, Athur Thomas. **Psicologia da criança**. Trad. Marta Botelho e Neil Ribeiro da Silva. Belo Horizonte: Itatiaia, 1966.

³⁰ Markei, F.V. Imaginative behavior in **Preschool Children child Development Monographs** (1935)

- Participação em eventos que configuram o “faz-de-conta” – as crianças brincam de dar aulas; cuidam dos bebês (suas bonecas); cumprem tarefas domésticas (arrumam a casa, fazem comidinha).

Esse terceiro item denomina-se jogos de papéis.

A partir dos três anos, o uso de materiais pertencentes ao “faz-de-conta”, recai sobre as atividades imaginativas mais típicas, pois não se apoiam exclusivamente em coisas concretas, coisas que podem ser tocadas. As crianças mais velhas, mesmo que estejam ainda na pré-escola, já elaboram situações bem mais complexas e de duração mais prolongada. Começam a surgir representações dramatizadas. O fator da teatralidade é um poderoso recurso a ser considerado nesse período de fabulações tão intensas e experimentais.

Gostaríamos de ressaltar que o estudo ora citado não se reporta a crianças cegas. Por tal razão esclarecemos que, contrariamente ao que foi exposto, ao tratar-se do desenvolvimento mental e intelectual de uma criança cega faz-se imprescindível o toque e a concretização do mundo palpável efetuada por meio de estímulos táteis.

Prosseguindo, é de suma importância abordarmos o aspecto referente aos estados emocionais. A imaginação das crianças muito pequenas é sempre extravagante e reflete, em geral, emoções fortes e desequilibradas.

As crianças, quando possuidoras de pequenos cofres cheios de moedas, acreditam-se muito ricas.

Ao assumirem o papel de “mãe”, frente às bonecas, as crianças podem registrar condutas agressivas, impulsos ásperos e grosseiros como espancá-las ou pô-las de castigo.

Tais comportamentos autoritários e despóticos foram elucidados por Griffiths³¹ (1935), em relação a crianças na faixa etária próxima aos cinco anos.

Essas crianças foram pesquisadas durante as brincadeiras e sua imaginação foi analisada por intermédio dos desenhos, das histórias que narravam, das respostas que davam a respeito das manchas de tinta jogadas sobre o papel e das perguntas feitas, tomando por base, um “teste do imaginário” no qual a criança

³¹ Griffiths, Ruth. **A study of imagination n early childhood and its function in metal development**. London: Routledge, 1999.

deveria tampar os olhos com as mãos, e em seguida, deveria dizer o que podia ver assim mesmo.

Imagens cruéis e brutais apareceram não só nos dados levantados com referência a crianças pobres cujos lares apresentavam grande desagregação e total falta de estrutura e organização. Também em lares de crianças oriundas de famílias mais bem organizadas e com estrutura que nada deixava a desejar.

O “faz-de-conta” é uma estrutura do pensamento infantil. A imaginação possibilita à criança construir grandes ideias, mundos engenhosos e fantásticos que satisfazem, plenamente, suas demandas emocionais e que ela, egocêntrica, não partilha com mais ninguém. A imaginação perpassa o cotidiano infantil, servindo-lhe de suporte psicológico e, na maioria das vezes, funciona como válvula de escape.

Esse mecanismo interno propicia à criança lidar com problemas de ordem emocional, com dificuldades de relacionamento, com o enfrentamento de medos, com o extravasar da agressividade, do autoritarismo e da força física.

Há construções do “faz-de-conta” que deixam a criança num estado de fabulações totalmente próprias e, portanto, particulares: interações sociais invisíveis, companheiros imaginários (a criança dialoga com interlocutores forjados em sua imaginação); fantasias e devaneios cercam as crianças que se mostram introspectivas e ensimesmadas. As crianças solitárias mergulham no “faz-de-conta”, e nele cultivam a prática do escapismo que proporciona a fuga ante o incômodo da realidade comum.

Ao fim desses primeiros anos em que as atividades imaginativas da criança tomam a feição de fantasias e devaneios individuais, o subjetivismo surge como um elemento novo que irá acompanhá-la até o término de sua existência. Tais fantasias e devaneios funcionam como meios, ora como realização de desejos, ora como alívio de tensões.

O mundo infantil é colorido por variados matizes. Ainda que de maneira inconsciente, a criança se apercebe de que o mundo dos adultos um dia lhe pertencerá; dele, ela fará parte.

Agora o que há, ela transforma em realidade que compõe o momento presente, o microcosmo em que vive. O que sente, converte em procedimento padrão.

A criança quando circula no universo do “faz-de-conta”, estabelece regras, busca nexos, instrumentaliza-se para exercer papéis e garantir sua posição em qualquer contexto em que esteja inserida. A criança assenhora-se dos espaços físicos e psicológicos. Dela afloram os juízos acerca da existência das representações. A criança torna-se capaz de criar instrumentos de análise para que possa entender o conjunto de coisas, fenômenos e atos que a rodeia. Decodifica-o, apossa-se dele, percebe-se dona do mundo em que se articula e cresce.

Ao imaginar a existência e a concretização de objetos, atitudes e situações diversas, a criança passa a vivenciar profunda e criativamente o universo dos símbolos.

Podemos observar, partindo das ideias até aqui expostas, que o homem herda dos primeiros anos de sua existência, da infância, os mecanismos psíquicos que vão engendrar as instâncias que guardam em si os mistérios da mente e as deflagrações mais complexas que nela se aninham e se manifestam. Instâncias que fabulam sentimentos e atitudes, comportamentos que deixam o homem desnudo diante de si e do OUTRO mostrando, muitas vezes, paixões, fragilidades, desvios, delírios, fugas da realidade palpável. Do inconsciente, emergem imagens gestadas pela imaginação e amadurecidas pela fantasia. Imagens que sustentam o pensamento e o fazem, ainda que de modo um tanto desconexo, interpretar o intrincado mundo interior do ser humano, com suas grandezas e misérias.

4.3. O imaginário na perspectiva psichistórica

O homem revela-se como produto das experiências – como protagonista ou observador. As experiências formam vincos, crivam marcas, que na idade adulta, aparecem desvendando sua própria natureza, demonstrando-se boas ou más.

É difícil analisar-se a formação do imaginário e da fantasia, com seus efeitos positivos ou negativos, sem nos reportarmos à psicanálise. Tendo como base os pressupostos teóricos criados por Freud, procuramos mais esse instrumental a fim de que pudéssemos firmar alguns pontos levantados nesse capítulo.

A psicanálise freudiana estabelece o termo metapsicologia para designar a própria psicologia que fundara em sua dimensão mais teórica. A metapsicologia elabora um conjunto de modelos conceituais mais ou menos distanciados da

experiência, como a estruturação de um aparelho psíquico dividido em instâncias, a teoria das pulsões.

Consideramos importante destacar dois termos que atendem, substantivamente, à essência do pensamento psicanalítico: “elaboração” e “ficção”.

Entende-se por “elaboração” a ideia de trabalho, aspecto central no pensamento de Freud e em especial, do registro econômico-dinâmico, isto é, no registro daquilo que a própria definição pretende capturar: o aparelho psíquico executa um trabalho de metabolização e de controle das excitações, e a pulsão é uma “medida do trabalho exigido à psique por sua conexão com o corpo”. O pensamento abstrato, esfera da metapsicologia, também revela ser uma forma de elaboração: no caso, elaboração de modelos mais ou menos distantes da experiência clínica – e que, como todo trabalho, nega o dado imediato enquanto resultado imediato, buscando, posteriormente, sua forma de constituição.

Mas são as reverberações do termo “ficção” que retêm o maior interesse dos psicanalistas. Vê-se, *a priori*, na mesma frase, usarem os autores do *Vocabulaire de La Psychanalyse* (Paris, Puf, 1967, p. 230) – I. J. Laplanche e J. B. Pontalis – a aproximação entre as palavras “ficção” e “teoria” ... Diz-nos Mezan³², 1995:

Não me parece útil, nem fiel ao espírito da psicanálise, opor o ficcional ao teórico, como se o primeiro fosse puramente imaginativo e o segundo, cientificamente rigoroso; nem, como se tornou frequente em certos meios, inverter a valorização e declarar que o “teórico” é pernicioso, porque denota intelectualização e favorece as resistências contra a psicanálise, enquanto o “ficcional” estaria próximo do afetivo, sendo, portanto, “não-saturado” e, em última instância, mais verdadeiro. Tanto uma quanto outra posição, perdem de vista algo que me parece fascinante explorar: a possibilidade que – sem se reduzir a ele – a teoria carregue em sua própria constituição as marcas do imaginário que preside à sua elaboração. (p. 35-34).

Sabe-se que Freud era um escritor de belos recursos estilísticos. Um dos traços mais fortes de sua prosa é o emprego abundante das imagens concebidas a partir de comparações e metáforas. O motivo principal do uso desses elementos linguístico-literários era o teor didático de sua escrita, já que expor o funcionamento de mecanismos psíquicos complexos não era tarefa fácil. Por isso,

³² Mezan, Renato. **Figuras da teoria psicanalítica**. São Paulo: EDUSP, 1995.

torna-se mais simples a compreensão dessas construções internas através de uma linguagem mais acessível. Essa característica da escrita de Freud tem mais que um cunho pedagógico; é um verdadeiro traço de estilo, não apenas em sentido literário, mas também, como forma de pensamento.

É interessante perceber como o conteúdo visual transparece nos sonhos freudianos: são imagens que se fazem precisas, impressionantemente ricas de detalhamento. O vocabulário que as descrevem reflete, assim, a plasticidade que as reveste. Se tal prática é verdadeira em relação ao relato, também o é no plano da elaboração teórica.

A literatura espelha os anseios humanísticos de um tempo, o nível intelectual de uma sociedade, a preservação da cultura de um povo, o poder da criação artística do homem.

O binômio literatura/infância converteu-se num veio inesgotável de possibilidades para que efetuasse a análise de como se constrói e se dissemina o conhecimento e a arte.

Findo o período **ágrafo**, a expressão literária ganhou maior vigor. A oralidade era substituída pela **escrita**. Assim, a partir do período **gráfico**, o texto literário firmou-se como registro e levou adiante o ideário contido no pensamento e na sensibilidade do homem. A escrita revelava várias vertentes e outras tantas perspectivas, eternizando-a.

A literatura percorreu múltiplos caminhos, fez-se multifacetada e penetrou no universo infantil, onde encontrou focos de abordagem que ofereceram aos escritores uma seara fértil de exploração e fantásticas descobertas no campo da linguagem. A palavra, como instrumento vivo e instigador, propiciava ao artista, no ato da criação, transmutá-la, transformando-a em imagem. Assim, a palavra desenhou épocas, retratou povos, pintou paisagens, esculpiu mundos reais e imaginários. Exprimindo sua natureza sonora, musicalizou aspectos linguísticos, valendo-se de sugestões acústicas formatadas em construções miméticas de grande efeito estilístico.

Sucederam-se os séculos e o texto literário trouxe para cada período, e para cada contexto sócio histórico, um inestimável patrimônio artístico e cultural.

Falando à infância ou falando sobre a infância, a literatura serviu-se e serve-se de um magnífico filão cujo aporte criativo não se esvai nem no tempo nem na mudança de paradigmas. A temática da infância concretiza-se e pulsa em

diferentes vozes e diferentes manifestações. A escrita literária seja na prosa ou na poesia, seja na literatura infantil ou não, recolhe elementos multiformes, que processados na linguagem, transfiguram-se no belo pela articulação artística no ato de escrever.

Os contos de fadas à luz da psicanálise oferecem chaves de leitura de como o pensamento infantil se estrutura e se alarga.

Diz-nos Bruno Bettelheim³³:

Enquanto diverte a criança, o conto de fadas a esclarece sobre si mesma, e favorece o desenvolvimento de sua personalidade. Oferece significado em tantos níveis diferentes, e enriquece a existência da criança de tantos modos que nenhum livro pode fazer justiça à multidão e à diversidade de contribuições que esses contos dão à vida da criança.

Bettelheim ainda fala que os contos externalizam processos que se desenvolveram no interior da criança. Os contos são representados pelas personagens, mas o leitor entra nesse espaço e vê refletida nele, sua própria condição.

Platão (1980, p. 45) entendia positivamente a formação da mente humana, diferentemente de certas diretrizes contemporâneas que pugnam que as crianças, num pseudo amadurecimento benéfico e necessário a um tempo que corre para o “nada”, fiquem expostas tão somente ao convívio com pessoas e fatos reais, garantindo-lhes por tal postura, uma personalidade mais forte e apta para ir ao encontro do sucesso. O filósofo nos apontava como são importantes as experiências intelectuais que contribuem para a construção da verdadeira humanidade. Ele sugeriu que os futuros cidadãos de sua **república ideal** iniciassem sua educação literária com a narração dos mitos, em vez de entrarem em contato com meros acontecimentos ou com os chamados ensinamentos racionais. Também Aristóteles, mestre da razão pura, declarou:

“O amigo da sabedoria é também o amigo do mito”

Os pensadores modernos que estudaram os mitos e os contos de fadas sob o ponto de vista filosófico ou psicológico, chegaram à mesma conclusão. Mircea Eliade³⁴ descreveu essas histórias como “modelos para o comportamento humano (que, devido a este mesmo fato, dão significação e valor à vida)”.

³³ Bettelheim, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada**. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

³⁴ Eliade, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

Traçando paralelos antropológicos, ele, como também outros autores, sugere que os mitos dos contos de fadas se originam de, ou dão expressão simbólica a ritos de iniciação ou outros ritos de passagem – como a morte metaforizada de um velho e inadequado “eu” – para renascer num plano mais elevado da existência. Ele percebe que esta é a razão de esses contos terem a necessidade de um sentido intenso e de transmitirem significados profundos.

Outros estudiosos, dentro de uma abordagem psicológica profunda, enfatizam os pontos de contato entre os acontecimentos fantásticos dos mitos e contos de fadas e as representações dos sonhos e dos devaneios adultos – a realização de desejos, a violência contra os competidores, a destruição sumária de todos os inimigos. E assim concluem que os maiores atrativos dessa vertente da literatura é que ela exprime o que, em geral, impedimos que chegue à nossa consciência.

Há diferenças bastante sensíveis entre os contos de fadas e os sonhos. Nos sonhos, com maior frequência e intensidade, a satisfação de desejos é camuflada, enquanto nos contos de fadas, essa mesma satisfação é expressa com total liberdade. Em um grau considerável, os sonhos resultam das pressões internas que não encontram alívio para problemas que bloqueiam uma pessoa; ela não consegue solução alguma para esses problemas que a incomodam. Igualmente os sonhos não encontram solução para impasses e desconfortos manifestos no inconsciente. Os contos de fadas, em contrapartida, projetam o alívio de todas as pressões e não apenas oferecem formas de solucionar os problemas, mas prometem um final “feliz” para eles.

Para a psicanálise, o homem não pode controlar o que acontece em seus sonhos, embora a censura interna influencie o que se pode sonhar. Tal controle se efetiva, de fato, no nível do inconsciente.

Os contos de fadas em grande parte resultam do conteúdo comum consciente e inconsciente, tendo sido moldados pela mente consciente, não de uma pessoa em particular, mas do consenso de várias pessoas a respeito daquilo que por elas é considerado como problemas humanos universais, e o que aceitam como soluções desejáveis. Se todos esses elementos não estiverem presentes num conto de fadas, ele não seria recontado por gerações e mais gerações com o mesmo encantamento e beleza.

Fala-nos na obra já citada, ainda, Bruno Bettelheim:

Só quando um conto de fadas satisfazia as exigências conscientes e inconscientes de muitas pessoas ele era recontado repetidamente e ouvido com grande interesse. Nenhum sonho poderia despertar tal interesse com tamanha persistência, a menos que fosse forjado em mito, como a história dos sonhos do faraó interpretada por José na Bíblia. (p. 46)

Assim, mitos e contos de fadas falam-nos na linguagem de símbolos representando conteúdos inconscientes. Seu apelo, simultaneamente, atende o consciente e o inconsciente, dentro de três aspectos: **id, ego e superego** e à nossa necessidade de ideias de ego também. O conteúdo dos contos, os fenômenos internos psicológicos recebem “corpo e forma simbólicos”.

Os psicanalistas seguidores das teorias freudianas se preocupam em mostrar que tipo de material reprimido ou de outro modo inconsciente, está subjacente nos mitos e contos de fadas, e como esses contos se relacionam aos sonhos e devaneios.

Os psicanalistas de formação jungianas colocam, em acréscimo, que as figuras e os acontecimentos inseridos nessas histórias estão em conformidade com (e, por conseguinte, representam) fenômenos psicológicos arquetípicos, e simbolicamente sugerem a necessidade de ganhar um estado mais elevado de autoconfiança – uma verdadeira renovação interna que é alcançada à medida que as forças pessoais e raciais inconscientes tornam-se disponíveis para a pessoa.

Não há somente semelhanças essenciais entre os mitos e os contos de fadas; há também diferenças inerentes. Ainda que as figuras exemplares e os eventos estejam inseridos em ambos, e situações da mesma forma miraculosas ocorram nos dois, existe uma diferença fundamental na maneira como são comunicados. O sentimento dominante que o mito transmite é absolutamente singular, portanto, não poderia acontecer com outra pessoa ou em qualquer outro contexto. Os acontecimentos são grandiosos, suscitam admiração e não poderiam, certamente, acontecer a um simples mortal. A razão não se prende tanto aos eventos miraculosos, extraordinários, mas à maneira como são narrados e descritos. Em contraposição, embora as situações nos contos de fadas sejam inusitadas e improváveis de modo geral, são apresentadas como eventos comuns. Algo que pode ocorrer a qualquer pessoa. Mesmo os mais notáveis e impressionantes encontros são relatados de forma casual e cotidiana.

Uma diferença bastante significativa entre essas duas categorias de histórias é a sua culminância, o final, que nos mitos é quase sempre trágico, enquanto invariavelmente, feliz nos contos de fadas. Por tal razão, algumas das histórias mais consagradas encontradas nos contos de fadas, não pertencem realmente a essa categoria. *A Pequena Vendedora de Fósforos* e *O Soldadinho de Chumbo* de Hans Christian Andersen³⁵, são histórias de grande beleza, contudo, trazem uma carga emocional de grande tristeza, já que os protagonistas morrem. Esses contos não transmitem sentimentos alegres e positivos como final da história, característica primordial da tipologia desses textos.

A Rainha de Neve também de Andersen, está próxima dos contos de fadas, visto seu final.

O mito é pessimista, enquanto o conto de fadas é otimista, mesmo que alguns elementos estruturantes da história sejam extremamente sérios e graves.

É, por consequência, esta diferença que separa o conto de fadas de outras histórias nas quais ocorrem, igualmente, coisas fantásticas cujo resultado seja feliz devido às virtudes do herói, à sorte, ou à interferência de figuras sobrenaturais.

Os mitos típicos envolvem solicitações do superego em conflito com uma ação motivada pelo id, e com os desejos autopreservadores do ego. Um mero mortal é muito frágil para enfrentar os desafios dos deuses.

Os mitos projetam uma personalidade ideal que atende às exigências do superego, enquanto os contos de fadas descrevem uma integração do ego e permitem uma satisfação apropriada dos desejos do id. Esta diferença marca a oposição entre o pessimismo penetrante dos mitos e o otimismo estrutural dos contos de fadas.

Fica patente que o imaginário, a imaginação e a fantasia desenvolvem-se e misturam-se à infância; desta mescla, cria-se um celeiro onde dons, saberes, emoções e sentimentos armazenam-se e formam o aporte humano que serve de alicerce ao indivíduo até chegar à idade adulta.

A criança recebe sua influência e capta, inúmeras vezes, de modo quase imperceptível, os elementos estruturantes que alimentam o curso do seu próprio crescimento.

³⁵ Andersen, Hans Christian. **Obras completas**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

O adulto carrega para si, indubitavelmente, os efeitos de uma formação plantada num período da existência que mais tarde, em geral, reaparecem nas atividades imaginativas mais maduras, seja na vida cotidiana, seja na arte.

Entendemos que não é possível viver em absoluta consonância com o que o superego, como representante nos mitos através dos deuses, parece solicitar-nos com veemência e autoritarismo. Assim, quanto mais nos curvamos, mais enfáticas e implacáveis são suas cobranças. Percebe-se que, mesmo quando o herói não compreende que cedeu aos “agulhões de seu id”, ele ainda sofre terrivelmente. Deste modo, quando um mortal incorre no desagrado de um deus sem que tenha cometido delito ou desobediência, mesmo assim, ele é destruído por essas supremas representações de superego. O pessimismo dos mitos é magnificamente trazido pelo paradigma mítico da psicanálise – a tragédia de Édipo.

O mito de Édipo encontra no teatro de Sófocles³⁶, um agente desencadeador de fortes reações emocionais e intelectuais no público adulto. Tais reações podem provocar uma catarse, como ensinou Aristóteles acerca do poder que uma tragédia exerce no homem.

Após a análise dos fatos expostos em Édipo, o homem pode defrontar-se com o espanto de sentir-se tão mobilizado frente à própria comoção, respondendo ao que observa com sua reação emocional. O envolvimento com acontecimentos míticos o faz entender o significado desses eventos e como se pode chegar à clareza dos pensamentos e sentimentos. Com isto, certas tensões internas, que têm sua origem em situações remotas, podem ser aliviadas. Um material previamente inconsciente pode penetrar na consciência da pessoa e tornar-se acessível a uma elaboração consciente. Tal fato pode ocorrer se o observador for profundamente mobilizado em suas emoções pelo mito, e ao mesmo tempo, estar motivado intelectualmente para entendê-lo. O fato de vivenciar o que acontecera a Édipo, entender seu discurso e sofrimento, pode permitir ao adulto trazer sua maturidade àquilo que até então permanecia como ansiedades infantis, preservadas intactas sob a forma infantil na mente inconsciente. Esta possibilidade torna-se real apenas porque o mito se refere a situações que ocorreram em épocas distantes. Os anseios e as ansiedades edípicas do adulto pertencem, portanto, ao passado mais obscuro de sua vida. Se o significado subjacente de um mito fosse claramente decifrado e

³⁶ Sófocles. **Édipo Rei**. São Paulo: Martin Claret, 2008.

apresentado como um fato verídico que poderia ter acontecido na vida consciente de uma pessoa adulta, então isto aumentaria representativamente as antigas ansiedades, e teria como resultado, uma repressão mais contundente.

O complexo de Édipo³⁷ tal como formulado pelo pai da psicanálise é um problema crucial da infância, a menos que a criança permaneça fixada em um estágio primário de desenvolvimento, tal como o estágio oral.

Uma criança fica envolvida num conflito edípico dentro de uma realidade que seja inevitável em sua vida. Uma criança mais velha, a partir dos cinco anos, luta para desvencilhar-se desse estado emocional, reprimindo o conflito em parte, resolvendo-o através de ligações emotivas com outras pessoas e, de certa maneira, sublimando-o. Uma criança não necessita, portanto, ter seus conflitos edípicos ativados por qualquer mito que seja.

Desde os quatro anos até a puberdade, o que a criança verdadeiramente necessita é que lhe sejam apresentadas imagens simbólicas que assegurem a ela a existência de uma solução feliz para seus conflitos edípicos. Embora ela possa considerar difícil acreditar nisso, desde que ela lentamente trabalhe o sentido de eliminá-los.

Na infância tudo está em processo de transformação. Enquanto o homem não encontra segurança dentro de si mesmo, não pode comprometer-se em lutas psicológicas complexas, a não ser que uma saída positiva seja encontrada.

O conto de fadas oferece materiais de fantasia que sugerem à criança, dentro de uma abordagem simbólica, o significado de todas as lutas para que ela possa atingir a autorrealização que lhes garante um final pleno de êxito.

Os heróis míticos ofertam magníficas imagens para o desenvolvimento do superego, porém as exigências que eles incorporam são demasiadas e acabam por desencorajar a criança ante sua própria experiência e frágeis esforços para adquirir uma integração definitiva de sua personalidade. Enquanto o herói mítico vivencia uma transfiguração para uma vida eterna no céu, exatamente como o resto da humanidade, certos contos de fadas concluem-se com a informação de que o herói, se não aparece concretamente morto, ainda pode estar vivo e reaparecer.

³⁷ Freud, S. **Complexo de Édipo e multiplicidade edípica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975

Assim, uma existência feliz, embora comum, é projetada pelos contos de fadas como resultado das provações e tribulações envolvidas nos processos naturais do crescimento.

De fato, as crises psicossociais do crescimento infantil são enfeitadas imaginativamente e, simbolicamente representadas nos contos por meio dos belos e fantásticos encontros com fadas, bruxas, animais poderosos, elementos da natureza ou figuras que demonstram grande inteligência e profunda astúcia em atitudes sobrenaturais. Mas a humanidade essencial do herói, apesar de suas estranhas experiências, é afirmada pela lembrança de que ele morrerá como qualquer um de nós. Quaisquer que sejam os acontecimentos extraordinários que o herói dos contos de fadas vivencie, eles jamais o tornarão sobre-humano, como ocorre com o herói mítico. Esta humanidade real sugere à criança que, seja qual for o conteúdo dos contos de fadas, não são mais que elaborações fantasiosas e exageradas das tarefas e missões com que ela tem de confrontar-se, através dos seus medos e esperanças. Ainda que os contos de fadas ofereçam imagens simbólicas e fantásticas para a solução de problemas, a problemática apresentada é comum: uma criança que sofre o ciúme e a discriminação das irmãs – como na história da *Gata Borralheira*; um menino ou uma menina considerada incompetente por um dos pais, fato que acontece em inúmeros contos dos irmãos Grimm. Além disso, o herói dos contos de fadas vence tais problemas aqui mesmo na Terra, no plano real, e não por uma recompensa advinda do Céu.

A sabedoria psicológica dos tempos responde pelo fato de que cada mito protagoniza uma história particular: Teseu, Hércules, Beoulfo, Brunhilda. Não só esses personagens míticos possuem nomes que os identificam, mas também são aludidos os nomes de seus pais e de outras figuras importantes que cercam o próprio mito.

Em oposição, os contos de fadas tornam claro que cada conto fala de um homem, de pessoas semelhantes a todos nós. Os protagonistas desses contos são sempre referidos com nomes genéricos – “uma moça”, “o irmão mais velho”, “a bruxa da floresta”. Caso apareça um nome, fica bem evidente que não são nomes próprios, mas nomes gerais e adjetivantes: “a Borralheira”, “o Chapeuzinho Vermelho”, “o Soldadinho de Chumbo”.

Tal procedimento é frisado nas histórias de fadas onde mais ninguém tem seu nome particularizado. As figuras que tomam parte nos contos são geralmente,

anônimas, referem-se à madrasta, ao pai, ao príncipe, à avó, a um “pobre pescador” ou a um “bondoso lenhador”.

As fadas e feiticeiras, os reis e as rainhas, os gigantes e anões e as fadas-madrinhas permanecem, da mesma forma, no anonimato, facilitando assim, as projeções e identificações das personagens.

Os heróis míticos possuem, obviamente, uma dimensão sobre humana, um aspecto que ajuda a tornar tais histórias aceitáveis para as crianças mais velhas; as crianças muito pequenas não entram na esfera das narrativas míticas. Neste caso, a criança seria sobrepujada pela exigência implícita de imitar o herói em sua própria vida. Os mitos assim, não são realmente úteis na formação da “personalidade total” da criança, mas na constituição do superego.

A criança sabe que não pode, possivelmente, pôr em prática as virtudes mágicas do herói, ou igualar seus feitos. Tudo aquilo que se pode esperar dela é que imite o herói em algum grau, mas não na integralidade de sua ação. Por conseguinte, a criança não é derrotada pela discrepância entre seu ideal e sua própria pequenez.

Os heróis reais das histórias, todavia, tendo sido gente comum, impressionam a criança com sua própria insignificância quando comparados a eles.

Quando impulsionada e inspirada por um ideal que nenhum ser humano pode alcançar plenamente, a criança não vivencia o sentimento de fracasso. Por outro lado, ao tentar copiar os grandes feitos de pessoas reais, a criança sente-se desencorajada, uma vez que entende isto não ser o fim. Esta consciência traz o sentimento de inferioridade. Esse entendimento aponta para que se saiba em primeiro lugar, que uma pessoa não pode fazê-lo; em segundo lugar, a criança teme que outras pessoas o possam fazer.

Os mitos projetam uma personalidade ideal, agindo sob a pressão do superego; os contos de fadas descrevem e fazem compreender uma integração do ego que permite uma satisfação plena e apropriada aos desejos do id. Esta diferença atende ao contraste existente entre o pessimismo exacerbado dos mitos e o otimismo essencial dos contos de fadas. Infância e experiência se integram.

Os resíduos da infância, conclui-se, pois, manifestam-se por toda a vida. O homem é resultante de tudo que vivenciou. Felizes ou traumáticas, as **marcas** ou **pegadas** das experiências vividas, podem estar presentes explícita ou

implicitamente no comportamento humano, como também, podem manter-se ocultas no inconsciente até serem trazidas à tona por algo inesperado.

As experiências criam, enriquecem e burilam o pensamento, influenciando, portanto, as condutas humanas. O crescimento global do homem se efetiva nas vivências sensoriais, psicológicas, sociais e cognitivas.

A linguagem é a faculdade de fato responsável pela deflagração do processo da verdadeira **humanização** do homem.

A preocupação quanto ao definimento da palavra e sua centralidade na composição do “sujeito” ocupou Walter Benjamin, que acabou por desenvolver o conceito de experiência referindo-se a toda ação realizada para além do tempo vivido, para além do momento imediato de sua realização. Para Benjamin, são as experiências que, ao ultrapassarem toda noção de plenitude, contribuem decisivamente para a formação da consciência e isso passa diretamente pelo uso da linguagem.

A infância é a fase em que se adquire a linguagem. Esse patrimônio, o homem carregará existência a fora, pois que ele confere à humanidade a real condição de produzir seres autônomo, autossuficientes.

A experiência que tem como resultado a linguagem, pode-se afirmar ser aquela que dá concretude ao “sujeito”. As experiências construtoras e organizadoras da consciência e do pensamento nascem na infância, arcabouço que sustenta o elemento humano na sua diversidade e complexa constituição organopsicossocial.

De acordo com a *Teoria da Enunciação* de Bakhtin³⁸ (1988), a linguagem, compreendida como produção de conhecimento, é mais do que veículo de informação ou transmissão de conteúdo; deve ser considerada como a materialização da consciência daquilo que permite a afirmação do “sujeito” e que, ao mesmo tempo, não prescinde, de forma alguma, da interação social. A linguagem, segundo essa concepção, realiza-se na coletividade, em situações em que sejam possíveis experiências intersubjetivas como condição primordial para a formação da intrassubjetividade.

³⁸ Bakhtin, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo Hucitec, 1988.

A partir desse contexto, é necessário ter-se como foco de análise a dimensão esteticoliterária da linguagem e sua relação direta para a construção da experiência, tomada à formulação de Walter Benjamin³⁹ em **Écrits Autobiographiques** sobre a crise da sociedade moderna diante do ato de narrar.

Benjamin, já na primeira metade do século XX, desenvolveu um pressuposto teórico acerca da função estética da linguagem literária e seu papel na sociedade moderna. O filósofo acreditava que, já em sua época, a arte de narrar estava em decadência.

As constantes transformações por que passaram a sociedade e a vida cotidiana, fizeram com que as pessoas se envolvessem no turbilhão contínuo imposto por essas mudanças e não se dessem mais o tempo de tecer ideias e narrar, com a devida calma, fatos ocorridos no dia a dia, fabulações imaginárias, e mesmo a junção de ambos.

“Ficamos sem tempo, nem interesse de buscar na coletividade, nas conversas em grupo, no envolvimento com a sabedoria dos mais velhos, o material necessário para elaborar o próprio verbo”.

Benjamin não desprezava os avanços oriundos da modernidade; antes, acreditava que eles oferecessem oportunidades de o homem enxergar melhor muitas coisas que anteriormente eram inconcebíveis, inimagináveis ou apenas vislumbradas. Entretanto, nem tudo deveria constituir-se em apologia ao futuro, ao moderno. É imprescindível buscar as bases do “sujeito” moderno, paradoxalmente, na tradição e na história humana.

É fundamental que o ser humano seja verdadeiramente humano. E o que há de mais humano no “sujeito” senão o verbo, a linguagem constituidora de sua consciência e de sua realidade?

É de suma importância fazer com que as diversas linguagens que a literatura detém cheguem ao convívio infantil. A criança poderá, apoiada nesse aparato intelectual e criativo, desenvolver-se com maior consciência e efetividade. Dessa forma, a investigação nessa etapa da existência está voltada para o estudo dos mitos e do imaginário que povoam a infância, como alimento para a valorização da linguagem, instrumento de expressão da experiência humana. Mito e infância podem ser compreendidos no tangenciamento de questões imprescindíveis que

³⁹ Benjamin, Walter. **Écrits Autobiographiques**. Texte français de Christophe Jouanlanne et Jean François Poirier. Paris: Chistian Bousgois Éditeur, 1994.

dizem respeito à construção do imaginário infantil, através do contato com as narrativas, sobretudo míticas, pelo que suprem a criança de imagens e renovação de percepções recolhidas pelos sentidos.

A experiência na infância é a base para a construção do pensamento humano. As crianças cegas, em especial, precisam passar por tais experiências para que seu imaginário, sua imaginação e fantasia se alarguem. Essas instâncias sendo negligenciadas provocarão o empobrecimento de seu intelecto e espírito criador.

A infância não é um período cronológico tão somente. Antes, é um índice de pertencimento eterno de um ser que desperta para a vida, que compartilha realidades contraditórias, que se confronta com mundos desconcertantes. Entretanto, é nessa fase, que o elemento humano se abre ao crescimento. Aprende nas intempéries do cotidiano, na magia dos segredos adivinhados e não sabidos, na perspicácia da burla, nas vitórias dos intentos e imaginativos que a fantasia cria e corporifica.

Da gênese da infância e de seus desdobramentos, o homem ganha forças, introjeta emoções, cristaliza sentimentos, constrói símbolos e imagens, penetra em si mesmo e se converte em artífice do seu pensamento e da sua criação.

Infância e experiência fundem-se e desse amálgama, surge uma via de direcionamento e de ascensão humana.

A infância é um rito de iniciação à vida; no seu emaranhado de encantos e mistérios nos descobrimos para mais tarde, entendermos nossa genuína humanidade.

4.4. O imaginário na perspectiva da antropologia

A conclusão do assunto em pauta leva-nos a buscar reflexões sobre um tema que se mostra rico de abordagens e suscita, por tal razão, uma multiplicidade de caminhos por onde pesquisadores de diferentes vertentes do conhecimento podem percorrer a fim de investigarem questões afetas ao homem, desvelando-o e alcançando a essência desse ser forjado na complexidade de estruturas várias e esferas tão diversas, e às vezes, parecendo-nos antagônicas, deixando-nos por isso, a ideia de serem distantes entre si.

Encontramos em Gilbert Durand⁴⁰ a palavra precisa para encerrar as breves considerações feitas nesse trabalho.

Na obra *As Estruturas Antropológicas do Imaginário : introdução a arquetipologia geral* o autor traz para sua análise um minucioso estudo dos elementos constituintes de um feixe de saberes atrelado à mitologia, à magia, à alquimia, à astrobiologia, à aritmologia, à analogia, da participação, do pensamento pré-lógico e, finalmente, à retórica.

Vê-se, pois, que Durand agrega vários fatores antropológicos à sua observação, em vez de descartar um que fosse, fato que traria comprometimento à excelência do exame proposto. Gilbert Durand oferece-nos uma visão mais profunda e ampla para que possamos perceber o homem em sua dimensão maior, longe dos juízos reducionistas que nos são apresentados, em geral, por estudos superficiais e pouco robustos.

O homem é um complexo constituído por conhecimentos, competências e sentimentos que vão muito além de um olhar compartimentalizado e estreitado pela ausência de uma consistente massa crítica.

Durand abre este livro com uma reflexão acerca da desvalorização cultural do imaginário ante o pensamento oficial do Ocidente, fechando-o com a defesa e reabilitação da retórica que fora, igualmente, desvalorizada.

Sua reflexão recai sobre a pretensão de alguns estudiosos que querem “desmistificar” o homem. Fala o autor:

“Podemos, por nosso lado, perguntar-nos sob que regime místico se manifesta à vontade deles essa desmistificação” (p. 428).

Um dos sinais mais evidentes do nosso tempo é, de acordo com o regime da abstração semiológica ou objetiva, a confusão hiperbólica e polêmica estabelecida a respeito do mito e da mistificação.

Segundo Durand, essa época detratora de mitos e de mística, volta-se firme para o “regime da antítese” e, por tal motivo, rende-se a todas as práticas e tentações do exagero. Porém, aparecem muitos indícios que apontam essa moda arquetípica como algo passageiro.

⁴⁰ Durand, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução a arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Esta civilização racionalista e o seu culto pela desmistificação objetiva “veem-se submersos de fato pela ressaca da subjetividade maltratada e do irracional” – diz Durand (p. 429).

Prossegue:

Anarquicamente, os direitos a uma imaginação plena são reivindicados quer pela multiplicação das psicoses, pelo recurso ao alcoolismo e aos estupefacientes, ao jazz, aos hobbies estranhos, quer pelas doutrinas irracionais e pela exaltação das mais elevadas formas de arte. (p. 429)

Em meio ao puritanismo racionalista, e desta postura para a “desmistificação”, tal potência fantástica, o imaginário, deixa à exclusão objetivista, dando lugar a uma dialética “vingadora.”

A objetividade, a “Ciência”, o materialismo, a explicação determinista, o positivismo, posicionam-se como as mais claras e irrefutáveis características do mito: “O seu imperialismo e o seu fechamento às lições da mudança das coisas” (2002, p. 429).

A objetividade converteu-se, de maneira paradoxal, em culto fantástico que nega sua confrontação com o objeto.

Fala Durand:

Mas sobretudo, como todo sistema que explora um regime isomórfico exclusivo, o objetivismo semiológico contemporâneo, ignorando os estudos de uma antropologia geral, fecha-se *a priori* a um humanismo pleno. O que a segurança desmitificante mascara não passa, na maior parte dos casos, de um colonialismo espiritual, da vontade de anexação, em proveito de uma civilização singular, de esperança e do patrimônio da espécie humana inteira. (p. 429).

Gilbert Durand, ao estudar a fenomenologia do imaginário, não omitiu elementos da antropologia geral como já mencionamos. Essas estruturas foram procuradas pelo autor, já que não lhe bastava uma infraestrutura totalitária. Na busca pela convergência das disciplinas antropológicas, o mito e o imaginário, longe de aparecerem como algo ultrapassado no tempo em relação à evolução da espécie, manifestaram-se como elementos constitutivos e instaurativos do comportamento do *homo sapiens*, como demonstrou Durand em sua obra.

Por isso, segundo o autor, uma das tarefas mais difíceis na procura da “verdade” e na tentativa de desmistificação é discernir efetivamente a mistificação e o mito.

E não jogar com a raiz das palavras. Querer ‘desmitificar’ a consciência aparece-nos como a tarefa suprema de mistificação e constitui a antinomia fundamental: porque seria esforço imaginar para reduzir o indivíduo humano a uma coisa simples inimaginável, perfeitamente determinada, quer dizer, incapaz de imaginação e alienada da esperança. (p. 429-430)

Assim, entende-se que a poesia e o mito não podem ser deixados de lado. A palavra mais simples, o juízo mais humilde e primário, todo e qualquer signo é mensageiro de uma expressão que envolve sempre o sentido próprio que objetiva dizer algo.

O sentido poético, essa impossibilidade de desmitificar a consciência, mostra-se como a oportunidade do espírito e constitui uma forma de exprimir o que vai por dentro do nosso interior.

Sócrates, num instante decisivo, opõe ao nada objetivo da morte, afirmando ao mesmo tempo os direitos do mito e a vocação de subjetividade para o Ser e para a liberdade que o manifesta. De tal modo que não há para o homem honra verdadeira que não seja a dos poetas.

Em mais uma de suas reflexões, Durand põe à mostra sua sensibilidade e seu espírito afeito ao entendimento da expansão do interior do homem, conferindo-lhe o direito absoluto pela escolha do caminho a seguir. Sem algemas e sem censuras punitivas, o ser humano deve buscar em si, a liberdade e a concretização do “eu”.

O embotamento do brilho interno do Ser provoca a morte moral desse mesmo Ser. O brilho que é chama de vida, força de criação, não pode jamais ser aceito como algo possível de sufocar-se, atendendo a supostos interesses de sanear desvios e comportamentos perniciosos e indesejáveis frente a uma realidade tecnicista e pasteurizada.

O banimento da poesia, do pensamento reflexivo, da ação reformadora, do ideal humanístico elimina o sonho e faz recrudescer a dor e o alijamento das emoções livres de âncoras ou amarras.

Durand instiga-nos a pensar e nos coloca uma questão ao evocar uma das mais belas e representativas fábulas que nos encanta e nos faz refletir: *A Cigarra e a Formiga*.

Gilbert Durand incita-nos a tomar uma posição diante do lugar que é reservado há séculos à cigarra num contexto em que se defrontam o racional e o sensível.

A **cigarra** adquire o estereótipo da imprevidência. Portanto, o lugar que lhe cabe é o da irresponsabilidade. Seu canto que anuncia a luz, o calor, a vida soberana é julgado como índice de devaneio. O inverno chega e ela se dá conta de que não havia qualquer provimento para alimentá-la. A ilusão feliz de sua liberdade acabara; estava quase morta de fome e de frio.

A **formiga**, ao contrário, sempre laboriosa e previdente, transforma-se no símbolo do trabalho e da responsabilidade. Sua faina diária e meticulosa assegura-lhe a sobrevivência tranquila naqueles dias de frio intenso.

Guardando suas representações mais íntimas, a formiga tem, simbolicamente, um destaque positivo no imaginário calcado no senso comum. Ela é um ser que pensa e age em termos práticos e objetivos.

A cigarra, no entanto, é vista sob uma ótica negativa. Ela é um ser que habita uma realidade fantasiosa – a esfera do prazer e de uma conduta libertária. Sua “voz” encanta as almas sensíveis; seu cantar é arte que brota da natureza.

Confrontam-se, pois, **trabalho** e **arte** numa visão que espelha profundo maniqueísmo. A condenação da cigarra é a desvalorização do **belo**. A arte é trabalho pertencente a uma outra dimensão – dimensão fecundada e gestada nas tramas mais profundas de um espírito criador.

Fala-nos Durand:

Por isso, nós que acabamos de dar o lugar tão belo à imaginação pedimos modestamente que se saiba dar lugar à cigarra ao lado do frágil triunfo da formiga. Porque a verdadeira liberdade da vocação ontológica das pessoas repousa precisamente nesta espontaneidade espiritual e nessa expressão criadora que constitui o campo do imaginário. Ela é tolerância de todos os regimes do espírito, sabendo bem que o feixe desses regimes não é um excesso para essa honra poética do homem que consiste em opor-se ao nada do tempo e da morte (p. 430).

O antropólogo refere-se à necessidade de se colocar uma pedagogia da imaginação em pé de igualdade com a cultura física e do racionalismo. Sem que houvesse um controle maior, nossa civilização abusou de um regime exclusivo do imaginário, e a evolução da espécie no sentido do equilíbrio biológico parece impor à nossa cultura uma conversão desses dois aspectos sem o que provocaria seu declínio e abastardamento.

O Romantismo e o Surrealismo esbanjaram aspectos psicóticos em seus escritos. Nos dias atuais, graças às descobertas da antropologia, já não se

consideram um mero exotismo ou certo encantamento, a evasão e a extravagância sendo vistas como terapias humanistas.

Da mesma forma, nossa civilização tecnocrata válida, num extremo paradoxo, o Museu imaginário, também autoriza um inventário geral dos recursos imaginários, portanto, uma arquetipologia geral. Impõe-se, assim, uma educação estética, integralmente humana, como educação fantástica à escala de todos os fantasmas da humanidade. Não apenas se pode reeducar a imaginação no plano do traumatismo individual como tenta a “realização simbólica”, não só se pode corrigir individualmente o déficit imaginário, causador de angústia pela psicoterapia que utiliza o “sonho acordado”, como também as técnicas de “ação psicológica”, as experiências sociodramáticas que esboçam uma pedagogia da imaginação que a educação deve ter, tanto para o bem, quanto para o mal. Em épocas passadas, os grandes sistemas religiosos desempenhavam o papel de repositório dos regimes simbólicos e das correntes míticas.

Na atualidade, para suprir o pensamento de uma elite bastante cultivada, temos as Belas Artes; para as massas, a imprensa, os folhetins ilustrados e o cinema veiculam o inalienável repertório de toda a **realidade fantástica**. Por tal razão, faz-se necessário desejar “que uma pedagogia venha esclarecer, senão ajudar, esta irreprimível sede de imagens e sonhos. Nosso mais imperioso dever é trabalhar para uma pedagogia da preguiça, da libertação (*défoulement*) e do lazer. Demasiados homens deste século de “esclarecimento” veem-se usurpados do seu imprescindível direito ao luxo noturno da “fantasia” (p. 431).

Na função fantástica reside este “suplemento de alma” que a angústia contemporânea procura, insistentemente, entre as ruínas dos **determinismos**, “Porque é a função fantástica que acrescenta à objetividade morta o interesse assimilador da utilidade, que acrescenta à utilidade a satisfação do agradável, que acrescenta ao agradável o luxo da emoção estética, que, por fim, numa assimilação suprema, depois de ter semanticamente negado o negativo destino, instala o pensamento do eufemismo total da serenidade ou da revolta filosófica ou religiosa, e, sobretudo, a imaginação é o contraste axiológico da ação” (p. 433).

O vazio semiológico dos fenômenos e a sede de realização das representações fizeram crer que a imaginação era a faculdade do possível e a força que leva ao futuro.

“Porque foi frequentemente dito, sob diferentes formas, que

vivemos e que trocamos a vida, dando assim um sentido à
morte,
não pelas certezas objetivas, não por coisas, casas e riquezas,
mas por opiniões, por esse vínculo imaginário e secreto que
liga
e religa o mundo e as coisas ao coração da consciência; não só
se vive e se morre por ideias, como também a morte dos
homens
é absorvida por imagens. Por isso o imaginário, longe de ser
uma
paixão vã, é ação eufêmica que transforma o mundo segundo o
homem de desejo:”

O imaginário e a fantasia são direitos do homem e podem originar-se fora ou dentro das artes. Em certa medida, o homem cresce em saberes e humanidade, por tê-las entranhadas no próprio ser.

Fundem-se à sensibilidade e dessa perfeita simbiose, flui a beleza e o impulso da criação. Quebram-se os grilhões da realidade aprisionada no racionalismo quase sempre utilitário e mercantilista.

Imaginação e fantasia transfiguram-se no pressentido, no encantamento, no indizível advindos do inconsciente e traduzidos pelo espírito e pela alma do homem.

5

A razão e o sensível: instâncias estruturadoras da condição humana

*Bem-aventurados os pintores escorrendo luz.
Que se expressam em verde
Azul
Ocre
Cinza
Zarcão!*

*Bem-aventurado os músicos...
E os bailarinos
E os mímicos
E os matemáticos...
Cada qual na sua expressão*

*Só o poeta é que tem de lidar com a ingrata
linguagem alheia...
A impura linguagem dos homens!
Mario Quintana*

Em reflexões de capítulos anteriores, tomei como aparato teórico, estudos trazidos por diferentes disciplinas. A construção de imagens por pessoas cegas, valendo-se do próprio corpo; corpo que capta estímulos, sensações, percepções, transformando impressões sensoriais em imagens adaptadas e ajustadas por estruturas mentais que forjam o conhecimento e dão materialidade aos sentidos. Uma abordagem mais ampla abriu-me a possibilidade de caminhar por discussões mais largas, mais profundas. Meu interesse não se encerra na simples hipótese de poder-se comprovar, que aos cegos, é possível a construção de imagens concretas. Foi esse o marco inicial deste trabalho. Minha pretensão foi seguir mais adiante. A concretização de imagens passa pela construção de uma competência de ordem cognitiva que demonstra, cabalmente, o alcance e a extensão das funções intelectivas que podem ser atingidas apesar da cegueira. Meu ponto de análise pretendeu ser mais amplo. Quis trabalhar sobre a linguagem literária, sobre a criação artística. A imagem material é o aporte que viabiliza a consecução de esquemas interpretativos que desnudam mundos e que edificam esferas e que solidificam a expressão do EU.

A condição humana funde dois mundos: o mundo inteligível e o mundo sensível. Na grandeza e diversidade dessas duas instâncias, o homem forjou-se. O racional e o sensível interpenetram-se e nasce o pensador, o poeta, o artista.

Procurei que este capítulo se colocasse no centro de discursões que estendessem pontos que julgo possam aclarar, mais e mais, a proposição feita nesta pesquisa.

5.1. Os dois mundos de Platão

O mergulho mesmo raso na filosofia platônica põe-nos claramente à mostra, a essência do pensamento dialético do filósofo de Atenas. Suas reflexões apontam para a existência de dois mundos: o inteligível e o sensível.

Platão percebia o deslindamento dos segredos e mistérios do mundo através de incursões às instâncias mais recônditas do interior da alma. Por tal razão, segundo o pensador, deve-se filosofar com o apoio da força do espírito e na perseguição incessante da “verdade”.

O mundo de Platão firmava-se na crença férrea das “Ideias” incorruptíveis, que assumem seu valor, sua realidade profunda e absoluta.

A filosofia da Idade Média, tanto entre os cristãos como entre os árabes, inspirou-se largamente nas concepções platônicas.

O poeta Heinrich Heine⁴¹ faz uma reflexão sobre a cultura ocidental e nos fala: “Naturezas febris, místicas, platônicas desentranham com reveladora virtude as ideias cristãs e os símbolos inerentes a elas, dos abismos do seu espírito” (1965, vol. 5, p. 186).

É o caso em que se encontram os escolásticos – Santo Anselmo e São Boaventura. Tanto o primeiro, como instituidor do argumento ontológico, quanto o segundo, continuador da tradição agostiniana, no século XVIII, espelharam “naturezas platônicas” que procuraram a “verdade” no âmago da consciência, seguindo os postulados de Santo Agostinho. Nas entranhas do espírito está a comunicação em perfeito compartilhamento com as “Ideias” de Platão.

Assim, diz-nos Agostinho: “No íntimo do homem habita a verdade” (p. 187).

⁴¹ Heine, H. **Livro das canções**, vários tradutores, seleção e notas de Jamil Almansur Haddad, Livraria Exposição do Livro, s/d

A dialética de Platão se constrói nos indícios transmitidos pela sensação até chegar às “Ideias”. Os conceitos sempre hão de precisar da essência das coisas, levantando dados, assinalando os caracteres que distinguem um gênero do outro.

A marcha dialética para a consecução da “verdade” percorre algumas fases: primeiramente, passa-se dos indícios da sensação às espécies e gêneros; partindo-se deles, atingimos as “Ideias”. No âmbito do conhecimento, vai-se da conjectura (eikasia), pela fé (pistis); o raciocínio ou discurso (dianoia) chega à intuição ou razão (noesis).

A conjectura e a fé conhecem sensivelmente o sensível.

O raciocínio (dianoia) introduz ao conhecimento dos gêneros e seres matemáticos. Mas resulta hipotético em seus fundamentos. Não leva à ciência perfeita; só a intuição ou a razão (noesis) é o conhecimento dos princípios das ideias; e as ideias do belo, do bom e do verdadeiro, organizam em sua extrema agudeza, este mundo eidético, último fundamento de toda realidade e de todo saber.

Diz Platão na República: “Sim, o que abrange o conjunto das ciências é o dialético” e ainda acrescenta no Filodemo: “Renegaria a dialética, se colocássemos qualquer outra ciência sobre ela” (1965, vol. 5, p. 188).

Compreende-se, desse modo, a estreita ligação da dialética e da ontologia platônica, como em Aristóteles, vê-se a profunda integração entre a lógica e a metafísica.

A inteligência preconizada por Platão é a um só tempo, poética e filosófica em toda a sua essencialidade. Por isso, dela emergiu o mito da caverna no qual o filósofo reflete sobre a sequência dos graus de conhecimento que acabamos de nomear.

Na caverna, somente são percebidas formas vagas, imagens difusas. É a isto que podemos chamar de “conhecimento sensível”. Ao sair da cova, aquele que lá estava enclausurado, não pode olhar para o sol nem para os objetos muito iluminados. Porém, pouco a pouco, ele pode ajustar-se novamente à visão, já que esta visão vai recuperando sua nitidez; assim, torna-se capaz outra vez de fixar seu olhar, ainda que seja por um breve instante, através da claridade que tudo lhe revela. Desta forma, passa-se do conhecimento sensível e da opinião (subjetividade) ao conhecimento inteligível e à intuição eidética (objetividade, clareza).

Alguns críticos consideraram que Platão não definiu, em caráter conclusivo, a questão das relações entre o mundo das Ideias e o mundo dos fenômenos, entretanto, em *Parmênides*, formula-se a solução do problema:

Estas “Ideias” são como modelos na natureza. Todos os objetos são suas cópias e imitações. Quanto à participação das “Ideias”, não é mais que semelhança. Daí, o nome grego que emprega o filósofo para designar o que se traduziu por modelo – paradigma. Assim, entendemos o conceito de “Ideia” como algo incorruptível, imóvel, fora do tempo e do espaço; existe por si mesma; ao passo que o fenômeno sensível é corruptível, cambiante, variável no espaço e no tempo; é uma cópia imperfeita do arquétipo. O que tem em si de imperfeição deve ser considerado cópia e não paradigma. Por este motivo se corrompe, se transforma, se esfuma, se torna confuso, inconsistente em si, perecível. A “Ideia” é absolutamente clara e única; o fenômeno, em oposição, confuso, transitório, irreal. Saber, verdadeiramente, é saber pelas “Ideias”; saber sensivelmente, é tão somente conjecturar. Sabe aquele que tem a intuição do paradigma; em contrapartida, opina, apenas aquele que se contenta com os sinais da sensibilidade.

Por que o mundo dos fenômenos é confuso?

Por que nada tem limites fixos e precisos?

Compreende-se o fato pela imperfeição de cada cópia, pela imprecisão de cada reminiscência, pela atenuação de cada reprodução, pela impermanência de cada figura, pela inexatidão de cada formação.

Quando Platão inicia sua discussão sobre a conceituação de “Ideia”, como essência da coisa em si, independente do intelecto e de todas as outras coisas, seu pensamento então, adquiriu o verdadeiro cunho filosófico, afastando-se, até certo ponto, da marcante influência exercida por Sócrates, seu mestre. Naquele momento, Platão, através dessas reflexões, começa a desenvolver um método de pesquisa de natureza matemática, estabelecendo “um princípio e aceitando o que está de acordo com ele, e rejeitando aquilo que se opõe a ele”.

A “Ideia” para Platão não configura um simples conceito ou mera representação mental. Ela significa uma causa de natureza não-física, uma realidade inteligível; a “Ideia” representa o que o pensamento mostra quando se encontra livre do sensível, o que se denomina o “verdadeiro ser”.

Outro termo utilizado pelo filósofo para transmitir a conceitualização de “Ideia”, como já foi referido, é paradigma. A “Ideia” é um modelo permanente de cada coisa existente (como cada coisa deve ser).

Todas as “Ideias” existem “em si” e “por si”; portanto, não estão relacionadas a um sujeito particular nem podem ser moldadas segundo sua vontade ou conveniência. Tal característica nos permite compreender que as “Ideias” não são mais do que verdadeiramente são. Elas se mantêm íntegras, sempre da mesma maneira: puras, estáticas, impossíveis de se tornarem outra coisa.

Tendo o conceito de “bondade em si mesma”, não podemos, sob qualquer hipótese, concebê-la fora da “Ideia” de bondade, transportando-a à esfera da maldade. O que é mau somente pode estar no âmbito da maldade.

As “Ideias” habitam um universo próprio; guardam em si os caracteres de sua unidade, pureza e imobilidade. Contudo, as “Ideias” também se manifestam em outro plano; plano das coisas sensíveis.

A partir de tais reflexões, criam-se os dois mundos de Platão:

O mundo inteligível (das “Ideias”); e o mundo sensível (das representações).

Platão, em certa altura, abandona as discussões voltadas unicamente aos sentidos e às coisas físicas, fato que marcou os naturalistas, seus antecessores. Por essa razão, pela mudança de foco de suas reflexões, Platão passa a valorizar acima dos sentidos, o raciocínio puro que é captado pelo intelecto, concretização do verdadeiro conhecimento.

Adquirindo uma nova postura, o pensamento platônico, através da distinção entre esses dois mundos, aplica tais conceitos à natureza do ser humano, constituindo assim, uma concepção dualista referente ao próprio homem.

5.2. Zubiri e o encontro de dois mundos

Após a breve mas fundamental incursão na filosofia platônica acerca dos postulados teóricos referentes à razão e ao sensível, trago o discurso contemporâneo de um filósofo espanhol: Xavier Zubiri⁴² que faz justamente a síntese dos mundos apontados pelo filósofo grego como opostos.

⁴² Zubiri, J. F. Xavier. **Inteligência y realidad**. Madrid: Alianza, 1991.

O tema razão e sensibilidade ocupou, em diferentes períodos da história do pensamento filosófico, os mais representativos pensadores. Dos pressupostos da filosofia grega, às ideias contemporâneas, vemos uma longa caminhada de reflexões que trazem à luz magníficas discussões quanto à construção do conhecimento e quanto à formação do sujeito. O homem como um “ser” vário e complexo busca sempre a “verdade” das coisas e a “verdade” sobre si mesmo. Coexistem nele, mundos diversos cuja sondagem torna-se obscura, muitas vezes, impelindo-o a especulações de grande monta. O universo eterno dos objetos e dos fenômenos físicos se oferecia como algo palpável, dentro de sua materialidade, portanto, passível de interpretação pelo “entendimento”. Por outro lado, o universo interno tem como base constituinte a subjetividade, a imaterialidade que lhe confere a particularização do sensível.

Centrei até então, minha análise na temática da razão e do sensível, duas realidades, dois mundos que a priori, parecem conflitantes, incongruentes, mas que por observações claras e destituídas de pensamentos reducionistas de qualquer espécie, fazem-nos percebê-los como esferas que precisam integrar-se, favorecendo a complementaridade de duas estruturas que vão dar ao homem a compatibilização de instâncias fundamentais para seu pleno desenvolvimento como um “ser” que pensa e que sente na realização mais profunda de sua natureza humana.

A partir das concepções de Zubiri e da maneira como ele repensa a questão da razão e da sensibilidade, tendo por foco de análise a corporeidade humana, aponta-nos novos parâmetros na relação entre sentidos e inteligência, ponto que Zubiri denomina “inteligência sentente”. Tal concepção é a manifestação mais importante para valorizar a função do corpo na estrutura do homem.

A história da filosofia, as pesquisas sobre o conhecimento humano criaram várias correntes do pensamento filosófico. Duas modalidades fundamentais, porém, confrontaram-se quanto à posição de ambas: o Realismo e o Idealismo.

Como são diversos esses posicionamentos, Xavier Zubiri, pela ótica do seu realismo, firma sua posição que se revela genuinamente filosófica e original.

Seguindo a temática desenvolvida em seus estudos, podemos dividir o assunto em três abordagens:

- O sentir;
- O “inteligir”;

- A inteligência sentente.

O termo “inteligir” exprime a ação específica da inteligência humana (do latim *intelligere*). O verbo continuará sendo empregado no espanhol por não encontrar, na língua portuguesa, um verbo que possa traduzir plenamente o “inteligir” do filósofo. Trata-se de um neologismo que poderíamos traduzir em português por entender, conceber, compreender e não tanto como conhecer.

O primeiro tópico, refere-se à distinção que se deve fazer a respeito do sentir animal, isto é, o puro sentir, o sentir natural; o sentir humano que é essencialmente diverso e tem assim, uma importância especial. O sentir humano é apreender o real através da impressão da própria realidade e faz parte da essência do processo do conhecimento, sendo a potência de uma única faculdade cognoscitiva, a inteligência sentente.

Acerca do segundo tópico, o conceito referente ao “inteligir”, considera-se também como uma única faculdade cognoscitiva humana. Não se faz aqui uma distinção verdadeira entre sentir e “inteligir”. Faz-se uma distinção apenas formal. “Inteligir” é, portanto, a capacidade de se “chegar” ao real e dele se apropriar.

O ato de atingir o real não é possível efetivar-se apenas através dos sentidos; por isso, entende-se ser isto uma característica própria do conhecimento do ser humano.

A realidade, pois, é o objeto formal do “inteligir”. Não há uma faculdade para sentir e outra para “inteligir”, mas uma única faculdade do conhecimento. Existe sim uma unidade estrutural e esta unidade é expressa como inteligência sentente.

Na visão zubiriana, o ser humano não é um composto ou conjunto de alma e corpo ou de matéria e espírito. A essência da substantividade humana consiste em uma “corporeidade anímica”. Entre alma e organismo, não existe relação de ato e potência, mas uma relação de codeterminação mútua em unidade coerencial primária; existe uma unidade de estrutura, não uma unidade de substância (p. 96).

5.2.1 O sentir da inteligência

Os sentidos têm uma preponderância muito mais profunda do que apreender uma sensação. No livro *Sobre la esencia*, de 1985⁴³, pode-se detectar uma concepção que se refere à unicidade da ação dos sentidos e da inteligência. Os sentidos e a inteligência formam a inteligência sentente.

Quanto aos sentidos, em especial, podemos encontrar uma teoria bastante interessante nos escritos do filósofo espanhol. Os sentidos, segundo sua teoria, perfazem onze. Cada um desses sentidos tem um outro correspondente sentente que são “distintos modos de intelecção e de inteligibilidade” (Zubiri, 1991, p. 105). Esta análise de Zubiri provoca dois importantes comentários: um de Diego García Guillén⁴⁴ (1986, p. 135-137) e outro de Laín Entralgo⁴⁵ (1987, p. 134-135).

Registram-se a análise de ambos os autores; contudo, destaca-se um pouco mais o pensamento de Laín Entralgo.

Eis a apresentação dos onze sentidos e os seus correlatos:

1. Visão: “A vista me faz sentir a realidade pondo diante de mim – seus eidos, a intuição, como disseram os gregos - e exercita, em consequência, o modo de intelecção da “vidência” ou evidência. Aí está o caráter visual da linguagem filosófica”.ellacuría

2. Audição: “O ouvido me remete à realidade da coisa sonora, me dá notícia dela e, assim, o modo de intelecção da auscultação. Isto quer dizer, a escuta da realidade. “Inteligir” é auscultar.

3. Olfato: “O olfato oferece a realidade apreendida como rastro. A realidade no olfato se faz presente através do odor rastreo.”

4. Gosto: “O gosto faz viver o real como possuído ou degustado; tanto, como gostoso ou não gostoso, a realidade se faz presente como fruição. Não é a fruição consecutiva à intelecção, mas que é o fruir mesmo como modo de intelecção, como modo de apreensão da realidade. Não se deve esquecer que saber e sabedoria provêm, etimologicamente, de sabor.”

5. Tato: (contato - pressão): “O tato nos oferece a realidade como nua ou mera apresentação e, em consequência, nos permite entendê-la como tanteo. É o palpar a realidade.”

⁴³ Zubiri, Xavier. **Sobre la esencia**. Madrid: Alianza, 1985.

⁴⁴ Guillén, Diego García. **Voluntad de Verdad**. Barcelona: Labor Universitaria, 1986.

⁴⁵ Entralgo, Pedro Laín. **El cuerpo humano**. Teoria actual. Madrid: Espasa Calpe, 1987.

6. Sensibilidade labiríntica e vestibular: “Este sentido apresenta a realidade como algo que tem posição, que está centrado. Através dele, a inteligência é uma orientação na realidade.”

7. Calor

8. Frio: “As sensações de calor e de frio levam consigo a apresentação da realidade como temperante. A estas sensações, corresponde uma inteligência de “atemperamiento”. A realidade é “inteligida”, através das sensações de calor e de frio, “atemperadamente.”

9. Dor e o prazer: “Este sentido nos faz “inteligir” a realidade como “afetante”, isto é, como algo que afeta efetivamente. É um sentimento cuja versão intelectual é o “afecionamento.”

10. Kinestesia ou cinestesia: (sentido muscular, tendioso ou dos tendões e articular): “Através dele, a realidade é apresentada como algo que leva a uma direção, a uma apresentação direcional e nos faz “inteligir” como tensão dinâmica. Não é uma tensão até a realidade, mas a realidade mesma como um “até que nos tem tensos.”

11. Cinestesia ou sensibilidade visceral: (o sentir como bem-estar ou mal-estar) no interior do nosso corpo: “Este sentido me faz “inteligir” a realidade como “minha”, como íntima e, portanto, “intelligi-la” como intimação. Não se trata de uma intimação consecutiva à apreensão da realidade, mas que a intimação mesma é o modo de apreender a realidade. A cinestesia me faz consciente da existência do meu corpo. É a experiência primária que converte o homem em sujeito-objeto de si mesmo.”

Conclui Diego García, após sua exposição dos correspondentes intelectivos aos 11 sentidos que “tal é a riqueza da impressão da realidade e, portanto, da inteligência sentente” (Guillén, p. 137). Por sua vez, conclui Laín Entralgo: “Da radical e prévia unidade de todos os sentidos depende a impressão de realidade que o sentir – sentir o mundo através do meu corpo, sentir-me a mim mesmo em meu próprio corpo – leva essencialmente consigo” (Guillén, p. 137). E, acrescenta:

Não da síntese de todos os sentidos em um hipotético “sentido comum”, como pensaram os medievais. Ao contrário, com sua diversidade, os sentidos são analisadores da primeira impressão de realidade que no homem produz sua relação com o mundo e consigo mesmo. (Entralgo, p. 135).

A partir dessas reflexões, vê-se acontecer uma mudança no pensamento filosófico. Assim, os sentidos, e por consequência o corpo, tem um papel fundamental no ato humano de conhecer. Os sentidos nos dão as diversas e complexas maneiras de “inteligir”. Esta forma de pensar não significa apenas que a inteligência humana seja constitutiva e formalmente sentente em si mesma, como inteligência e que o sentido humano seja constitutivo e estruturalmente intelectual como sentir, mas que os órgãos dos sentidos sentem com um sentir em que o apreendido é apreendido como real. A participação do corpo através dos sentidos é destacada de um modo singular e original na sua teoria da realidade (Zubiri, 1991 p. 100-101).

Para Aristóteles, só havia cinco sentidos que registrou em *De Anima*.

Ainda com referência ao assunto, São Tomás de Aquino refere-se aos sentidos internos: estimativa, memória, imaginação e senso comum.

Em conformidade com o pensamento de Xavier Zubiri, entendemos que a distinção entre o sentir e o “inteligir”, no homem, é apenas formal e não real, porém, a índole unitária do sentir e do “inteligir” é algo de essencial. Neste ponto, vemos a importância do corpo na questão humana fundamental que é o conhecimento. O ato do conhecimento se efetiva pela inteligência sentente. A inteligência sentente é, por conseguinte, a melhor forma para exprimir a índole unitária entre o sentir humano e o “inteligir”. Na verdade, não há distinção. Como para todos os atos humanos, também para o conhecimento, põe-se em destaque todo o ser do homem.

Em português, o melhor verbo para traduzir o “inteligir” é entender.

Busquei aclarar esta posição com o exemplo que se segue:

Quando escutamos um som e o entendemos, não só ouvimos o que escutamos; este escutar significa que sabemos como e porque este som é realmente como é. Entender é exatamente isso: ter diante da nossa mente a realidade da coisa sentida. Neste particular, “inteligir” ou entender é algo mais que um simples sentir. “Inteligir” é ter a realidade da coisa apreendida ante a nossa inteligência. Assim, podemos dizer que certas pessoas têm uma capacidade maior de conhecimento. Essas pessoas possuem uma capacidade mais aguda de apreender o real e apresentá-lo à inteligência.

Depreende-se, pois, que a faculdade de “inteligir” mostra diferenciação de graus.

5.2.2. Inteligência sentente

Inteligência sentente não é inteligência sensível. Quando falamos de inteligência sentente, não significa que haja dois atos concatenados: uma coisa é a percepção captada pelos sentidos e depois “levada” à inteligência para que esta construa o conhecimento. Mas não é assim que o fato ocorre. Esta concepção só é possível em conformidade com a teoria do dualismo entre o sentir e o “inteligir”.

Para Zubiri, não há, na ação de conhecer, distinção entre conhecimento sensível e intelectual. A concepção da inteligência sentente, leva-nos a definir a inteligência de uma forma peculiar, isto é, diferente do habitual.

Na visão de Diego García, por inteligência sentente, compreende-se “a capacidade de processar informação, isto é, estímulos objetivos. Neste sentido é óbvio que além da humana existe uma inteligência animal e ainda inteligência artificial” (Guillhén, p. 134-135). Ainda referindo-se à inteligência animal e à artificial, Zubiri afirma que: “Tanto em um caso como no outro, o executado seja pelo animal, seja pelo mecanismo eletrônico, não é inteligência, porque tudo isso concerne tão somente ao conteúdo da impressão, porém não à sua formalidade de realidade” (Zubiri, p. 85), e conclui dizendo que: “São impressões de conteúdo, porém sem formalidade de realidade. Por isso não são inteligências” (Zubiri, 1991, p. 85).

A concepção zubiriana de inteligência sentente é apenas uma faculdade aplicada ao homem; trata-se da maneira humana de “encontrar-se” com a realidade.

Ignacio Ellacuría⁴⁶, faz um importante pronunciamento, esclarecendo sobre o que não é a inteligência sentente. Declara: “Não se trata de uma psicologia dos atos intelectivos, o que poderia entender-se como uma psicologia da inteligência. Nem tão pouco de uma sociologia do saber, tão em voga em nossos dias” (Ellacuría, p. 208). Finalmente, continua Ellacuría: “Não se trata de uma história do conhecer que abarcasse os dois enfoques mostrando psicogenética e sociologicamente como se vão construindo os seres humanos. Tudo isso é importante, diz Zubiri, porém é derivado” (Ellacuría, p. 209).

⁴⁶ Ellacuría, I. **Siete ensayos de Antropología Filosófica**. Bogotá: UST, 1982.

Inteligência sentente é, portanto, tudo isso; contudo, muito mais tem características próprias.

A impressão de realidade, que é concernente ao homem, é um só e único ato: o ato da impressão primordial da realidade.

Prossegue Argote⁴⁷:

Enquanto a Escolástica, preocupada a estabelecer categorias dá a impressão de separar demasiado o plano da intelecção do plano da sensação, Zubiri, pelo contrário, sustenta que em sua raiz, o “inteligir” é algo “intrinsecamente” um com o sentir” (p. 99-100).

A impressão de realidade acontece no ato do sentir intelectual ou intelecção sentente, isto é, um único ato. Na obra “Sobre La Esencia” (1985), exatamente quando Zubiri fala desta unidade “inteligir” e do sentir, o autor antecipa algo importante a respeito da inteligência sentente: “Inteligir” e sentir são fundamentalmente distintos e irreduzíveis; todavia, constitui uma unidade metafísica estrutural, a inteligência sentente” (p. 414).

A leitura da realidade apenas é possível através da inteligência sentente. É preciso agora, fazer-se uma referência à estrutura essencial da inteligência sentente.

Historicamente, sabemos que em Platão e Aristóteles, este último principalmente, de maneira mais evidente, a inteligência seria vista como uma “mesa lisa” ou alisada, onde não há ainda nada escrito. Na linguagem lockiana, *white paper*. As coisas sensíveis seriam como letras que vão sendo escritas na inteligência, sendo assim o “inteligir”. Esta foi a ideia de quase toda a filosofia até Kant. Mas é temerário chamar a isso de conhecimento. Melhor seria falar-se em mecanismo da intelecção e não o ato do “inteligir”. É irrefutável que as coisas atuem na inteligência. No entanto, não no modo de como pensavam os gregos e os medievais, mas sim como impressão intelectual. A concepção kantiana é um tanto diversa. Seria uma concepção de posicionalidade; uma coisa para ser conhecida intelectualmente necessitaria estar presente ou ser colocada à inteligência

Qualquer um desses posicionamentos, entretanto, satisfaz a teoria de Xavier Zubiri que estabelece o conceito sobre a inteligência sentente. A teoria do filósofo espanhol, em sua essência, é a intelecção sentente que, por sua vez, é a apreensão

⁴⁷ Argote, Germán M. **En torno a Zubiri**. Madrid: Studium, 1985.

de algo como real. O específico do real conhecido é estar presente na impressão de realidade. A ideia de estar presente, neste caso, consiste formalmente, em um estar como atualidade na intelecção sentente. O fundamento da intelecção sentente é a atualidade.

Por sua índole unitária – a intelecção sentente, segundo o pensador espanhol, o homem possui duas potências: uma para sentir e outra para “inteligir”; contudo, não são duas faculdades: como se existisse uma faculdade para a sensação e uma outra faculdade para a intelecção.

A inteligência sentente é uma única faculdade de conhecimento. Mesmo que houvesse uma distinção entre as faculdades, “O certo é que a consciência nos assegura que é um mesmo o ser que pensa, o que sente, o que quer, o que faz e o que padece” (Argote, p. 101).

O clássico dualismo dos atos de sentir e de “inteligir” deu origem ao dualismo das faculdades (Zubiri, 1991, p. 89).

Um outro equívoco que contribuiu para a falsa consecução de haver duas faculdades foi a classificação dos termos potência e faculdade como se ambos tivessem o mesmo sentido (Zubiri, 1991, p. 90). A faculdade é uma potência, mas nem toda potência é uma faculdade. Somente aquelas potências que estão facultadas para produzir seus atos são faculdade.

Na esfera do conhecimento, porém, as duas potências constituem os dois momentos de uma só faculdade e de um só ato. Como potências, o sentir e o “inteligir” são essencialmente distintos. A inteligência como potência é essencialmente irreduzível ao puro sentir. Igualmente, o puro sentir, como potência, jamais pôde produzir o ato de impressão de realidade. A unidade das duas potências forma uma faculdade, isto é, a inteligência sentente. A unidade da impressão de realidade do ato de uma única faculdade, contrariamente à tese de Kant, segundo a qual as duas potências – sensação e intelecção – se referiam a um mesmo objeto (Zubiri, 1991, p. 91). Tal concepção de uma única faculdade é a única concepção científica do fato da impressão de realidade.

É importante entender que esta faculdade só pertence ao homem; por isso, não a encontramos presente em qualquer dos níveis de vida fora da vida humana. Já vimos que o sentir, como exclusivo sentir, não constitui uma faculdade, uma potência. Assim, apenas no ser humano é que se unem as duas potências: o sentir e o “inteligir”. É no ser humano que se manifesta a única faculdade-potência. A

autonomação biológica dos estímulos, no homem, tem a potência de “inteligir” e essa potência é determinada pela hiperformalização de suas estruturas sententes. Eis porque a unidade das duas potências resulta no fenômeno da faculdade. A unidade estrutural de “inteligir” e sentir é determinante no hábito de intelecção sentente cujo ato formal é a impressão de realidade. E, enquanto é determinante, de hábito, a estrutura unitária das duas potências do sentir e do conhecer constitui, efetivamente, a faculdade da inteligência sentente.

Zubiri afirma que o cérebro humano é o órgão sentente. Diz o filósofo em *Inteligencia y Realidad* (p. 96-97):

Trátase, pues, no sólo de habitud sino de estructuras. Por esto es, repito, por lo que la intelección es un acto de aprehensión sentiente de lo real. Es una intelección que en cierto modo (aunque no exclusivamente) podríamos llamar cerebro. El cerebro es el órgano sentiente que por su hiperformalización determina exigitivamente la necesidad de intelección para poder responder adecuadamente. Además el cerebro tiene una función aún más Honda: mantener en vilo la intelección.

É de suma importância compreender que a atividade cerebral entendida no que foi exposto acima, isto é, como uma atividade sentente, modula intrínseca e formalmente a própria intelecção ou a impressão de realidade. Como a impressão de realidade é exclusiva do homem, a atividade cerebral que formata a intelecção é fruto da faculdade ou da unidade das duas potências do sentir e do “inteligir”.

“O neologismo sentente expressa, sem vacilações nem ambiguidades, o caráter sentente da inteligência” (Ellacuría, p. 202). O termo sentente não se refere a sentimentos, mas aos sentidos, à sensibilidade. Portanto, entendemos inteligência sentente não somente unindo o sentir ao “inteligir”, mas também se estendendo ao Logos e à razão:

Daí que também o Logos (a capacidade de conceituar, afirmar e julgar) e a razão (a capacidade de pensar e saber) serão formalmente sententes. Ainda que pareça exagerada a afirmação, pode dizer-se que há Logos e razão pela sensibilidade. (p. 204).

O sentir humano e a intelecção exercem, em conjunto, um único e idêntico ato em virtude da intrínseca unidade estrutural. Trata-se de uma filosofia que se fundamenta em algo realmente novo para a terminologia de até então. Seus pressupostos falam de um “sentir intelectual” e de uma “intelecção sentente”. (Zubiri, 1991, p. 82-83). Ambas as fórmulas são idênticas. Não se entende aqui, a

inteligência como uma faculdade, mas como ato de “inteligir”. Com efeito, afirma que: “Se, às vezes, falo de inteligência, a expressão não significa uma faculdade, mas o caráter abstrato da inteligência mesma. Não se trata, pois, de uma metafísica da inteligência, mas da estrutura interna do ato de “inteligir”. (Zubiri, 1991, p. 20).

A apreensão do real na impressão de realidade, não constitui dois atos distintos numericamente, porém, dois momentos de um único ato de apreensão sentente do real.

Este único ato de apreensão do real, próprio do ser humano, no momento sensível é impressão, mas enquanto ato intelectual é a apreensão do real. Assim, estamos diante de um ato único e unitário: a impressão de realidade na qual a inteligência é um modo de sentir e este modo, por sua vez, é um modo de inteligência. (ZUBIRI, 1991, p. 12).

Pela própria natureza, a sensibilidade humana não é mero sentir cujo cunho humano consiste na intrínseca versão ao estímulo como realidade. Esta versão à realidade estrutura o ato formal ou peculiar da inteligência, ou ainda, o sentir humano é um sentir já intrinsecamente intelectual e, portanto, a inteligência, por intermédio da impressão, chega à realidade. Não devemos confundir tudo que foi referido, com a afirmação feita por Aristóteles:

“Nada chega à inteligência sem antes passar pelos sentidos”

Não se trata de uma afirmação falsa, contudo, está expressa conforme uma concepção dualista do sentir e do “inteligir”. Quando Zubiri diz que a inteligência tem acesso à realidade através da impressão, a impressão neste momento, já é de realidade e não uma impressão fornecida pelo puro sentir, para em um segundo momento, ser inteligência. Para Zubiri, todo sentir e todo “inteligir” humanos são primariamente e constitutivamente inteligência sentente.

A diferença entre as conclusões do pensador espanhol diante da afirmação de Aristóteles, transcrita acima, está principalmente quanto à partícula “primus”. O momento de realidade, na teoria zubiriana, dá-se em um só ato. Não existem dois atos, um anterior ao outro. O momento do sentir humano é, em um único tempo, ato formal do conhecer. Esta é uma nova concepção proposta por Zubiri: é um só ato efetivado por uma única faculdade: a inteligência sentente. Desde Aristóteles, de uma certa forma, o realismo filosófico sustenta a existência de um único mundo real. Para Zubiri, que também é um realista, este único mundo real é

conhecido em um único ato. Não se trata de um ato da sensibilidade e um outro ato da inteligência diante de um mesmo objeto de análise. É um mesmo objeto conhecido em um mesmo e único ato: a intelecção sentente.

A intelecção sentente é um ato enquanto ato. Existe distinção entre o puro sentir, afeto ao animal e a inteligência. No entanto, quando se trata de impressão de realidade, faz-se presente uma rigorosa unidade numérica do ato de apreensão na formalidade de realidade. É uma realidade subjetiva.

“É fundamental suplantar o dualismo entre sentidos e inteligência”, segundo Ellacuría (p. 114-115). Cada uma dessas potências, se fosse faculdade, exigiria um ato completo para cada uma delas. É também necessário, suplantando tal dualismo, fazer da apreensão de realidade um ato único de intelecção sentente. Este fato não significa reduzir a inteligência ao puro sentir, o que na concepção de Zubiri, seria um total absurdo “sensismo”. Por outro lado, não significa fazer do sentir, como Leibniz, uma intelecção obscura e confusa (Ellacuría, p. 114-115,). Na sua essencial irreducibilidade, sensação e intelecção humanas exigem, concomitantemente, um só idêntico ato pela sua intrínseca unidade estrutural. Isto não se refere a uma simples questão dialética, mas de qualquer coisa de caráter decisivo em relação à problemática do homem como ser inteiro – não apenas no que concerne ao aspecto intelectual – e de modo especial na problemática que envolve todos os seus conhecimentos, inclusive, os de cunho científico e filosófico.

Para Zubiri, o ato de pensar, ainda que e também no sentido popular do termo, é realizar todo esse processo que é a intelecção, a apreensão sentente do real.

Não é a vida que nos força a pensar, mas é a intelecção sentente que nos força a viver pensando.

Ao nos colocarmos frente ao homem, ao tentarmos compreender a natureza que o reveste, de pronto, percebemos a complexidade dessa mesma natureza tão diversa e, em muitos aspectos, altamente enigmática.

O homem é múltiplo e vário, ainda que guarde uma aparência de unicidade ante a configuração da própria humanidade. Não sendo um ser apenas biológico, mas um ser possuidor de um espírito, de uma alma, entendê-lo, desvendá-lo, pois, impõe a necessidade da busca minuciosa de onde o fator especulativo emerge, concentrando sua investigação em diferentes áreas.

A ciência, com a variedade de suas vertentes, tanto quanto a filosofia, com a multiplicidade de suas correntes de pensamento, constituem-se em fontes de pesquisa que põem diante de nós, um vasto campo de estudos e de infindáveis possibilidades de interpretação de um conjunto rico de conteúdos formado pelo corpo, pela mente e pelo psiquismo.

O elemento humano nasce e cresce na magnitude da própria diversidade. São engrenagens que se criam, que se estendem, que se ligam, que se fundem e tecem a trama da rede de relações, que poderíamos assemelhar à montagem de um enorme painel de mosaicos, que constrói esculturas mentais, competências cognitivas, sentimentos díspares, estados emocionais, personalidades, comportamentos.

Não nos esqueçamos, porém, que o homem é também um ser social e histórico. Sua evolução e tomada de consciência dependem das trajetórias percorridas e das experiências acumuladas. Seus mecanismos externos (o corpo e os sentidos), como seus mecanismos internos (a razão e a sensibilidade) precisam compatibilizar-se a fim de que se estabeleça a interação entre essas duas instâncias que constroem o espectro do ser humano.

O homem não pode ser acorrentado ao próprio corpo; não pode ser preso por si mesmo nem estar preso em si mesmo. O corpo é seu veículo de captação de estímulos, sensações e percepções. Dele partem as informações que se transformam em conhecimento. Entretanto, esse conhecimento adquire infinitos perfis, já que o intelecto fundamenta-se na razão e na consciência individual; todavia, não pode prescindir dos elementos estruturadores do sensível. Assim, as amarras do corpo devem romper-se a partir da ação libertadora do sensível, fruto da subjetividade.

Aspectos corpóreos, intelectivos e sensíveis mesclam-se, produzindo um “todo” – o homem –. Embora constituído por diferentes partes, nosso olhar em relação a ele, precisa ter um de caráter holístico. O homem como “ser” forma um “todo” único, mesmo que estruturado por compartimentos diversos. Vê-lo pela ótica da compartimentalização é enfraquecer sua mais pura constituição; ao passo que analisá-lo por uma perspectiva holística, é fortalecer-lhe a “essência de ser” total e indivisível na dimensão verdadeira de sua natureza humana, a um só tempo, una e varia.

A razão e o sensível cruzam-se e interpenetram-se para que se construa, com precisão, o ato de conhecer. O conhecimento calcado no sensível leva à arte, conduz à criação, potencializa o sublime.

Trouxe neste capítulo, três vozes referenciais. Vozes que pontuaram reflexões profundas sobre o “mundo das ideias”, o “mundo dos juízos” e o “mundo da intelecção”.

Platão falou-nos na existência do dualismo entre o inteligível e o sensível.

Xavier Zubiri refletiu a respeito do sentir e do “inteligir”, da intelecção e dos sentidos.

“Ideias”, “Razão”, “Corporeidade” formam o tripé sobre o qual foram discutidos conceitos e feitas reflexões acerca de como o homem se constrói como um “ser” cognoscente e se estrutura como “sujeito” frente ao forjamento de sua própria natureza humana.

A arte imagética em três escritoras cegas

Poema dos Dons

*Ninguém rebaixe a lágrima ou rejeite
esta declaração da maestria
de Deus, que com magnífica ironia
deu-me a um só tempo os livros e a noite.*

*Da cidade de livros tornou donos
estes olhos sem luz, que só concedem
em ler entre as bibliotecas dos sonhos
insensatos parágrafos que cedem*

*as alvas a seu afã. Em vão o dia
prodiga-lhes seus livros infinitos,
árduos como os árduos manuscritos
que pereceram em Alexandria.*

*De fome e de sede (narra uma história grega)
morre um rei entre fontes e jardins;
eu fatigo sem rumo os confins
dessa alta e funda biblioteca cega.*

*Enciclopédias, atlas, o Oriente
e o Ocidente, centúrias, dinastias,
símbolos, cosmos e cosmogonias
brindam as paredes, mas inutilmente.*

*Em minha sombra, o oco breu com desvelo
investigo, o báculo indeciso,
eu, que me figurava o paraíso
tendo uma biblioteca por modelo.*

*Algo, que por certo não se vislumbra
no termo acaso, rege estas coisas;
outro já recebeu em outras nebulosas
tardes os muitos livros e a penumbra.*

*Ao errar pelas lentas galerias
sinto às vezes com vago horror sagrado
que sou o outro, o morto, habituado
aos mesmos passos e aos mesmos dias.*

*Qual de nós dois escreve este poema
de uma só sombra e de um plural?
O nome que assina é essencial,
se é indiviso e uno este anátoma?
Groussac ou Borges, olho este querido
mundo que se deforma e que se apaga
numa empalidecida cinza vaga
que se parece ao sonho e ao olvido.*

Jorge Luís Borges

6.1. Desejo: o nascedouro da imagem poética

Seja na prosa, seja na poesia, a escrita é o espaço aberto no qual o artista, artífice da palavra, transita livre entre diferentes discursos, conforme suas demandas internas e as circunstâncias artísticas que o rodeiam. O ímpeto humano, agregando-se à força da criação, desenha formatos, engendra expressões, gesta ideias. A literatura é a arte indômita do criador sem amarras; espírito errante que não admite limites impostos nem rumos previamente traçados. Arte que recolhe do ser não só o engenho que brota da alma, mas ainda, o conhecimento diverso e o esmero formal, provindos do intelecto.

A arte de escrever transcende muitas vezes o próprio objeto escrito, pois que por de trás do dito, há invariavelmente o não dito, porém existente, e que ali está a nos conclamar a percebê-lo, a nos instigar a senti-lo, a nos levar a interpretá-lo. A linguagem literária se nos oferece como uma generosa oportunidade para mergulharmos em nós mesmos, para alcançarmos o ponto mais delicado de nossa sensibilidade e de nosso entendimento. Converte-se numa via que toma várias direções e nos incita a percorrer caminhos difusos e intrincados labirintos. Una, mas ao mesmo tempo múltipla, faz-nos vivenciar a vertigem do deslocamento e da mudança de sentidos. Clara ou complexa, direta ou reflexiva, ela nos conduz pelas veredas das mensagens cifradas, dos afetos desabridos, do indizível que emociona, da estética que ensina. A literatura em sua manifestação mais pura e elevada, não fica ancorada numa temporalidade escorregadia, que se perde em dizeres e fazeres pré-fabricados por modismos vagos e inconsistentes. Antes, eterniza valores que formam o homem, sentimentos que alimentam a existência, reflexões que adensam pensamentos, inventividade que rasga horizontes, criatividade que forja o senso crítico, experiências que sustentam o raciocínio lógico. A literatura é atemporal e sempre vigorosa porque é gerada nas vivências humanas e feita concreta do talento do artista.

Este capítulo ao falar do elemento imagético presente na escrita destas poetisas cegas, recorre a Bachelard, além de Zubiri, para orientar a recuperação das imagens que se constroem a partir da imaginação poética e das vivências internas e externas pelas quais as três escritoras experimentam a vida e a poesia.

Fala-nos Gaston Bachelard⁴⁸:

É necessário estar presente, presente a imagem no minuto da imagem: se há uma filosofia da poesia, ela deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, muito precisamente no próprio êxtase da novidade da imagem. A imagem poética é um súbito realce do psiquismo, realce mal estudado em causalidades psicológicas subalternas (1989, p.1).

Fora a isso, não há nada que possa servir como princípio para uma filosofia da poesia. A noção de “base” traria um bloqueio à atualidade essencial da novidade psíquica do poema. Assim, a reflexão filosófica sobre o pensamento científico já cristalizado deve integrar à nova ideia a um corpo de ideias fortemente trabalhado e por isso aceito. Ainda com Bachelard:

Ainda que a nova ideia obrigue esse corpo de ideias a um remanejamento profundo, como sucede em todas as revoluções da ciência contemporânea. A filosofia da poesia, ao contrário, deve reconhecer que o ato poético não tem passado, pelo menos, um passado próximo ao longo do qual pudéssemos acompanhar sua presença e seu advento (1989, p. 1).

Continua a discorrer sobre o assunto, o filósofo: A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso; com a explosão de uma imagem o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir ou morrer (1989, p.2).

Prossegue Bachelard, mostrando-nos a natureza da imagem poética: “Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Procede de uma ontologia direta” (1989, p. 2). Portanto, é na repercussão, avesso da causalidade, que Bachelard acreditava ter encontrado as verdadeiras medidas do ser de uma imagem poética. É nessa repercussão, que a imagem poética terá “uma sonoridade de ser”. O poeta se exprime no limiar do ser. Bachelard sinaliza que para determinar-se o ser de uma imagem há que se sentir uma repercussão.

As imagens poéticas, na realidade, não escapam à causalidade. Todavia, as causas levantadas pelo psicanalista não podem explicar em profundidade o caráter inesperado da “imagem nova” como não elucida seu acolhimento integral por uma alma alheia em relação ao processo de sua criação. Diz o filósofo: “O poeta não me confere o passado de sua imagem, no entanto, ela se enraíza imediatamente em

⁴⁸ Bachelard, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

mim. A comunicabilidade de uma imagem singular é um fato de grande significação ontológica” (1989, p. 2).

Pode-se dar atenção às pesquisas psicológicas e aos métodos psicanalíticos para configurar-se a personalidade de um poeta, aquilatando assim, as pressões, as dores, os descompassos sofridos por ele, no curso da existência. Porém, o ato poético, a imagem inesperada, a chama do ser advinda da imaginação, não se enquadram no âmbito dessas questões. A filosofia esclarece o problema da imagem poética levando o assunto à fenomenologia da imaginação. Segundo Bachelard “este seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge da consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade” (1989, p. 2).

Bachelard nos alerta que, como leitores, não encaremos a imagem como um objeto nem como substituto desse mesmo objeto, mas que recolhamos dele sua realidade específica. Para tanto, é fundamental fazer-se uma associação do ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética.

No âmbito da criação da imagem poética, a fenomenologia, pode-se dizer, ser ela uma fenomenologia microscópica, tendo um cunho assim elementar. Na união da imagem entre a subjetividade pura, mas efêmera e a realidade que não prega à sua constituição integral, o fenomenólogo encontra um vasto campo de experiências. Realiza proveitosas observações que podem ser exatas por serem simples, porque não têm entraves. Em sua simplicidade, a imagem não necessita de um determinado saber.

Ela é a dádiva de uma consciência ingênua. Em sua expressão, é uma linguagem criança. Para bem especificar o que pode ser uma fenomenologia da imagem, para especificar que a imagem vem antes do pensamento, seria necessário dizer que a poesia é, mais que uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma. Deveríamos então acumular documentos sobre a consciência sonhadora. (p. 4).

Para o filósofo, pois, a poesia torna-se um “compromisso da alma”. Assim, a consciência integrada à alma é mais livre e não deixa transparecer intenções predeterminadas, fato que acontece quando a consciência se associa aos fenômenos do espírito. Afirma ainda o filósofo: “Nos poemas manifestam-se forças que não passam pelos circuitos de um saber. As dialéticas da inspiração e

do talento tornam-se claras quando consideramos os seus dois polos: a alma e o espírito” (1989, p. 6).

Para estudar-se a fundo as imagens poéticas, consoante a visão do autor, é preciso entender-se a ação efetiva entre alma e espírito. Tais fenômenos apresentam diversas nuances que nos fazem compreender a evolução das imagens poéticas desde o fenômeno do devaneio até a sua formulação. Segundo Bachelard, o devaneio em si, por si só,

é uma instância psíquica que muitas vezes se confunde com o sonho. Mas quando se trata de um devaneio poético, de um devaneio que frui não somente de si próprio, mas que prepara gozos poéticos para outras almas, sabemos que não estamos mais no caminho fácil das sonolências. (p. 6).

A poesia nos oferece, portanto, duas vias importantes: as ressonâncias e a repercussão. As ressonâncias dispersam-se do curso da existência do homem no mundo. A repercussão, em contrapartida, chama o homem ao aprofundamento de sua própria existência.

Diz Bachelard: “Na ressonância, ouvimos o poema; na repercussão o falamos, ele é nosso” (p. 7).

Fica patente que a “exuberância” e a “profundidade” de uma composição poética atrela-se ao binômio: ressonância/repercussão. “É como se, com sua exuberância, o poema reanimasse profundezas em nosso ser” (p. 7).

Para apreendermos melhor o caráter psicológico de um poema, faz-se necessário assumir duas linhas de análise: uma que leva à fenomenologia da exuberância do espírito; outra que nos conduz à fenomenologia das profundezas da alma.

A repercussão tem um sentido fenomenológico na esfera da imaginação poética, foco da abordagem de Bachelard.

Trata-se, com efeito, de determinar, pela repercussão de uma única imagem poética, um verdadeiro despertar da criação poética na alma do leitor. Por sua novidade, uma imagem poética põe em ação toda a atividade linguística. A imagem poética transporta-nos à origem do ser falante. (p. 7).

Quanto à questão, o filósofo conclui que a novidade da imagem poética coloca-se sempre na essência da criatividade do ser falante. Por essa mesma criatividade, a consciência da imaginação submerge pura e simples como uma origem. Isolar esse valor de origem de diversas imagens poéticas, alerta-nos o

filósofo, deve constituir o estudo da imaginação poética. Bachelard, com sua inefável sensibilidade, incita-nos a ver a imagem poética como uma emergência da linguagem, assim, põe-se acima da linguagem significativa. Ao enfronharmos nos dizeres poéticos, vivemos a experiência “salutar da emergência”. É preciso entender-se, que essas emergências se replicam e se renovam. A poesia, portanto, põe a linguagem em “estado de emergência”. A vida revela-se nela por sua energia mais autêntica. Esses impulsos linguísticos, que provêm da linguagem pragmática, são “miniaturas do impulso vital”. Assim como o processo evolutivo de uma língua através dos séculos, a imagem poética mostra-se como resultante dessa mesma evolução.

Um grande verso pode ter grande influência na alma e na língua. Ele desperta imagens apagadas. E ao mesmo tempo sanciona a imprevisibilidade da palavra. Tornar imprevisível a palavra não será uma aprendizagem de liberdade? Que encanto a imaginação poética encontra em zombar das censuras! Antigamente, as Artes Poéticas codificavam as licenças. Mas a poesia contemporânea colocou a liberdade no próprio corpo da linguagem. A poesia surge então como um fenômeno de liberdade. Ensina-nos Gaston Bachelard (p. 11).

O filósofo deixa claro que a análise dos psicólogos e dos psicanalistas não penetram no âmago da fenomenologia da imagem poética. Esta imagem é sempre afeta à esfera da linguagem. A psicologia clássica não estuda a imagem poética, confunde-a, com frequência, com a metáfora. A palavra imagem, em geral nas obras dos psicólogos, é tratada equivocadamente. “Veem-se imagens, reproduzem-se imagens, guardam-se imagens na memória, a imagem é tudo, salvo um produto direto da imaginação” (p. 17).

Bachelard coloca-se avesso ao psicologismo que envolve as imagens, pondo-as numa categoria de “jogos de fantasia” aludidos por Bergson⁴⁹. Este autor considera as imagens como “liberdades que o espírito toma com a natureza”. Contudo, “essas liberdades no plural não engajam o ser; não aumentam a linguagem; não tiram a linguagem do seu papel utilitário. São realmente ‘jogos’. A imaginação mal matiza as lembranças” (1989, p. 18).

Bachelard propõe, ao contrário, considerar a imaginação como uma “potência maior da natureza humana”. Dizer simplesmente que a imaginação é a faculdade de produzir imagens, não esclarece fundamentalmente a questão. Porém

⁴⁹ Bergson. H. **Tempo e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

essa tautologia permite sustar as assimilações entre imagem e lembrança. A imaginação sempre pulsante, tira-nos concomitantemente, do passado e da realidade, projetando-nos para o futuro. A função do real, conduzida pelo passado, tal como mostra a psicologia clássica, é preciso nela acrescentar uma função do irreal, da mesma forma positiva. “Uma enfermidade por parte da função do irreal entrava o psiquismo produtor. Como prever sem imaginar?” esclarece Bachelard (1989, p. 18).

Segundo o filósofo é impossível receber o “benefício psíquico da poesia” sem que haja a conjugação das duas funções do psiquismo humano: função do real e função do irreal:

Uma verdadeira terapêutica de ritmanálise nos é oferecida pelo poema que tece o real e o irreal, que dinamiza a linguagem pela dupla atividade de significação e da poesia. E na poesia o engajamento do ser imaginante é tal que ele deixa de ser simplesmente o sujeito do verbo a adaptar-se. (p. 18).

Nas investigações quanto ao espaço poético, que Bachelard denomina como topofilia, esses espaços visam determinar o valor humano dos espaços de posse, daqueles espaços defendidos contra forças contrárias aos espaços amados, que podem ser vistos como espaços louvados. Ao seu valor de proteção que pode ser positivo, giram ao seu redor, valores imaginados e que rápido, tornam-se dominantes. O espaço percebido pela imaginação não pode ser um espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É antes, um espaço vivido, um espaço particular. Portanto, trata-se de um espaço percebido pela imaginação. Assim, esse espaço sempre tem o poder de atrair, de concentrar o ser nos limites que o protegem. Continua o filósofo:

No reino das imagens o jogo entre o exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado. As imagens não aceitam ideias tranquilas, nem sobretudo ideias definitivas. Incessantemente a imaginação imagina e se enriquece com novas imagens. (BACHELARD, p. 19).

É essa riqueza do ser poético e imaginativo que Bachelard explora em seu magnífico trabalho e belas e sensíveis reflexões.

6.2. O corpo: via geradora de conhecimento

Ao decidir trabalhar sobre o tema desta pesquisa, vi-me forçada a evidenciar aspectos que julgo imprescindíveis a fim de que possamos alcançar melhor o verdadeiro sentido de tudo aquilo que se levanta numa proposta de caráter não apenas reflexivo, mas também, que embute fatores de cunho científico, portanto, passíveis de análises objetivas.

O conhecimento, a cultura e as artes compõem o pano de fundo onde se articulam as ideias e os conceitos que desembocam na formação de imagens por pessoas cegas. É necessário para chegarmos a tal proposição, que desenvolvamos ideias e selecionemos elementos que permitam termos uma base de dados que fundamentem o assunto, sob pena de este mesmo assunto, enfraquecer-se em meio a apostolados confusos que podem suscitar a ausência de veracidade ou de coerência.

A aquisição do conhecimento em todos os tempos colocou-se sempre como um grande desafio para estudiosos de diferentes áreas em diferentes épocas. Ao fazer-se referência a essa aquisição por pessoas cegas, o desafio toma proporções mais complexas ainda. Fazendo-se a comparação entre ambos os processos, entende-se logo quanto de desconhecimento envolve a construção das estruturas cognitivas dos indivíduos cegos. Esse desconhecimento robustece preconceitos e engrossa concepções generalistas que penalizam um grupo de sujeitos que não está fora da natureza humana nem da esfera evolutiva do intelecto dos demais indivíduos.

Ao cego é facultado conhecer; por tal razão, acervos de conhecimento podem por ele ser amealhados. Entretanto, faz-se imperativo que haja uma visão lúcida a respeito dessa questão. O cego não aprende por ações milagrosas ou por intervenções mágicas. A ele, o conhecimento chega pela via de um trabalho criterioso e pela consciência real das potencialidades que detém.

Para isso, teorias foram concebidas. Estudos foram desenvolvidos e práticas foram testadas. As teorias do Construtivismo do biólogo suíço Jean Piaget⁵⁰ nas obra, A formação do símbolo na criança: imitação, jogo e sonho, imagem e representação, bem como o Sociointeracionismo do psicólogo russo Vygotski⁵¹ na obra Pensamento e linguagem, mostram-nos a experiência como veículo de

⁵⁰ Piaget, Jean. **A Formação do Símbolo na Criança**. Imitação, jogo e sonho, imagem e representação. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

⁵¹ Vigotsky, Lev. **Pensamento e Linguagem**. SP: Martins Fontes, 1987.

aquisição do conhecimento. Somente através das experiências concretas é que o cego atinge a compreensão do objeto a ser conhecido; o sujeito precisa atuar efetivamente sobre o objeto para apreendê-lo e de fato, ter sobre ele um juízo, um conceito firmado. Afastando-nos dessa perspectiva, estamos levando o cego ao não conhecimento; estamos oferecendo-lhe o conhecimento de terceiros; um conhecimento pautado em informações meramente verbais, fato que há de roubar-lhe a capacidade da estruturação legítima do pensamento e a autenticidade do julgamento que particulariza cada homem, fazendo aflorar nele a subjetividade.

O conhecimento do indivíduo cego alicerça-se na experiência viva e direta que o desperta para o palpável que lhe garante desenvolver o intelecto, o psiquismo, a sentimentalidade, a imaginação, o poder criativo. Longe do conhecimento concreto, fator de segurança para o seu desenvolvimento como ser cognoscente, reflexivo, autônomo e criador, a tendência desse indivíduo é mergulhar em fabulações imprecisas que podem originar a falta de nexos entre seu pensamento lógico e a realidade circundante.

A cultura e as artes precisam fazer-se fortes nesse processo de aquisição. Contudo, esses dois objetos de impulsão à evolução humana só se fazem ativos e significantes quando se fincam nas bases sólidas da consciência do que se conhece.

A arte é instância da imaginação, mas mesmo assim, a imaginação fonte de alargamento do espírito e da alma do homem, necessita de estruturas concretas nas quais possa agir e delas desentranhar o criativo, o artístico, o emocional e a estética.

A concretude de elementos que gera a imaginação torna-se imperativa para o cego que nela, vai por meio de vivências várias, construir seu discurso que se sustenta num senso estético possível e específico.

É fundamental compreender-se como e por quais meios o indivíduo cego adquire conhecimento, apreende o mundo concreto, penetra na cultura e vivencia a arte.

Propus-me a tomar o corpo do homem como ponto de referência para as reflexões nascidas do tema desenvolvido neste trabalho. Levantei como hipótese a possibilidade real da construção de imagens por pessoas cegas. Para fundamentar o objeto dessa pesquisa, procurei torná-la claramente ligada a fatores palpáveis: os sentidos humanos. Sentidos que possibilitam verdadeiramente o forjamento de

informações, que de tal modo, convertem-se em dados concretos, e dessas informações submerge o conhecimento. As imagens criam-se nas vivências momentâneas ou prolongadas, nas experiências fortuitas ou programadas. Espero que minha hipótese tenha encontrado o rumo da pertinência de uma abordagem necessária, uma vez que busca discutir concepções enraizadas em preceitos que tolhem pessoas, esvaziam almas, enrijecem sensibilidades.

A uma pessoa cega é facultada a capacidade de **ver** sem **enxergar** o que nem sempre acontece com os videntes, que **enxergam** sem **ver**.

Retomo ao assunto. Compreendo que nesse corpo, a um só tempo, são-nos ofertadas condições básicas e fundamentais para que uma construção tão específica e verdadeira possa efetivar-se e ser validada pela própria condição humana em suas características mais desafiadoras o que é incompreensível para muitos.

O corpo pode ser percebido como um “aparato biopsíquico” bastante complexo, mas de grandes e reais possibilidades para instrumentalizar o homem nos atos de receber e construir o conhecimento, favorecendo-lhe assim, a promoção e o incremento do intelecto. O corpo assemelha-se a uma magnífica usina em que estruturas de pequeno, médio e grande porte se conectam, construindo dutos, órgãos, aparelhos, sistemas, sentidos que concentram ondas elétricas, substâncias químicas, constructos mecânicos. Este mesmo corpo recebe estímulos, transformando-os em canais, vias de informação e de aprendizagem. No trajeto maturacional desses fios condutores, formulam-se juízos, formam-se saberes, forjam-se competências perpassadas pela consciência – constroem-se os conceitos.

Busquei, a partir do exposto, trazer imagens possíveis à construção e à compreensão de pessoas cegas. Imagens fecundadas e gestadas por sua capacidade mental. Imagens provindas dos sentidos remanescentes: imagens táteis, olfativas, gustativas, auditivas. Imagens engendradas e concretizadas fora dos olhos, mostrando-nos, portanto, o peso positivo e as valências extraordinárias que se condensam nas estruturas corpóreas do elemento humano.

É importante reforçar o papel desempenhado pelo corpo na apreensão dos estímulos, das sensações e das percepções que captam os dados formadores dos conceitos. As vias sensoriais carregam saberes e capacidades. Nelas armazenam-se respostas concretas para que a hipótese formulada nesse trabalho, venha a

constituir-se em mais uma fonte de estudo acerca da cegueira e de suas implicações.

A maneira exata como as vias sensoriais de informação são reunidas, produzindo a percepção, as imagens e as ideias, permanece ainda como um grande desafio frente às ciências. Assim, a percepção de qualquer objeto explorado pelas mãos envolve a conjugação de todos os aspectos da informação sensorial.

6.2.1. Imagem tátil

Alguém tem em suas mãos um pequeno animal. Pelo toque, a pessoa percebe tratar-se de um ser vivo através do calor que emana do seu corpo; seus batimentos cardíacos palpitam sob seus dedos. A pessoa apreende ainda seu formato arredondado e recoberto por penas; as garras das patas arranham; suas asas e seu bico roçam a palma da mão. A leveza e a maciez daquele pequeno e delicado ser configura um **pássaro**.

De certo modo, o cérebro da pessoa sabe que há um pássaro em sua mão, mesmo que não possa vê-lo nem ouvi-lo. Este exemplo bastante simples, mostra-nos que as informações primordiais levadas ao cérebro são transmitidas pelas vias sensoriais do tato.

- Sensação térmica – temperatura (calor);
- Conceito de tamanho e forma – (pequeno e arredondado);
- Discriminação de elementos – (penas, garras, patas, asas, bico);
- Conceito de textura – (maciez);
- Conceito de peso – (leve);
- Movimento vibratório – (percepção do pulsar do coração do animal captado pelas pontas dos dedos).

Como se pôde observar, os fatores (percepções sensoriais) acima destacados projetam uma imagem eminentemente tátil. Esta imagem mental constrói-se a partir da experiência concreta que faz interagir o corpo do homem com o pássaro (estímulo externo).

Para que se tenha a compreensão precisa do que seja uma **maçã**, formando sobre ela um juízo imagético integral, é imprescindível que se observe o fruto como um todo: a forma, a textura da casca, seu aroma, seu sabor.

É fundamental para o processamento dessa imagem pelo cérebro, o concurso das vias: tátil, olfativa e gustativa. A junção dessas três informações é que concretiza a ideia real de **maçã** para uma pessoa cega.

A cor é uma informação exclusivamente passada pelo sentido da visão. Entretanto, essa mesma informação não pode ser deixada de lado; ainda que suplementar, é necessária.

É importante ressaltar que o fruto cortado em fatias ou descascado, jamais dará ao cego a concretude imagética da **maçã**.

6.2.2. Imagens sonoras

Ao ouvirmos o soar de um sino, essa informação nos é fornecida pela via sensorial da audição. As badaladas desse objeto, contudo, podem oferecer-nos imagens variadas, levando-se em conta, as características e as qualidades atinentes ao som: altura, intensidade, timbre e duração. O material do próprio sino remete-nos à singeleza ou à imponência de sua sonoridade revelada também por seu tamanho.

É interessante notar que esse tipo de imagem não se restringe a um formato físico apenas. O movimento vibratório do som produz imagens acústicas que atuam concreta e diretamente sobre a emoção e passam mensagens que suscitam convocação, júbilo, vitória, pesar, dor.

Os sons traduzem sentimentos, corporificando-os na grandiosidade da natureza, da magia da música, na infinitude da palavra.

Para que se efetue assim, a construção de imagens mentais por pessoas cegas, faz-se necessário que haja experiências que antecedam seu processo de desenvolvimento sensorial. É de suma importância reafirmar que esse trabalho, preponderantemente, deve iniciar-se na infância, quando a criança está em franco estágio de evolução, aberta ao conhecimento de mundo, curiosa por entendê-lo e dele fazer parte.

Sara Paim, cientista construtivista, trabalhou longos anos com pessoas com deficiência. A pesquisadora faz uma nítida distinção entre **corpo** e **organismo**.

Diz a cientista ser o corpo comparável a um aparelho de recepção programado, que possui transmissores (células nervosas) capazes de registrar certos tipos de estímulos e de informações e reproduzi-los, quando necessário.

O organismo perpassado pelo desejo (afetividade) e pela inteligência forma uma “corporeidade”, isto é, um corpo que aprende, que pensa, que atua.

O corpo se diferencia do organismo por ser mais que um “aparato somático”. O funcionamento de cada um deles, igualmente revela características próprias. O funcionamento do organismo é codificado; assemelha-se à estrutura de um computador. O funcionamento do corpo é aprendido (trabalhado), fazendo parte desse processo a inteligência e a afetividade. Assim, o corpo convenientemente desenvolvido serve de alicerce para a aprendizagem, podendo as deficiências orgânicas serem minimizadas ou em determinados casos, até mesmo eliminadas.

Sara Paim se utiliza de uma comparação, em cujo bojo, pode-se dizer, encontra-se o cerne das questões referentes à apreensão do conhecimento por pessoas com deficiência. A pesquisadora aproxima a ideia do corpo à imagem de um violino. Pode-se ter um instrumento de má qualidade, porém se tocado por um exímio violinista, com virtuosismo, obtém-se uma boa sonoridade. Em contraposição, pode ter-se um magnífico Stradivarius executado por um instrumentista medíocre e sem alma. Neste caso, o instrumento não rende em relação ao seu potencial e, muito menos, demonstra os efeitos esperados.

Conclui-se, portanto, que a aprendizagem e a construção de estruturas cognitivas, incluem sempre nesse processo de aquisição o corpo, porque inclui também o prazer, e o prazer está intimamente ligado ao corpo. Não há aprendizagem que não tenha seu registro no corpo. Pelo corpo, o homem se apropria do organismo. O corpo faz-se presente no despertar das sensações, na descoberta das percepções, na apreensão do mundo concreto. O corpo é o pilar que sustenta essa apropriação – venha através do olhar, do som da voz, do toque das mãos.

Na breve abordagem de um assunto tão complexo, busquei mostrar as possibilidades que possui uma pessoa cega de chegar à construção de imagens mentais, recorrendo a mecanismos biológicos existentes e desenvolvidos por seu próprio corpo. Ainda que de maneira bastante simples, procurei trazer à discussão aspectos que geralmente são relegados a planos secundários. Quando se problematiza questões dessa ordem, parece-me haver uma predisposição a levar essas mesmas questões para o âmbito exclusivo da filosofia e conhecimentos afins, embora tais conhecimentos sejam de fundamental valia.

Creio, por outro lado, faltar o aprofundamento necessário nas reflexões acerca de problemas que afetam certos grupos em nossa sociedade. Vive-se um tempo em que arte, cultura, ciência e tecnologia não mais caminham em vias absolutamente isoladas. Ao contrário, cruzam-se, interpenetram-se, redimensionam-se, derrubam muros, alargam fronteiras. É imperativo que se estabeleçam linhas de análise menos fechadas e mais extensas em que condutas a serem adotadas se alinhem à liberdade e à quebra da rigidez invocadas pelo pensamento contemporâneo.

Tentei demonstrar que o corpo do homem detém estruturas capazes de fazê-lo aprender, de fazê-lo emocionar-se, de fazê-lo criar. É um corpo que disponibiliza intrincados sistemas, que oferece infindáveis probabilidades, que armazena potenciais vários e que constrói e amplia competências e saberes extraordinários. Procurei falar de um corpo sem colocar-lhe rótulos de “normalidade” ou de “anomalia”. Procurei falar de como o corpo do homem se comporta e responde ao funcionamento desse sofisticado complexo biopsíquico.

Esta pesquisa se propôs a tentar dirimir dúvidas e a buscar o entendimento de certas concepções que povoam o imaginário popular em relação à cegueira. Desejei com essa abordagem, que muitos possam repensar a posição e o respectivo espaço que o indivíduo cego pode ocupar na sociedade atual. Competências e saberes constroem-se e estendem-se. Não são bens gratuitamente acumulados; dons divinos ou aquisições naturais. Competências e saberes são resultados alcançados pela tenacidade e pelo trabalho.

Quis enveredar por uma nova trajetória; trajetória que faça cair por terra enraizados estigmas, desmistificando-os. Marcas cultivadas desde os registros mais remotos de nossa memória histórica. Por um olhar precipitado que amesquinha, que apequena, vê-se a cegueira física (ausência do sentido da visão), cegando todo o corpo. Empreguei a expressão – “cegando todo o corpo” –, para indicar a dimensão correta que assume o equívoco desse juízo. Entranhada nessa ideia tem-se uma visão restritiva a respeito da capacidade produtiva da pessoa cega. Incompatibilidade, impossibilidade, impedimento, inadequação são muito mais que palavras; são conceitos coercitivos que rodeiam o cotidiano dessa pessoa. A negação imposta por tais conceitos converte-se em duros entraves que dificultam o projeto de ascensão global de muitas dessas pessoas. É importante, neste caso, compreender que a cegueira não inviabiliza ou diminui o

desenvolvimento dos demais sentidos. De modo contrário, os sentidos remanescentes vão constituir a base dos estímulos, das sensações, das percepções e das informações tão preciosas e imprescindíveis de que os cegos necessitam para desenvolverem e construir sua cognição, sua corporeidade, sua subjetividade, seu senso artístico e estético.

A construção das imagens nasce no corpo. A concretude e a identidade de suas formas correm pelos canais sensoriais e ganham vida e significação na mente e na força criadora do homem.

O estudo da construção de imagens deve pautar-se na análise minuciosa de diferentes elementos. Na diversidade e interação desses aspectos diferenciados é que se pode aquilatar a importância das criações manifestas na materialidade do corpo, mas que só atinge seu ápice na fruição do belo através dos caminhos das artes plásticas, da música e da literatura.

6.3. Imagens concretas: das experiências físicas às poéticas

Com o intuito de dar maior pertinência e vigor ao assunto, foco dessa tese, trouxe a poesia de três escritoras cegas. Minha intenção foi trazer, concretamente, tudo aquilo que foi dito e que tentei demonstrar no decurso de todo esse trabalho. Numa pequena abordagem, deixei que fluísse o espírito que anima essa pesquisa. Não se trata de uma pesquisa que guarda a pretensão de impor conceitos e práticas. Antes, revela minha necessidade de falar por muitos que não possuem tal oportunidade. Meu desejo é expandir ideias e discutir posturas. Dou lugar a três mulheres, três vozes, três poetas.

A produção poética das três artistas reflete quão diverso é o universo expressional de cada uma delas. Faz-se imperativo, assim, mergulharmos nos seus versos para senti-los, entendê-los e perceber como as três poetas traduzem os elementos imagéticos, transportando-os à linguagem literária, fazendo refletir em cada texto, a percepção de mundo das três artistas.

Benedicta de Mello (1906-1991) nasceu em Pernambuco na cidade de Vicência.

A voz agreste que se desentranha dos cantares nordestinos; cantares que se originam dos cantadores cordelistas que vivem na memória coletiva do povo daquelas terras e em suas reminiscências pernambucanas. Sua poesia é

espontânea, natural. Sua poesia é água da nascente que brota da natureza generosa, que se doa sem nada pedir.

Mayá Devi de Oliveira (1929-2007) natural da cidade do Rio de Janeiro.

A voz onírica que nos remete ao elemento romântico naquilo que ele tem de melhor. Seus versos condensam a sensibilidade de sua alma. Na eferescência de sua arte, sentimentos antitéticos se mesclam e fazem o encanto do seu texto. Brandura e energia; força e fragilidade; temor e coragem; doçura e decisão. A poesia de Mayá Devi de Oliveira põe à mostra o complexo e mágico universo interno da mulher.

Virginia Vendramini (1945) nascida em Presidente Prudente, estado de São Paulo.

A voz reflexiva que nos faz penetrar nos meandros da poesia contemporânea. Trilhando suas vias, percebemos como a arte, utilizando-se do belo e da estética, vai além do próprio texto. A poesia de Virgínia Vendramini toca nas feridas da existência. Como Don Quijote de la Mancha que combatia, em sua “loucura santa”, os gigantes e os monstros fabulados por sua imaginação e visão cavaleiresca, a poeta reflete sobre os gigantes e os monstros do cotidiano e nos faz ver os “moinhos de vento” do homem contemporâneo – o medo, a solidão, a indiferença, a intolerância, o egocentrismo – que esvaziam a alma e provocam o hermetismo dos sentimentos.

6.3.1 Benedicta de Mello – Meu Quarto de Banho (v. Anexo I)

Ao penetrarmos na poesia de Benedicta de Mello, tendo como objeto de análise “Meu Quarto de Banho”, somos levados a entender que a imagem resulta da ação criativa do elemento imaginativo. Portanto, extrai toda sua poesia de seu ser da imaginação.

O poema ressalta um dado bastante interessante, já que sua autora é cega congênita: trata-se de um texto eminentemente descritivo. Sua narrativa memorialista, nasce de imagens que compõem o cenário vivo do seu acervo de lembranças mais remoto e delicado. Com uma escrita simples e direta, a poeta constrói uma linguagem imagética e nela fixa representações sociais, culturais, econômicas e afetivas. É importante assinalar que as palavras cumprem rigorosamente sua função na expressão verbal do cotidiano. As palavras que

pintam as realidades mais comuns, mais prosaicas, nem por isso, perdem sua força poética se essa força realmente existe. O poema em pauta revela um tempo vivido, uma experiência que se transfere à sensibilidade da artista que escreve e concretiza o percebido, o sentido, o apreendido. A poética do espaço proclamada por Bachelard se faz presente. O exterior e o interior aparecem entrelaçados com nitidez. A imagem poética explode do ser; vem das zonas mais ocultas do interior da imaginação. Entretanto, a experiência calcada no exterior, serve-lhe de ponto de apoio e fator de desenvolvimento intelectual.

O ambiente de uma natureza modesta é o pano de fundo de uma existência da mesma forma modesta. As imagens se sucedem a partir das descrições. A poeta imagifica o riacho que classifica como seu “quarto de banho”. O riacho forma um “tacho de água cristalina” que uma natureza anímica enche generosa com cuidado por toda uma vida. O riacho “estende-se” por trás do casebre. O verbo estender traz à imagem a noção de estaticidade, de permanência, fato que não ocorreria se a autora usasse o verbo correr. Multiplicam-se as imagens que têm como elemento referencial o riacho – “quarto de banho”: o teto de ramos; o chão de areia; as paredes de palha retirada a um “coqueiro ainda em cacho”. Esse conjunto de ideias mostra-nos a edificação, a arquitetura de uma imagem natural que se complementa com um elemento imagético sonoro “um insistente bem-te-vi” que mente o tempo inteiro.

A simplicidade agreste da poeta cria aspectos imaginativos de grande apelo à sensibilidade poética. Troncos de ingás convertem-se em cabides que se encaixam nas pedras que margeiam o rio; raspas de juás concretizam-se numa expressão interjuncional: “que sabonete bom!”

Ao final do poema, Benedicta reverencia aquele riacho em que se banhava entre tranças de cipó floridas e que lhe servira também como “pia batismal”, imagem que nos leva ainda uma vez ao “tacho cristalino” agora sacralizado, que vimos na primeira estrofe.

6.3.1.1. Um presépio (v. anexo A2)

A narratividade descritiva de Benedicta de Mello aparece novamente no texto hora apresentado. No poema “Um Presépio” vê-se a intenção da autora em transportar para a expressão textual, uma cena que contém elementos realistas,

portanto, propiciando ao leitor visualizar as imagens que estruturam a sequência da narração de fatos e que se pauta na perspectiva de uma interpretação de ações concretas. As imagens projetadas no poema, não são estáticas; ao contrário, mostram uma movimentação contínua ao correr de todos os versos.

Uma mulher grávida move-se num ambiente em que se encontra sozinha. Ela cuida com esmero e amorosa delicadeza das coisas do filho prestes a nascer. Parece feliz naqueles dias, que a poeta denomina “dias de aurora rosicler”.

A imagem e material do amor brota e se cristaliza na figura daquela mulher que beija as roupas e que parecem fazer parte do próprio filho que vai chegar. São ideias indissociáveis: as roupinhas descritas são parte do todo, que é a própria criança.

O aspecto temporal é um fator determinante quanto ao caráter algo cinematográfico do texto. Observam-se cortes nas sequências narrativas: ela sai; ela volta; ela arruma as roupinhas. Espera ansiosa o nascimento do filho. As ações transcorrem em um só dia: do amanhecer ao início da noite.

O pai, outro personagem, chega do trabalho no campo; num gesto de reverência num gesto quase religioso, ajoelha-se junto à mãe e ao filho que dividem a mesma pobreza e a mesma esteira.

A mão calosa daquele homem embrutecido pela miséria, toca a criança imaginada como “pétala de rosa”. A calosidade da mão e a delicadeza e maciez da pele-pétala de rosa fundem-se, num ato de profundo amor.

O texto pode-se dizer tem um forte conteúdo simbólico, pois que nos conduz ao presépio bíblico de Belém.

6.3.1.2. A gravata (v. anexo A3)

O poema *A Gravata* põe em primeiro plano uma única imagem: uma gravata. Contudo, há uma aproximação estreita e dolorosa quando a poeta se equipara à gravata feia e desbotada que o homem amado abandonou ao partir. Mulher e gravata – pessoa e objeto – sofrem igual desgaste e rejeição. O aspecto semântico que envolve a ambas, desenha uma imagem de descaso, fomenta a explicitação do desprezo, quando se verifica que a gravata fora atirada a um canto e deixada no chão.

A imagem do abraço, imagem ainda gerada pela gravata, evidencia mais claramente o vínculo entre o sentimento amoroso e a ligação física da peça que enlaça o pescoço do amante. O abraço foi desfeito e a separação reificou a mulher que ao ser desprezada, sentiu-se objeto lançado ao esquecimento, signo irrefutável do desamor.

Como se pôde observar, as imagens criadas por Benedicta de Mello nos textos aqui trazidos, exibem uma concretude absoluta. A poeta corporificou suas experiências, vivências diversas que independiam do ato de ver. Assim, os elementos imagéticos transpostos à escrita por ela, não são elementos que revelam a fragilidade e inconsistência de um verbalismo inútil que se planta no vazio daquilo que não se conhece ou não se experimentou de fato. As imagens em referência, são criações colhidas ao real, mas configuradas como arte pelas fabulações da imaginação poética e pela imanência da alma.

6.3.2. Mayá Devi de Oliveira - Natureza Piedosa (v. anexo A 4)

A poesia de Mayá Devi de Oliveira é leve, delicada, sutil. *Natureza Piedosa* deixa transparecer uma plasticidade eivada de ternura. Sua palavra suave pinta os elementos naturais que permeiam todo o poema, criando imagens singelas, mas imagens provindas do ser poético que habita a alma da artista. Sua mensagem se planta em breves descrições ao correr do texto.

Como vimos em *Bachelard*, a imagem é produto originário da imaginação, “obra pura da imaginação absoluta”. Portanto, a imagem integra a fenomenologia específica do “ser falante”.

As imagens se sucedem no texto espontâneas, conforme a essência que as constituem. A noite nasce e a lua se faz presente; vagarosa, ela toma o lugar do dia que se esvai.

“Vi quando a noite foi entrando
E um pedaço de lua muito rala
Ficou de fora e penetrou no dia.”

Na sequência seguinte, mesclam-se dois elementos sensoriais que dão concretude à imagem. As sensações térmica e visual encontram-se na ação da “aurora **fresca**” que torna mais verdejante o “**verde** das montanhas”.

“Vi quando a aurora veio fresca
E deu mais verde ao verde das montanhas”.

A magnitude da imagem do sol guarda no sentimento poético, a ideia humanizadora de soberba. A força e intensidade do sol nascente sobrepõe-se à fragilidade da natureza que se despedia enfraquecida do aspecto noturno que a revestira até o amanhecer.

“Vi quando o sol surgiu soberbo
E fez calor no frio do caminho”.

A poeta cria uma imagem que agrega os conteúdos visual na ideia de “luz”, implicitamente interpretada pelo adjetivo **soberbo** e térmicos por meio das palavras **calor** e **frio**.

“Vi quando as rosas desabrocharam

E fecharam os olhos das aglaias”: o elemento imagético traz-nos uma natureza que se põe dinâmica à análise do leitor, que passa a vivenciar com ela sua existência poética. Rosas se abrem; aglaias se fecham. As imagens ganham vida e identidade. É nítida a passagem do tempo que se marca na travessia da noite para o dia. As aglaias que só têm vida noturna fecham “seus olhos” e as rosas desabrocham ao desabrochar o próprio dia.

“A natureza tinha as mãos mimosas
E lhe afagava o peito em seus encantos”.

Pode-se dizer que a poeta constrói nesses versos uma imagem imaterial, já que o predomínio da ideia emana e se realiza no campo emocional. É uma imagem eminentemente afetiva. As mãos ternas de uma natureza piedosa extasiavam com sua beleza a percepção da mulher que não se dera conta do adeus que o homem amado efetivaria no desfecho do poema.

6.3.2.1. Defesa Religiosa (v. anexo A 5)

O texto em pauta é trabalhado a partir de elementos poéticos tirados do cotidiano. O jogo imaginativo da poeta aparece uma sucessão de imagens concretas que sua sensibilidade artística transforma em poesia. Rua, casa, livros.

Imagens que chegam ao leitor com um sentido de esvaziamento (espaço vazio aberto ao poético/Bachelard), já que tudo aquilo se ressentia da ausência do ser amado. As imagens físicas são revestidas de uma emoção lamuriosa na qual surge pela primeira vez a expressão imagética que irá aparecer em outras ocasiões: *Vou rezar terços por todos*.

Numa segunda sequência, a poeta se refere aos sonhos, às mágoas, aos anseios, à vida. De igual maneira, Mayá aproxima esses sentimentos, aspectos abstratos, à concretização do que dissera antes. A imagem interna do vazio persiste.

“Eu tropeço nas rodas do universo,
Ele gira insensível sobre mim
E ninguém me levanta,
Nem você”.

A imagem poética advém de um impulso imaginativo, de uma criação interna. A poeta estrutura elementos imagéticos em que predomina a emotividade. A mulher **tropeça** nas **rodas** do universo; o universo do insensível que, cruelmente sobre ela **gira**, fazendo-a **cair**. Mas ninguém a levanta. Daí, cria-se uma imagem pautada no simbolismo de um aturdimento profundo.

Aparece no poema, adiante, o elemento **granito** reconfigurando coisas materiais, imateriais e pessoas. A resistência, a dureza granítica cobre tudo que foi aludido pela poeta. Formula-se a ideia de impenetrabilidade, de frieza, de dor.

As imagens das ruas, das casas, dos livros, dos sonhos, das mágoas, dos anseios, da vida, dos amigos, do homem amado se equivalem pela petrificação da indiferença.

6.3.2.2. Amo-te (v. anexo A 6)

No texto *Amo-te*, mais uma vez, Mayá Devi de Oliveira mergulha seus versos na esfera sensível de sua criação poética. No poema, suas imagens brotam do ser, do aspecto natural que mobiliza uma imaginação em estado de constante efervescência, que se realiza na palavra convertida em arte. Essas imagens saltam livres para extravasar o que se aninha no íntimo da poeta. Elas não revelam o propósito artificial de estruturarem meros trechos descritivos, portanto, com o intuito apenas técnico do detalhamento material dessas imagens. O poema coloca em sequência, os elementos imagéticos que norteiam o pensamento da autora.

A declaração explícita do amor que transborda do ser poético da artista, mistura-se às imagens que correm por todo o texto. De novo, a natureza assume o protagonismo dos versos de Mayá. A ideia do alvorecer, signo de recomeço do ciclo cósmico, é trazida pela mobilidade do elemento imagético “o clarão travesso da alvorada que brinca num riso ardente e avermelha a escuridão do céu, do mar e da Terra”. As imagens vivas dão vigor ao sentir amoroso que pulsa no espírito criador da poeta.

A imaginação lírica da artista constrói imagens gestadas num discurso próprio, longe dos clichês desgastados já em desuso.

“Amo-te quando o sol vem surgindo;
Quando a relva desperta umedecida
Num verde suspirar que fala de esperança”.

Mayá nos apresenta uma sequência de imagens que ressalta o aspecto noturno. São imagens delicadas que exaltam o sentimento amoroso concretizado pelos elementos que mostram uma trajetória temporal: do crepúsculo à efetivação do período da noite.

“Na carícia ousada do crepúsculo;
No cintilar mimoso das estrelas;
E na ternura azul que vem da lua”.

Os elementos imaginativos que fundamentam a criação das três imagens fundem características diferentes dos sentidos: o toque (aspecto tátil), a visão. As imagens não têm somente um cunho material. Integram-se aos fatores sensoriais e à afetividade provocada pelo amor.

A construção de imagens trabalhada por Mayá Devi de Oliveira escapa à formulação imagética de Benedicta de Mello. O fato ocorre porque entre as duas poetisas há uma diferença bastante importante: Benedicta tinha cegueira congênita, portanto jamais enxergou. Assim, não passou por experiências visuais. Contrariamente, Mayá beneficiou-se de um resíduo visual durante toda a vida. Isto lhe trouxe a oportunidade de vivenciar conhecimentos mais extensos, não apenas aqueles disponibilizados pelos sentidos remanescentes. Portanto, é de se notar que a construção de suas imagens possui uma visualidade que não se apoia tão somente em sua imaginação poética, mas em experiências reais.

Mayá Devi de Oliveira conviveu com uma visão residual, ainda que pequena, porém que lhe garantiu adquirir acervo de imagens visuais, por isso, a cor é um elemento sempre presente em suas criações imagéticas.

6.3.3 Virgínia Vendramini - Réveillon (v. anexo A 7)

A escrita de Virgínia Vendramini é transparente, ágil, aguda. Pensamento e palavra unem-se harmoniosamente, oferecendo-nos uma reflexão madura e sem subterfúgios.

O poema *Réveillon* focaliza um tema banal, corriqueiro, esvaziado *a priori*, nos conteúdos que podemos julgar como pouco ou nada poéticos, tendo-se como ponto de partida, abordagens de diferentes campos de interpretação e de diferentes intenções. Entretanto, vemos no texto, um desfile de ideias que supera o previsível, que se sobrepõem às velhas expressões surradas que transformam o assunto em algo clichê, gerando imagens pré-fabricadas que se voltam para uma repetição viciosa. Virgínia cria uma ambiência imagética em que entram os mesmos elementos, elementos simples, usuais, porém com o frescor de um dizer novo a respeito de ideias e imagens tão gastas e enfadonhas.

A praia compõe o cenário: as ondas levam oferendas e súplicas. Para onde? Para quem?

“Viajam nas ondas perfumes e rosas,
Levando pedidos,
Desejos secretos...
Quem ouve essas vozes?
Quem cumpre os desígnios?”

Há uma invisibilidade visível na proposta do texto. Tudo se sabe pelo hábito do pré-estabelecido. Mas neste poema o que prevalece é a busca pelo não dito na força do oculto que se entranha em nossa consciência cultural.

Pessoas comuns, entidades divinas não são explicitadas, contudo, mostram na noite festiva a energia de sua existência. Ali estão todos a misturar ações e desejos que se realizam em atos concretos.

“A noite se enfeita,
Se enfeitam as gentes...
Estrelas e deuses
Escutam apelos...”

Quem são esses crentes?”

A noite do réveillon é trazida com seus aspectos pré-determinados e com seus símbolos atrelados à tradição. Todavia, Virgínia revela o avesso da festa. Inventaria seus despojos sem receios ou escamoteamentos. A poeta constrói em seu texto imagens simbólicas forjadas na profundidade do ser poético.

“Queimam fogos, queimam sonhos,
Vai-se a lua, murcham flores...
O que sobra, quem recolhe?
Quem resgata os afogados?
Quem cobre os rostos dos mortos?”

Na última estrofe, Virgínia não desenha uma imagem verdadeiramente material. No fechamento do poema, antes, a poeta nos deixa uma sugestiva reflexão que podemos considerar como uma espécie de imagem simbólica, uma imagem interna que nos põem frente a frente com a face da desesperança.

“Porque depois da festa
O que é que nos resta?
Na manhã tão incerta
A vida deserta
Depois da bebida,
Que gosto é o que fica?
O amargo na boca,
A esperança perdida...”

6.3.3.1. **Avesso** (v. anexo A 8)

Avesso converte-se na estruturação de uma grande imagem que reflete o EU da poeta.

Algumas vertentes de análise consideram o estado psíquico ou emocional como fonte geradora de imagens. A filosofia, no entanto, sob certo ponto de vista, nega essa possibilidade examinada de maneira precipitada, fora de uma reflexão mais profunda. O estado psicológico não deve ser descartado em caráter definitivo. Bachelard nos fala que as imagens poéticas, em verdade, não fogem às **causalidades**. Entretanto, essas causas apontadas pela psicanálise, de modo geral, não explicam com a profundidade necessária, a natureza inesperada de uma “imagem nova”, nem elucida seu processo de criação. À luz da filosofia, a imagem nasce e se faz concreta a partir do ser poético. O estado psicológico em si

mesmo, não produz uma imagem. A imagem acontece quando o binômio inspiração/talento se revela fora ou dentro de estados psíquicos abalados ou não.

Ao correr dos versos, a poeta desvenda o avesso da esperança. A ideia trazida pela palavra **avesso** vem impregnada por uma carga semântica que indica o lado feio, o lado menos nobre das coisas. Virgínia fala agudamente da obscuridade desse sentimento, comparando-o a uma fuma encravada numa montanha íngreme. Os adjetivos **escuro** e **áspero** pintam a atmosfera da desesperança.

“Conheço de perto o avesso da esperança.
É escuro e áspero como o interior de uma fuma
Cavada na montanha íngreme.”

A rudeza do silêncio é transportada às paredes talhadas na pedra, que com seus ângulos cortantes e pontiagudos, ferem e dilaceram a vontade, arrefecendo desejos. O silêncio é a imagem da dor que se concretiza na dureza e nas lâminas e pontas rochosas.

“Conheço bem o silêncio rude
Das paredes talhadas na pedra,
Em ângulos cortantes,
Pontiagudos
Que ferem, que dilaceram a vontade.”

Num crescendo, a poeta imageticamente, deixa fluir sua falta de esperança. Ela vive numa improvável e insólita prisão sem grades, sem janelas, sem portas, sem trancas. Todavia, nessa mesma prisão, não há sequer uma fresta por onde possa penetrar o sol, capaz de derreter o gelo da alma e de libertar o grito represado em seu interior. A contraposição entre as ideias de uma prisão aberta, porém sem qualquer fresta, estrutura e reporta a imagem do desespero que não tem saída.

“Conheço bem demais o horror gelado
Dessa insólita prisão sem grades,
Sem janelas ou portas trancadas,
Sem uma fresta por onde entre o sol
Por onde escape meu grito de desespero.”

Como última imagem, a poeta fala de sua angústia e aproxima seus medos à ideia de correntes nas quais ela se debate, mas ao mesmo tempo, nega a si própria algum socorro, já que se põe na condição de carcereira de si mesma.

“Conheço a angústia de me debater
Nas correntes dos meus próprios medos,
Negando-me a chance de um socorro,
Carcereira que sou de mim mesma.”

Em todo o texto, observa-se a utilização de palavras que nos conduzem a aspectos sensoriais: escuro, áspero, silêncio, gelado, sol. Mesclam-se portanto, as imagens criadas, sensações e percepções nos campos visual, auditivo e tátil-térmico.

6.3.3.2. Magia das Mãos (v. anexo 9)

Este último texto, não poderia ser mais pertinente e significativo. Ele fala das mãos. Mãos que para o cego transformam-se em vias de conhecimento e de apropriação do mundo das coisas concretas, da cultura e das artes. No entanto, o poema de Virgínia Vendramini vai muito além das coisas palpáveis, das coisas que se põem ao alcance cotidiano do homem. É antes, poderíamos até dizer, uma ode, um canto de celebração às mãos.

Virgínia usa as mãos para designar os sentimentos humanos e como eles se manifestam. Categoriza-as como “seres quase à parte”. Sua importância por um triz não se desprega do todo – o elemento humano –. Parecem autônomas, executam tarefas e missões. São puras e maléficas, misteriosas e francas. Suplicam, doam, acariciam, ferem, mutilam, curam, rejeitam, acolhem, aprisionam o belo, detêm arte e talentos. São “seres quase mágicos” uma espécie de dom ofertado ao homem para que pudesse revelar-se, pôr sua alma à mostra. As grandezas e as misérias levantadas no poema, criam imagens implícitas no significado de cada palavra empregada para classificar as mãos. O processo de criação dessas imagens se baseia no aspecto gestual que a artista concebeu a fim de valorizar não apenas uma parte do corpo, mas um instrumento divino.

“Mãos, ferramentas de Deus,
Espelho de sentimentos”.

De pronto, percebe-se na imagética constante nos textos de Virgínia Vendramini, que essa construção vem do interior para o exterior. Seus sentimentos explodem em ideias concretas que se aproximam de aspectos realistas. O **real** passa a ser uma representação viva das manifestações do interior mais profundo do ser que se libera a partir da arte poética.

6.4. Cegueira e imagética

Numa breve abordagem, tentei demonstrar como uma pessoa cega pode criar estruturas imagéticas para ilustrar e enriquecer seus textos literários. Como busquei evidenciar, vimos que as três poetisas trazidas a esse trabalho, formaram seu acervo de conhecimentos através das experiências cognitivas colhidas ao cotidiano. O processo de aquisição de imagens está vinculado àquilo que foi experimentado, às informações adquiridas nas vivências múltiplas do desenvolvimento intelectual. Observo ainda que as três autoras têm uma linguagem particular e criativa, espelhando cada uma delas, estilo próprio e maneira própria de exprimir ideias e emoções.

As imagens concebidas nos poemas de Benedicta de Mello, Mayá Devi de Oliveira e Virgínia Vendramini nasceram do talento mais puro que estrutura sua escrita e inspira e firma seu senso artístico. Percebe-se, com clareza, que os textos apresentados não contêm clichês, cópias feitas e refeitas retiradas de diferentes obras e autores. São imagens simples, mas que pertencem às suas autoras, que se forjaram na sensibilidade e na história de vida de cada uma delas.

Afinal, imagem e cegueira provocam um conflito entre ideias realmente incompatíveis?

Creio que não.

Ao encontrarmos-nos com a poesia de Benedicta de Mello, Mayá Devi de Oliveira e Virgínia Vendramini, compreendemos que a arte não impõe barreiras discriminatórias nem eleger rígidos preceitos para que o dizer artístico, a expressão literária brotem da palavra. A expansão do pensamento e o burilamento da forma que dela possam extrair-se, são fatores incontestáveis. Todavia, a essência do poético emana do ser em sua força vital.

As imagens projetadas dos textos das três poetisas cegas, emergiram da poesia que se impregna em suas almas e que as reveste de profunda sensibilidade,

mas que se concretizaram nas vivências diretas e palpáveis de uma vida inteira; vivências essas que se não tivessem lastro numa experiência objetiva, perder-se-iam em processos psíquicos fantasiosos, fabulações de um pensamento que provém do artificialismo de um conhecimento não original fora do seu alcance.

De um conhecimento que se instala a partir das bases falsas de um verbalismo vazio, por isso inconsistente.

Imagem e cegueira podem unir-se – e construir ideias e transmitir conceitos, e firmar conhecimentos e apreender a cultura, e penetrar na arte e entender o que é estética.

Ao penetrarmos no universo imagético das três poetisas, vem-nos, de imediato, a necessidade de recorrermos a instrumentos de análise que nos possibilitem compreender de maneira cabal o processo criativo dessas artistas que não apenas se pautaram no enlevo, na imaginação, no sensível que emanam da arte poética. Embora esses elementos tenham presença afirmativa em seus textos, não se pode prescindir de um exame mais detido acerca da formulação concreta das imagens por elas concebidas.

As imagens literárias detêm uma natureza estética própria, tendo na linguagem escrita o aparato possível para sua plena realização. Assim, a imagem literária é, a um só tempo, produtora de expressão e de pensamento.

A teoria da inteligência sentente desenvolvida por Xavier Zubiri permite-nos entender não só a formação de imagens por pessoas cegas, mas sua pertinência, sua comunicabilidade e seu valor estético.

A partir das concepções zubirianas, a corporeidade humana leva-nos à compreensão exata da existência da relação entre os sentidos e a inteligência. Esta nova concepção manifesta a relevância e a valorização da função do corpo na organização estrutural do homem. A criação desses novos postulados teóricos evidencia as reais possibilidades de os cegos adquirirem conhecimento, amalharem cultura, expandirem dons artísticos.

O sentir humano é essencialmente diverso e tem, por isso, uma importância absoluta. O sentir humano é a apreensão do real através da impressão da própria realidade, portanto, fazendo parte da essência do processo do conhecimento, formando a potência de uma única faculdade cognoscitiva: a inteligência sentente. A ideia de inteligir (entender) trazida pelo filósofo espanhol mostra a capacidade de o homem alcançar o real e dele apropriar-se.

O corpo capta estímulos, armazena sensações, processa percepções, constrói conceitos por meio dos sentidos. A inteligência nasce da ação recíproca, da conjugação entre o sentir e o inteligir.

Quando lemos as imagens poéticas produzidas por Benedicta, Mayá e Virgínia percebemos a autenticidade e o conteúdo artístico dessas criações. Para melhor explicitar o assunto, da seleção de textos das escritoras já trabalhada nesse capítulo, foram extraídas algumas imagens a fim de que se pudesse aplicar à linguagem literária, a teorização feita por Zubiri referenciada na proposta e execução desta tese.

Ao imagificar o riacho como seu “quarto de banho”, a poeta não concebeu essa estrutura imagética pautando-se exclusivamente em um delírio imaginativo. A concretude da criação literária veio-lhe de uma experiência de vida; veio-lhe do compartilhamento entre ela e a natureza agreste em que vivia, que era quase parte dela mesma. O rio, que se estendia por trás do casebre onde morava, a poeta assemelhou-o a um cristalino tacho. Posteriormente, este mesmo rio em que virgem se banhava recebeu a carga semântica do sagrado, quando Benedicta referiu-se a ele como pia batismal, remetendo-nos ao rito do batismo feito em águas naturais.

Seus sentidos desenharam formas, sua audição trouxe-lhe a imagem sonora de um bem-te-vi que ali sempre estava por perto a denunciar sua presença. O tato de todo o corpo através da pele (órgão desse sentido), a fez perceber e entender a ramalhada como teto, a areia como chão, as palhas do coqueiro como paredes, os troncos de ingás como cabides, as raspas de juás como sabonete. A poeta se banhava entre as tranças floridas de cipó.

As projeções imagéticas de todo o texto revelam vivências anteriores, transposições feitas do corpo para a mente. O ato da inteligência se efetiva. A imaginação captura essa competência cognoscitiva, transformando-a em arte através da língua e do senso poético.

Mayá constrói em *Natureza Piedosa* uma série de imagens que mesclam sensações, percepções e sentidos diferentes. É importante ter-se clareza quanto à nova concepção dos sentidos humanos, concepção essa proposta por Zubiri. O filósofo espanhol nos fala do desenvolvimento pelo corpo de onze sentidos ao invés dos cinco sentidos ao longo do tempo ensinados.

No poema em pauta, a demarcação do tempo é nítida e toda ela atrelada à projeção de imagens. O elemento imagético aparece ao nascer da noite, atravessa a madrugada, chega ao amanhecer, finda ao concretizar-se a manhã de um novo dia.

Os aspectos visual e sinestésico se unem na imagem do pedaço de lua rala que faz a noite movimentar-se devagar e penetrar no dia que se esvai.

Outra vez, misturam-se sentidos: a imagem da aurora agrega, concomitantemente, uma sensação tátil-térmica através da palavra *fresca* e uma percepção visual trazida pelo adjetivo *verde*. O frescor da aurora tornava as montanhas mais verdejantes.

O tempo avança. Agora surge o sol, exibindo em si uma imagem de força plantada na ideia da soberba. O sentido térmico de calor e de frio estabelece a intelecção de “*atemperamiento*”, segundo Zubiri. O calor do sol anula o frio dos caminhos da madrugada.

O conceito do alvorecer está contido nas imagens contrastantes que mostram as rosas que desabrocham e as aglalias que fecham seus olhos, já que essas flores são noturnas.

A poeta cria uma imagem interna, mas que se apresenta ao leitor com um caráter tátil-afetivo: a natureza, invariavelmente animizada, com sua beleza e encantos, tinha mãos simbolicamente mimosas que lhe afagavam o peito piedosamente.

Mayá recorre de novo a uma imagem interna, que podemos chamar de emotivo-auditiva. A natureza amorosa entontecia a poeta cuja percepção fora embotada. Por isso, ela não sentiu, não percebeu a traição na voz do homem amado que partia para sempre no disfarce de um “até logo”.

O poema *Magia das mãos* talvez possa resumir o conceito de intelecção sentente, tendo como foco de análise o indivíduo cego. As mãos para o cego se convertem em vias diretas para a consecução de conhecimento. Através delas, descortinam-se mundos, ativam-se interesses, despertam-se emoções, alimentam-se sentimentos. Pelo toque das mãos aprendemos e ensinamos. Pelo toque das mãos a cegueira torna-se menos impeditiva e mais efetivo seu enfrentamento.

Fica evidente que o tato é responsável pelo maior volume de aquisições cognitivas; embora concentrado mais fortemente nas mãos, esse sentido faz-se presente em todo o corpo.

Virgínia, numa demonstração de grande criatividade, forja em seu texto uma sequência de imagens que guarda em si a elegância da sobriedade. São imagens que se desenham pela força do verbo; são imagens concretizadas na excelência do fazer poético.

O elemento imagético entranha-se nos gestos e vem à tona na expressão criadora do pensamento reflexivo. A poeta nos fala das mãos como “seres quase à parte”. Esta imagem suscita a ideia de liberdade. As mãos não parecem aprisionadas ao corpo. Parecem independentes. São veios de ideias, canais de mensagens, veículos de comunicação que traduzem intenções, que põem à mostra a exterioridade e a interioridade do homem.

Virgínia diz dos mistérios e dos segredos, do bem e do mal, que se escondem no espírito e que se manifestam nas mãos como instrumentos de realização.

As imagens se sucedem implícitas, mas plenas de significados e representações: mãos que pedem, que doam, que acariciam, que ferem, que mutilam, que curam, que sentenciam, que trabalham, que rejeitam, que acolhem, que produzem arte. Mãos detentoras de talentos e reflexos da alma.

A concepção imagética do poema não somente realça, a priori, o recurso trazido pelo sentido da visão. O fato se explica, como já foi mencionado, pela natureza gestual que entra na composição das imagens. Entretanto, os gestos são aprendidos. Assim, as imagens concebidas pela escritora, podem classificar-se como:

- táteis
- cinestésicas
- visuais

Depreende-se, pois, que as imagens estão no corpo, no espírito e na alma do homem. A construção desse aparato linguístico literário independe da condição visual do artista.

A imagem para o indivíduo cego não é algo absurdo, antes, é uma possibilidade concreta.

Os poemas de Benedicta de Mello formatam sentimentos densos e graves. Sua palavra é firme e direta. Intensa e sem reservas, deixa fluir a poesia como rio caudaloso que não teme obstáculos; o rio corre e leva a água viva de sua vocação,

transformando-a em arte. Seu verso é singelo, mas profundo. Traduz fortemente a alma feminina.

Benedicta de Mello é a poesia em sua natureza mais imediata: extravasamento de emoções, plasticidade na linguagem, ritmo e musicalidade na escrita. Seu texto está dentro de moldes mais tradicionais. Todavia, este fato não lhe tira o valor artístico. Benedicta de Mello tem uma personalidade verdadeiramente poética.

O encontro com a poesia de Mayá Devi de Oliveira revela-nos toda a delicadeza de sua expressão literária. Mayá é uma artista na acepção mais legítima do termo. Sensível, ardente, poeta por necessidade. Seus poemas guardam a leveza dos sentimentos e pensamentos que lhe dão identidade.

O amor, as relações malogradas, os desejos reprimidos, a natureza dúbia da paixão que impõe êxtase e dor, mescla-se na temática recorrente de seus textos. Sua palavra esvoaça por sobre as ideias que se transmudam em emotividade e encanto literário.

Os versos de Mayá Devi de Oliveira não espelham somente criatividade ideativa, impacto emotivo, estrutura estética impecável. Seus versos transitam, elegantemente, entre o tradicional e o moderno sem que haja a quebra do encanto natural do dizer poético ou queda de qualidade da linguagem literária.

Virgínia Vendramini tem a dicção poética do seu tempo. A contemporaneidade entranha-se no seu texto.

O espaço da poesia nos dias correntes, não admite cercas que delimitem ideias, setas que indiquem caminhos pré-estabelecidos, postulados que preconizem o cerceamento da liberdade de criação. Nos seus versos, no entanto, Virgínia mantém o ritmo frasal, que confere à escrita a musicalidade própria que sustenta o texto poético. Sem métrica e rimas, de forma geral, seus poemas não sofrem perda no que concerne ao caráter estruturante da poesia.

Os descompassos existenciais, as premências internas, o enfrentamento da realidade diária são temas que formam o escopo dos seus textos. Reflexiva e contundente, a poeta mostra por meio do seu talento artístico, a capacidade de expressar conceitos, emoções e sentimentos.

A poesia de Virgínia Vendramini nos conduz ao centro de uma questão extremamente importante: a poesia repousa na alma do homem, não está nas coisas que o rodeiam. A poesia prende-se à elevação da linguagem e não ao mero

enclausuramento formal de composições e gêneros literários, que por séculos afora a aprisionou.

Virgínia vive na poesia a contemporaneidade sem concessões fáceis.

A arte, a beleza e a poesia encontraram morada na palavra de Benedicta de Mello, Mayá Devi de Oliveira e Virgínia Vendramini. Poesia que vicejou do que Bachelard denomina a dialética do exterior e do interior. Assim, dessa dialética, as três poetisas fizeram a base de suas imagens que comandaram todos os pensamentos fossem positivos ou negativos.

As imagens poéticas nascem no espaço interior-exterior; vêm de dentro, corporificam-se na sensibilidade, escapam como mensagem na força intrépida do verso, como apontava Bachelard, sem se condicionar a cegos.

As palavras convertidas em poesia cumpriram o destino da linguagem. As palavras que traduziram as diferentes realidades desses três universos pessoais e artísticos, não perderam de modo algum, suas possibilidades poéticas, mesmo mergulhando nas facetadas do cotidiano.

A cegueira não foi empecilho para que Benedicta, Mayá e Virgínia se entregassem à imaginação soberana donde fluíram imagens do sensível, do criativo, da alma. Vê-se, pois, que o elemento imagético gestado nos poemas dessas artistas cegas, construiu-se na esfera absoluta do imaginativo sem que precisassem lançar mão do expediente estilístico de infindáveis metáforas, que na concepção bachelardiana forma uma “imagem fabricada”.

A produção de imagens contidas nos textos de Benedicta, Mayá e Virgínia brotam das imagens de intimidade que abrem gavetas, cofres, armários; que saltam das memórias, das afetividades, das paixões e das dores; que destrancam fechaduras e que remexem esconderijos, permitindo que entre na escrita a límpida natureza da expressão criadora.

O conhecimento é um direito. É uma construção e uma aquisição afetas ao homem, independentemente de qualquer alegação. Os fatores constituintes da cognição humana não se revelam diferentes entre os indivíduos, a menos que aconteçam intercorrências graves em sua capacidade orgânica e mental. Portanto, uns capazes de construir infinitos saberes; outros incapazes de alcançar, ainda que minimamente, algum conhecimento.

O ato de conhecer firma-se na fusão de inúmeros aspectos e refina-se na proximidade de múltiplas experiências. A vivência física, psíquica, cultural e

estética burila o espírito e fortalecem o intelecto, fazendo surgir e alargar-se o senso artístico. O indivíduo cego não se encontra fora desse largo espectro. Filosofia e ciência ajudam-nos a entender questões que permearam esta tese.

As três poetisas trazidas a este trabalho, são a prova irrefutável de que a arte não alija, mas promove; de que a arte não compensa, mas eleva. No entanto, a arte que habitava o universo interno das três autoras, pôde fazer-se visível, concreto, legítimo porque seu intelecto, sua inteligência, foram assentados e desenvolvidos por sólidos mecanismos naturais: os sentidos humanos.

Benedicta, Mayá e Virgínia, vivenciaram os sentimentos do mundo, experimentaram as coisas do mundo e captaram com seu corpo, mente e emoções, o sabor doce e amargo de tudo, a materialidade e a imaterialidade do existente e do inexistente. Seus sentidos as guiaram, seus sentidos desvendaram para elas a concretude das imagens. Imagens que se aliam ao conhecimento, que se fundem nos sentimentos, que se expandem na cultura e na arte. Ao lermos os textos poéticos das três escritoras podemos compreender a teoria de Xavier Zubiri que se pauta na inteligência sentente. Os sentidos detêm uma importância maior do que a simples apreensão de sensações. Os sentidos mais a inteligência formam o que o filósofo espanhol chama de inteligência sentente. O sentir funde-se ao “inteligir”, construindo numa única faculdade, a inteligência sentente. O corpo guarda em si os sentidos, via de acesso ao conhecimento. Canais condutores de saberes e de competências físicas e intelectuais.

Quando me referi à imagética das poetisas cegas como original, sem que houvesse a presença de clichê que esvaziam o conteúdo artístico, desejei mostrar a possibilidade real de um artista cego criar a partir de suas próprias experiências, utilizando seus próprios recursos, valendo-se do próprio talento ajustado à suas condições sensoriais e cognitivas.

As imagens das poetisas cegas tornam-se arautos da desmistificação da cegueira, fator incapacitante, cegueira quase sempre analisada por juízos frágeis e periféricos.

A poética da imagem no maravilhoso em Marina Colasanti

Marina nos conta o mundo possível, imaginado, temido, desejado. O mundo que nasceu de seus olhos e imaginário, passou por seu coração e mente, nos legando travessias que sozinhos não as faríamos.

A contadora de histórias ou a moça tecelã.
Eliana Yunes

Ao trazer para o público leitor “MAIS DE 100 HISTÓRIAS MARAVILHOSAS”, Marina Colasanti faz renascer o tempo da sutileza. Escritora consagrada, ainda assim, não hesitou em editar um livro que, no dizer da própria autora, é mais que um sonho, antes, é um projeto pessoal. Durante três décadas, dedicou-se a escrever voltada para a temática do maravilhoso, gênero no qual se assentam os contos ditos infantis. Mas alerta e deixa patente que suas “histórias maravilhosas” não foram concebidas exclusivamente, nem para satisfazer o gosto, nem para atender as demandas internas das crianças. As “histórias maravilhosas” pertencem a todos. Esses textos vestem uma roupagem de livros apresentados à infância. Entretanto, a marca neles contida afeta o homem em qualquer fase de sua vida – suas ideias, suas condutas, seus sentimentos. Assim, o amor, a solidão, o medo, a fantasia, o sonho, o devaneio, a aventura, a punição, a morte e o eterno diálogo entre o consciente e o inconsciente mesclam-se em um trabalho de rara estética.

Marina decidiu reunir em um único volume, textos que integram vários de seus livros, nessa marcha literária de três décadas. Além das contribuições de Durand e Zubiri que se poderiam tomar, para uma leitura mais imediata da obra, creio que uma leitura oferecida a seu imaginário pela contemporaneidade latino-americana pode mostrar a releitura e apropriações de leitor presentes nas narrativas

A esfera do maravilhoso abre caminhos e rasga novos horizontes. Nos caminhos abertos, estão rumos que nos levam ao provável, não apenas ao existente. Além dos horizontes rasgados, mundos jamais pensados.

O maravilhoso é um fabular com algo homogêneo: infância, tempo de imaginar pessoas e fatos como extraordinários. Do maravilhoso saltam, repentinamente, universos que encantam, que amedrontam, que regeneram, que encorajam à aventura, que apontam sendas do bem e rejeitam atalhos do mal, ainda que em desconstrução. É um filão inesgotável de personagens, de acontecimentos, de locais, de regras de comportamento e de condições e de classes sociais. Reis e lenhadores, princesas e feiticeiras, fadas e bruxas, anões e gnomos, crianças e jovens transitam em castelos assombrados, palácios suntuosos, jardins misteriosos, labirintos ameaçadores, florestas encantadas e defrontam-se com gigantes e animais poderosos. Da Idade Média, renascem com ares e atitudes novos. Mas aqui se encontraram os modos de, latino-americanamente, retomá-los como ensina Bella Josef⁵²: A magia do possível penetra em todos os lugares e recobre todas as coisas. A imaginação e a fantasia tornam-se as vigas mestras que sustentam as narrativas que se pautam nesse elemento tão antigo, mas tão próximo de nós; próximo dos sentimentos que alimentamos na necessidade de experimentar o sensível e o possível.

O maravilhoso na obra de Marina Colasanti conserva todos os aspectos que movimentam e dão perenidade às velhas histórias que romperam o tempo, que acompanharam os séculos e que resistiram às mudanças de linhas de pensamento e de conduta.

O texto dessa escritora, talentosa e múltipla, não pode ser analisado somente no âmbito do conteúdo original. Sua escrita impecável, alia pensamento e afetividade na linguagem, formando um todo harmonioso e indivisível. A força da imagem faz-se fio condutor daquilo que é narrado. Embora essa presença seja dominante, o componente imagético não se apoia apenas em recursos estilísticos: Marina Colasanti é artista plástica – pintora, gravadora e ilustradora. As imagens nascem, não só de uma competência linguística refinada, mas de sua inventividade visual. As imagens correm pelos textos atreladas a descrições precisas: não há exageros barrocos nem artificialismo. Todavia, aspectos importantes impactam essas descrições: cores, formas, espaços (internos e externos), cenários, assim como sensações olfativas, aromas, sabores.

⁵² Josef, Bella. **A máscara e o enigma**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

As descrições que estruturam as narrativas de “Mais de 100 Histórias Maravilhosas” pintam verdadeiros quadros, sugerindo imagneticamente pessoas, paisagens, ambientes.

A plasticidade da escrita é uma das mais fortes características de Marina Colasanti, que reveste a integralidade da escritura com sua alma de poeta – tendo dois livros de poesia premiados.

Duas abordagens sustentam a leitura e os aportes nesse sexto capítulo:

1. os dis-fa(r)ces do realismo mágico
2. interfaces do maravilhoso

Uma pequena seleção de textos exhibe as intertextualidades e as artimanhas das imagens gestadas entre o sonho e o desejo.

7.1. Os dis-fa(r)ces do realismo mágico

O realismo mágico é uma categoria literária que surge no início do século XX, também denominada realismo fantástico ou realismo maravilhoso, esta última denominação usada, principalmente, em espanhol.

Esta concepção da escrita tem na América latina um espaço absoluto e propício de criatividade e de expansão artística. O escritor colombiano Gabriel García Márquez detém, com sua obra máxima “Cem anos de solidão”, a posição mais importante da expressão de uma literatura que finca suas raízes no fantástico.

Tornaram-se referências as obras do peruano Manuel Scorza e dos argentinos Julio Cortázar e Jorge Luis Borges, embora a primeira elaboração teórica do movimento tenha vindo do cubano Alejo Carpentier, que apontava o caráter quase surrealista do contexto de choque entre as culturas europeia e indígena. Cada qual explorou uma vertente da América registrada por viajantes e invasores. A realidade é no mínimo multívoca.

No Brasil, relacionam-se Murilo Rubião, José J. Veiga e Luís Bustamante como principais representantes.

O suíço-cubano Alejo Carpentier⁵³, no prólogo do seu livro *Reino desse mundo*, enquadra sua obra no conceito de realismo maravilhoso, definindo-o como semelhante ao conceito de realismo mágico, característica marcante da obra de García Márquez, sem, contudo, confundi-los.

⁵³ Carpentier, A. **El reino de este Mundo**. Madri, 1949.

O realismo mágico desenvolveu-se, de fato, nas décadas de 1960 e 1970, como produto de duas perspectivas que convivem na América hispânica e também no Brasil: a cultura da tecnologia e a cultura da superstição. Surge como forma de reação, através da força da palavra, contra os regimes ditatoriais desse período conturbado da história do continente.

Esse conceito pode ser definido como o recurso estilístico de linguagem para mostrar o irreal ou estranho como algo cotidiano e comum. Não é uma expressão literária mágica: sua finalidade é de melhor expressar as emoções a partir de uma atitude específica frente à realidade.

Apesar de aparentemente desligado da realidade, o realismo mágico compartilha alguns elementos que compõe o realismo épico, como a intenção de dar verossimilhança interna ao fantástico e ao irreal, afastando-se assim da postura niilista assumida originalmente pelas vanguardas do início do século XX, como ocorreu no surrealismo.

É importante levantar os aspectos que caracterizam tal expressão literária e que alimentam essa escrita e a arte expressional de seus autores.

O realismo mágico partia da realidade vivida naquela América Latina, herança da colonização brutal, onde o assombro de parte a parte, provocava o absurdo das reações inusitadas, mágica ou tragicamente percebidas.

Marina talvez se possa dizer que atualizou uma inversão: criou um maravilhoso “realista” que se pode acompanhar nas projeções da vida possível: as personagens pertencem ao ficcional, mas são revestidas por recursos nascidos no terreno da magia

Assim, fazem parte da “normalidade” dos personagens conteúdos de elementos mágicos ou fantásticos gerados quase que por intuição, nunca explicados, apesar da conotação de irrealidade que guardam.

Como o tempo é percebido em ciclos fica distorcido e dissociado da racionalidade moderna, como no bolso de colete do coelho de Alice ou nas telas de Dalí.

Vê-se a transformação do comum e do cotidiano em experiências sobrenaturais ou fantásticas, mas há o retorno às águas claras do real possível. A autora promove dis-fa(r)ces do realismo maravilhoso ou fantástico, além de mostrar as múltiplas faces do inusitado.

7.1.1. A moça tecelã (Anexo B 1)

A moça vive só. Num tear fantástico, tece numa tela, seu destino, seus desejos, seus sonhos. Constrói e desconstrói, dia e noite. Faz suas opções, dona absoluta do “eu”, das próprias escolhas.

Marina Colasanti mostra-nos o movimento do desejo que se converte em um movimento duplo – um interior e outro exterior: a construção e a desconstrução do sonho, por composição e decomposição de imagens. Estas conduzem a história e nos colocam diante do inusitado: o tear mágico e os dons extraordinários da tecelã. Os poderes misteriosos de ambos se associam e nessa convergência mágica entre eles, a narrativa é contada a partir de uma sequência plasticamente concebida no ato narrativo que se desdobra.

O componente imagético do bordado realiza o desejo de inventar um companheiro para escapar ao cotidiano de uma vida solitária. Entretanto, a força misteriosa do seu tear é mais sedutora que a tecelã, a criadora dos bens, luxos e riquezas, que ao eleito interessam mais.

Puxar os fios é desfazer no tear o amado e o sonho. O processo de desconstrução desvela outro desejo que se instala no íntimo da moça tecelã: o desejo de libertar-se da tirania e do desamor

Marina Colasanti recusa o libelo de feminista na sua escrita; todavia, o elemento feminino depreende-se de suas páginas com grande força e irrefutável protagonismo.

Os textos da escritora remetem-nos, em certa medida, a outros textos ou personagens que fazem um diálogo intertextual e neste caso, “A moça tecelã” leva-nos à Odisseia de Homero.

Penélope, mulher de Ulisses, espera por vinte anos a volta do marido. Enquanto espera, tece uma tela que não tem fim. Fiel e sagaz, ela afasta todos aqueles que dela querem aproximar-se para desposá-la. Usa um ardil: só aceitaria alguém, quando sua tela fosse concluída. Mas ao findar cada noite, Penélope destece a urdidura do bordado, esperando que seu homem volte da Guerra de Tróia.

Apesar de terem propósitos e motivações diferentes, a tecelã e Penélope caminham por uma trilha semelhante: ambas tecem e destecem os dias na

expectativa do amado, ambas para o acolherem, mas uma terá de rejeitá-lo... Cada uma a seu modo é senhora de seu destino.

7.1.2. Uma ponte entre dois reinos (Anexo B 2)

Ao entrarmos em contato com o texto, logo nos damos conta do rico acervo de elementos que a história armazena em sua estrutura narrativa.

“Uma ponte entre dois reinos” embrenha-se na vertente do maravilhoso. Não lhe faltam elementos envolvidos também pelos contos de fada. No entanto, não fala de fadas, não exhibe bruxas, não evidencia a presença de amores que salvam e regeneram príncipes e princesas; porém, concentra a magia do mistério, a ambiência dos reinos longínquos e antigos, a exploração dos fracos, a punição exemplar dos maus. Elementos múltiplos fundem-se ao correr da narrativa. O exagero, a extravagância, a impiedade, o ridículo, a morte, a libertação, a felicidade são ingredientes que fazem parte dessa literatura que precisa ser lida com atenção a fim de que não a façamos pequena por julgá-la coisa de criança, apenas.

Neste texto, Marina Colasanti narra com estes componentes do realismo mágico ou fantástico. O inusitado sempre pautado no imprevisto, no improvável vai construindo as sequências narrativas que instigam a curiosidade do leitor, provocando a imaginação e o devaneio, oferecendo a esse leitor a memória de situações vividas ou ouvidas.

Estranho, inexplicável, dos cabelos de uma pobre moça brota, desde menina, uma fabulosa cabeleira que não para de crescer e fortalecer-se vigorosamente. Fios grossos, brilhantes, resistentes como o aço. Ao serem arrancados aqueles fios extraordinários, gotas de sangue brotavam da raiz. Enrijeciam-se, ficavam transparentes e caíam ao chão, vermelhos sob a forma de preciosos rubis. A mãe, gananciosa e má, qual bruxa má, amontoava-os nos bolsos. E não cessava de lhe pedir fios de cabelos que resultariam mais e mais pedras preciosas.

A fama dos cabelos encantados espalhou-se, chegando ao palácio real. Naquele lugar, entre dois penhascos e por sobre um rio, precisava-se construir uma ponte que uniria os dois reinos ali existentes. Os fios de aço e rubi de seus cabelos poderiam fazer lucrar a madrasta.

Ergueu-se a ponte ligando os dois penhascos, dois reinos. A velha avança pela ponte. Desequilibra-se pelo peso das pedras e cai, levando sua punição e deixando a libertação da filha.

A imagem da cabeleira extraordinária ou fantástica também aparece em um conto de fadas famoso: *Rapunzel*.

Também numa torre uma linda princesa raptada tem seus cabelos mágicos capazes de sustentar a subida de um príncipe, libertador da prisão. As tranças de Rapunzel significavam a liberdade, a possibilidade de sair do seu perpétuo cativo.

A jovem da ponte e Rapunzel estendem a tradição de longos cabelos em nossas reflexões e nos lembram a figura bíblica de Sansão, cuja força sobrenatural concentrava-se no poder da excepcionalidade de seus cabelos.

A força fantástica dos cabelos percorre o imaginário e fica na fantasia permanente dos sonhos e desejos mágicos de espadas como a de Excalibur, projeções do corpo dos heróis.

7.1.3. Entre a espada e a rosa (Anexo B3)

Ao lermos *Entre a espada e a rosa*, nos apercebemos tratar-se de uma trama tecida a partir do cruzamento de três tipos de narrativas: os contos de fada, o realismo mágico e novelas de cavalaria. Tal hibridismo confere à escrita encantamento, mistério e aventura que se interpenetram ao correr das ações.

O Rei, pai da protagonista, a expulsaria do palácio se não aceitasse o casamento por ele desejado. Em estado de profunda angústia, implorou ao seu corpo e à sua mente que ambos a ajudassem na solução que põe em relevo a imaginação, as escolhas e o desejo de mudança

Mas na manhã seguinte, algo estranho havia acontecido: no espelho, a princesa viu que uma barba ruiva e espessa lhe crescera ao redor do queixo. Seu corpo e sua mente deram-lhe a resposta que seu desespero pedira.

A cena de realismo mágico se manifesta na transformação da moça. Pelo menos momentaneamente, viu-se numa espécie de morte. A mulher esvai-se, em certa medida, da existência da princesa. Mas uma princesa prisioneira do palácio encontra sua liberdade e seu risco.

De aldeia em aldeia, ninguém lhe dava trabalho com aquele corpo andrógino. Então decidiu: fez-se cavaleiro. De couraça, elmo e espada em punho, montava em seu cavalo: agora, não era nem homem, nem mulher. Era guerreiro. E assim sua fama de extraordinária coragem e extrema correção correu terras e conquistou respeito.

Um dia, chegou a um reino governado por um jovem soberano. A aproximação e a afinidade, aos poucos, fizeram-nos amigos muito próximos e o tormento afligia de novo a moça. O conflito entre sentimentos desconhecidos e desconhecidos assustava o coração do jovem soberano que nada entendia.

Outra vez, a princesa apelou para seu corpo e para sua mente. De manhã, de novo, algo mágico ocorria. No lugar da barba, rosas haviam surgido... no travesseiro, pétalas se acumulavam e as rosas realisticamente iam murchando. A este final feliz correspondem Joanas d’Arc e Diadorins, guerreiras mulheres, de final trágico. Aqui a jovem princesa que “morrera para sua condição feminina, ressuscita” para os braços do amado; lá, causas maiores arrastam o coração e a mente das donzelas e elas não se deixam mostrar frágeis, como seria a figura da mulher.

A excelência do texto de Marina Colasanti passa por diversos aspectos. No entanto, o foco dessa abordagem prende-se, mais detidamente, à ênfase dada ao emprego da imagem. Como foi reiteradas vezes dito, a escritora não exagera no uso de recursos estilísticos para alcançar a imagnetização de seus textos. Com um raro domínio da narrativa, ela atinge com sua palavra econômica e plástica, a descrição exata que concretiza e dá veracidade à escritura.

Entre o corpo de mulher e a vontade de homem, o título é apenas uma ideia, uma sugestão; poder-se-ia dizer, uma imagem que traduz toda uma narrativa implícita, quase metonímico. O tempo medieval idealizado para a mulher se rompe: a espada e a rosa, simbolicamente, espelham o drama vivido pela princesa, com desejo e sem poder. Metamorfose dupla que lhe permite experimentar a condição de ser humana, sem restrição de gênero. Só um jogo mágico poderia falar do interdito e da realidade do feminino em algumas circunstâncias.

7.2. As interfaces do maravilhoso

A instância da imaginação confere ao homem a capacidade de sair de si próprio e de ir além das múltiplas cercas que lhe vão sendo postas adiante, na trajetória da existência. A condição de imaginar desperta e fomenta a competência para saltar obstáculos. Sendo a imaginação um o fundamento na base de todas as artes, independentemente da expressão material em que se manifestam.

Imaginação e fantasia formam um binômio em que Marina Colasanti pautava a escritura de muitas de suas “histórias maravilhosas”.

O encantamento que sustenta os contos de fada mágicos ou maravilhosos emerge do desejo, em sua expressão mais imediata. Esses textos deixam o leitor frente ao mundo do sonho, da fantasia, do devaneio. Incita-o a nele entrar e dele apropriar-se, compartilhando expectativas, vivenciando delírios, penetrando esferas desconhecidas. Mundo pertencente aos que aspiram superar o senso comum e adentrar o reino do imaginário.

Os textos que optam pelo campo da imaginação e da fantasia provocam sentimentos, inauguram emoções, constroem universos novos, instalam experiências, criam pensamentos, instigam condutas, incentivam a invenção de outras histórias. A literatura se torna fonte de sugestões, ensaios, segundo a época.

Na longa caminhada desse tipo de narrativas, o talento dos escritores conduz esse processo tão delicado e forte a um só tempo: delicado porque penetra no universo interno da criatura, grande ou pequena. Forte por ser imprescindível ao homem, que desde os primeiros anos de sua existência, precisa que lhe seja encorajado o voo, a inconformidade com as limitações.

Por séculos e séculos, gerações são envoltas pela ânsia de superação e consideram a experiência da imaginação como um maravilhoso, que tanto pode frustrar, como recompensar. A força do improvável gera peripécias extraordinárias, situações confusas, comportamentos invertidos, eventos inesperados, segundo o foco do fato ou do episódio narrado.

Na contramão de certas tendências que prosperaram nas últimas décadas e que rechaçaram a vertente desses textos por considerá-los nocivos ao psiquismo infantil, Marina Colasanti concebe uma obra que se opõe a essa concepção reducionista. Em trinta anos de produção literária, ela traz ao público leitor um conjunto de histórias que abre consciências, que provoca o espírito, e que alimenta a criação de alternativas ao real.

Marina afirma, no entanto, que suas histórias não foram escritas para atingir o nicho da infância. E tem razão teórica: essa maneira de exprimir literariamente temas tão sensíveis e graves, encontra a infância que não morre em cada homem adulto. Suas histórias podem ser lidas e sentidas por todos, uma vez que, criança ou adulto, necessitam experienciar sentimentos, reflexão e decisões. As histórias de Marina trazem à tona uma riquíssima gama de emoções, permanentemente mediada por seu olhar crítico e por um sólido senso estético.

A imaginação e a magia povoam o maravilhoso que investe fortemente no caráter inventivo; essa forma de expressão cria um patrimônio artístico e humano tão valioso que, nem o pensamento contemporâneo afeito ao descarte dos valores conseguiu ainda dilapidar e mantém seu registro na memória coletiva dos povos, mesmo que os finais já não sejam sempre felizes, na forma tradicional que Propp identificou.

7.2.1. A mulher ramada (Anexo B 4)

A sutileza e os sentimentos mais delicados revelam o toque de magia que se desentranha de *A mulher ramada*. A escritora estrutura o título do texto, construindo um inventivo e sugestivo jogo de palavras: ideias essas que vão pautar a compreensão e dar consistência do dito à repercussão emotiva provocada por ele: amada/ramada.

A mulher amada pelo jardineiro é aquela que ele mesmo, num ímpeto de paixão, concebeu para si próprio. Como um escultor, que com seu cinzel, o jardineiro monta com galhos e ramos de um arbusto e nele entalha, um ser provindo de um esboço, imagem, que somente ele conhecia. Os ramos da roseira ganharam formas, feições. Rosamulher – a mulher amada.

Esta história não faz referências, nem traz ao leitor, elementos fantásticos, pelo menos naquilo que o realismo mágico detém de mais autêntico: fatos misteriosos que emergem da nebulosa de esferas enigmáticas. Não traz ainda, elementos que surpreendem e, deixam por vezes, uma sensação de desconforto. Ao contrário, o texto toca em emoções profundas e desvela o poético. O maravilhoso às vezes corresponde a sensações de bem-estar como outra face raramente percebida.

Diante da fragilidade humana, Marina recolhe a solidão, a invisibilidade, o silêncio que em outras situações, sufocam esperanças, enterram sonhos. Eis o dilema do protagonista.

O jardineiro é quase imperceptível. Anônimo, ninguém o vê. Sua imagem é a própria imagem do seu jardim. A inconsolável dor de ser só, leva-o ao devaneio: afetos reprimidos e carências irremediáveis.

O humilde jardineiro entalha num arbusto a mulher-fantasia: Rosamulher. Deu-lhe forma e deu-lhe alma. Mas apossa-se dele o medo incontrolável de perdê-la. Para evitar mais essa dura experiência, ele poda a roseira sem parar, cortando-lhe diariamente, todos os botões. Porém, com a primavera explodiu a forma em vida e beleza. Rosamulher floresceu e aos poucos, o arbusto entalhado renasceu na força esplendorosa da sua própria natureza.

O jardineiro extasiado desiste dela para estar com ela.

Ninguém percebe. Mas debaixo das flores viçosas os dois amantes se entregam num estreito e amoroso abraço.

Como em textos anteriores, podemos reportar-nos a outras leituras, que lhe sugeriram imagens, revividas em outra linguagem: Marina Colasanti remete-nos ao lendário escultor de Chipre, Pigmalião, que ao concluir sua “obra” – Galateia –, apaixonasse por ela e a desposa. Aliás, o dramaturgo irlandês Bernard Shaw, na peça *Pigmalião*, aborda a mesma temática: a paixão do criador por sua criação.

Marina e o escultor trabalham com o inusitado que é de maravilhar-se, personagens no conto ou no palco, ou seja, a possibilidade real de o homem poder criar e transformar. Na esfera da imaginação e da fantasia, uma aposta de mudança radical do humano.

7.2.2. A primeira só (Anexo B 5)

O texto instiga-nos, de pronto, a pensar mais detidamente. Lança-nos a partir do título, um desafio: entender o que pode estar no bojo da história.

Ao penetrarmos os jogos imaginativos que alimentam essa literatura pretensamente infantil, percebemos como os textos formatados com um quê de mistério e magia despertam o interesse de diferentes leitores. O texto de Marina é atemporal. Não tem época e nem faixa etária. Entretanto, o imaginário que move e

encanta os contos da infância, encontra-se sob mil formas e mil dizeres nesses escritos tão sensíveis.

Aqui uma princesa menina, reclusa por conta do pai ciumento, sofria de solidão. Tinha um reino, todavia, não tinha nada. Queria apenas uma amiga para gostar.

O rei resolveu imediatamente o problema ordenando que logo fizessem o maior espelho do reino e, de imediato, o colocassem ao pé da cama da filha. O monarca acabara com a solidão da princesa: dera-lhe uma companhia. A sagacidade perversa do adulto ludibriava a ingenuidade da criança. As meninas se encontraram, riram, brincaram, divertiam-se muito até que atirando a bola uma para a outra, estilhaçam o espelho e a amizade. Essas novas amigas mutiladas não agradaram mais a princesa. A princesa está só novamente. Para cansar sua profunda tristeza sai do palácio. Corre, corre e chega ao lago. Encontra a amiga flutuando no espelho d'água, de novo vê seu reflexo; então jogou-se de braços abertos e espatifou o espelho d'água em vários cacos de si mesma.

A imagem do espelho mostra o caráter do falso duplo, duplo imaginário. A companheira da princesa era a projeção de sua própria imagem. A amiga era uma farsa. A duplicação da imagem parece enganar o enigma proposto. Contudo, Marina encaminha sua história a nos fazer refletir a respeito dos sentimentos humanos e das consequências a que eles estão sujeitos.

Sem expor ou emitir qualquer juízo de valor, Marina Colasanti toca em assuntos atrelado ao homem, e que a cada época crescem de importância: o mecanismo da compensação pela ausência, o material pelo imaterial.

A menina perdera para sempre a possibilidade do encontro com O outro; a aproximação com O outro que favorece o crescimento e humaniza.

Marina conta por imagens, e segue sem medo o curso do imaginário que envolve infância e vida adulta.

Em “Pele de Asno”, de Perrault, o rei também quer “comprar a filha” com roupas e joias. Mas só no exílio de um estábulo vai se encontrar consigo mesma depois de ser encontrada pelo Outro.

Marina Colasanti, em seus contos, não tem dificuldade de lidar com a morte. Como se pode observar aqui, a morte da princesa é trazida por uma bela imagem: a ideia do abraço. Marina narra a morte da menina transfiguradamente. Diz sem dizer, mostra sem exhibir.

A escrita pode-se entender como possuindo dois lados: o direito e o avesso. A interpretação imediata, direta, objetiva pertence ao lado direito do que se lê; contrariamente, a mensagem indireta, subliminar, que exige capacidade de leitura atenta e, por vezes, sensibilidade aguda, fica no avesso da escrita ou nas entrelinhas. Aqui o aparente “natural” é inusitado, uma fantasia que “cura” o malfeito porque deixa ver a farsa.

7.2.3. Como um colar (Anexo B 6)

A temática do maravilhoso desenvolvida por Marina Colasanti deu à escritora o instrumental necessário para que pudesse abrir em sua obra já referendada por tantos êxitos, mais uma vertente de arte levada a um só tempo ao sensível e ao reflexivo. Sensibilidade e reflexão permeiam o texto e trazem ao leitor um sentimento de renovação do olhar, da percepção de mundo. Nossa memória afetiva é ativada. O encanto que nos moveu um dia, agora perdido ou escondido no turbilhão das responsabilidades ou do pragmatismo volta quando nos apercebemos que tudo o que nos impele ao humanismo integral, faz-nos falta, e passamos a entender que essa não é uma questão que se prende ao tempo ou a idade, mas ao interior do homem.

Como um colar trabalha sobre dois eixos: o sensível e o reflexivo. A palavra enxuta, faz-se instrumento preciso que vai ao âmago do ponto a ser tocado. Marina poeta, é cativante pela exiguidade do texto e expansão da imagem criada pelo verbo.

A princesa nasceu cega. Mas sua cegueira não é material; é uma cegueira por opção. Estranha atitude que desloca a natureza do mal. A menina não abriu jamais as pálpebras, pois seu olhar voltado para dentro de si mesma, para o imaginário a satisfazia. A menina criou seu universo, absolutamente particular, apenas recoberto de sutilezas e doçura das sensações e intuições percebidas: uma percepção mais profunda a guiava. A visão da menina vinha de dentro para fora, e não de fora para dentro.

Enquanto acumulava em seu universo íntimo tesouros imateriais, o rei, seu pai, amealhava tesouros materiais para ela, desconhecendo a trama do destino. Em todos os seus aniversários, o pai lhe dava uma preciosa pérola que a menina

guardava. O rei, para seus quinze anos, mandaria fazer o mais belo e valioso colar que ninguém jamais tivera.

Mas naquela manhã misteriosa, uma pancada na janela anunciou a presença de uma avezinha que suas mãos carinhosas acolheram. A avezinha tinha fome e ela se lembrou das pérolas. Deu-lhe uma a uma para comer nos dias que se seguiram. A princesa e o pombo estabeleceram um forte vínculo de afeto.

As cenas anteriores nos preparam para o choque do engano que remete à cegueira da protagonista. Ao oferecer-lhe a décima quinta pérola, o pai pediu-lhe as outras, catorze, que ficavam guardadas numa caixinha de mogno.

A princesa foi obrigada a dizer o que ocorrera; encolerizado, o rei ordenou que os arqueiros do reino capturassem a ave a fim de recuperar as preciosas pérolas.

A princesa desesperou-se. E decidiu abrir pela primeira vez os olhos. Era necessário enxergar o mundo exterior ao qual se abriu, tateando o desconhecido. Uma mesma seta atinge a pomba e o coração da princesa que a recolhia.

A última imagem devolve-nos ao encontro inusitado e à improbabilidade. O colar que vai adornar o pescoço da princesa lhe é oferecido pelo amigo que morre com ela. A cena do peito dilacerado da ave de onde jorram as pérolas, é um grotesco delicado e rude a um só tempo, que provoca um realismo surreal pela crueldade e beleza fundidas em um único instante.

Quando afinal pode ver, a princesa fecha os olhos para sempre, agora de uma cegueira que não pode controlar. Tudo ocorre ordinariamente, mas estamos no mundo fantástico das princesas ficcionais, com ações que entremeiam real e surreal. O substituto da magia é o engano, em pai e filha, percebem o mundo, cada um a seu modo, dentro de uma cegueira particular que só vai se romper quando um deles veja claramente o que o outro já não pode ver.

7.3. Relendo de olhos fechados

Apesar do pequeno conjunto de textos coletado, ainda assim é possível verificar nos contos da autora a composição entre cognição e imaginário para a formação de imagens a partir do título *Mais de 100 histórias maravilhosas*, de Marina Colasanti. A seleção comentada nos eixos propostos pode considerar-se

mostra dos recursos do livro. Com as perspectivas teóricas oferecidas por Zubiri, Bachelard e Durand, foi feito um rastreamento de como as imagens formadas refletem algo do mágico e do maravilhoso, em contos de alta modernidade, refletindo tanto a inteligência sentente quanto a poética do espaço em que o tempo imemorial se instala.

As imagens de Marina Colasanti criam-se no campo de uma percepção sensorial sutil, concebidas com um fluxo de pensamento que arma sua estrutura narrativa. Os sentidos plantam sugestões e sustentam o curso das ideias, como formas de conteúdo. Porém, são eles que protagonizam as cenas, por insinuação do que está por vir, ou se apresenta como a ação.

Se cotejarmos a concepção imagética das três poetisas cegas e de Marina Colasanti, vidente, descobriremos com surpresa que a diferença entre as quatro escritoras caminha por formas apropriadas por cada uma, para exprimir o processo comum, que nas poetisas assume a primeira pessoa, com tons confessionais que confirmam seus desejos de verossimilhança; em Marina são relatados por uma voz que não apenas conta, mas é mesmo a testemunha ocular dos afetos que o texto desnuda. Tato, olfato e audição servem-lhes de aportes concretos para que possam estruturar pelas vozes singulares, desejos invariavelmente poéticos, mas que tomam forma por imaginários divergentes, na medida em que aspiram, uma à visão do não-visto, as outras às imagens do(s) sentido(s).

Por exemplo o jardineiro, personagem protagonista de *A mulher ramada*, faz todo o jogo de imagens que esculpe sua forma, enquanto a capacidade sugestiva do som é traduzida pelo murmúrio ténue e insignificante de sua voz, que não se confunde com a música distante que vem dos salões. A harmonia à qual aspira virá de um ritmo interior.

Já *Entre a espada e a rosa* nos reserva algumas sequências que reforçam a importância do aspecto tátil na imagética que enreda a história. A moça vê aparecer em seu rosto uma imensa barba que pode salvá-la de um casamento indesejável. Com espanto e medo, dá-se conta de que cachos de fios ruivos e sedosos lhe alteram a imagem. Como homem, torna-se um guerreiro. Marina cria uma figura tátil-visual de grande força narrativa. O corpo e a mente da princesa vêm em seu auxílio por duas vezes, unindo mente e corpo, desejo e matéria, a fim de que possa realizar-se plenamente, quando a mesma imagem vai ser desconstruída, como no tapete mágico de *A moça tecelã*.

Esta, sob seus dedos no tear, sente desaparecer o que não vê senão no traço de seu bordado, já que presa na torre perdera de vista o palácio e seu dono. Ao toque da mão sente deslizar o fio com que desfaz materialmente o amado real que vira pesadelo.

A protagonista do texto *Como um colar é cega*, não o sendo: prefere o imaginário ao real. Com delicadeza e extraordinária sensibilidade, Marina descreve as cenas onde o predomínio dos elementos sensoriais é tônica recorrente. Uma imagem sonora anunciava o rito costumeiro: os sinos do rei repicavam festivos, a cada ano, no aniversário da princesa, marcado por uma simbólica cerimônia de representação: à frente dos reis, um pajem carregando uma almofada de veludo vermelho e sobre ela, uma pequena pérola a ser entregue à nobre filha “cega”. Um colar imaginário a torna propriedade do pai.

As imagens que se seguem unem os componentes sonoro, visual e tátil: o rei recolhe a pérola entre os dedos e a deposita na palma da mão da filha, que a reúne às anteriores numa caixa. E nas manhãs de um rigoroso inverno, a princesa ouve batidas em sua janela: o bico toca-lhe as mãos, as penas macias roçam nelas; a cabecinha chega até seus dedos. O amigo tem fome, presume. É preciso alimentá-lo. Daí em diante o movimento desdobra o auditivo e o tátil, no imagético que conduz a princesa ao seu desfecho trágico: falta-lhe a vivência de mundo para antever o engano de quem não quer ver. Marina Colasanti transita do detalhe, alçado por um traço sensorial, para compor de forma ágil, um *re-trato* da situação racional, que se esboça de forma surpreendente, primeiro ao leitor e secundariamente para as personagens.

Com isto a narradora efetiva a teorização proposta por Zubiri, sobre a inteligência sentente, unindo o sensorial ao razoável, com pesos equivalentes, mas numa conjunção imprevista em que o mágico se dá por um deslocamento do lógico que lá permanece, em que o retorno ao real não descarta o maravilhoso imaginário que o reconfigurou.

Marina abre espaço para ver à distância, como no entrevisto pela tecelã no seu cárcere; mas a cegueira por capricho exige que a princesa saiba atender/entender às indicações dos demais sentidos. Sem reconhecer os sinais, o risco é certo.

As poetas cegas do capítulo anterior, afinal, veem melhor do que a princesa, falsa cega e in-vidente.

Constata-se, com a máxima precisão, que a estrutura imagética concebida por Marina Colasanti encontra nos fundamentos teóricos ainda de Gilbert Durand e Gaston Bachelard o instrumental necessário para que possamos fazer uma análise segura a respeito das imagens geradas por uma escrita tão criativa e sensível. Das seis histórias que integram a abordagem do capítulo VI, fica patente a valorização não apenas trazida pela sensorialidade abordada por Zubiri, mas também pelo imaginário e pela fantasia que no sentir de Durand clama pelo surgimento de uma pedagogia que esclareça a “irreprimível sede de imagens e sonhos”. Para o antropólogo, seria essa uma pedagogia de libertação (*défoulement*). Durand entendia haver, no século XX, um número excessivo de homens que fora alijado do “imprescindível direito ao luxo noturno da fantasia”.

As imagens de Marina mergulham nessa assertiva. A função fantástica, “suplemento de alma” segundo o autor, acrescenta à objetividade morta a assimilação da utilidade que passa à satisfação do agradável, que chega à emoção estética, finalmente alcançando o pensamento eufêmico total. Assim, o vínculo imaginário e secreto liga e religa o mundo e as coisas ao coração, ao âmago da consciência. O imaginário não se constitui num impulso ingênuo ou desconexo. Antes, é uma ação eufêmica que transforma o mundo conforme os anseios e desejos do homem.

O extraordinário tear da *moça tecelã*, que faz e desfaz vidas, também é signo de liberdade. A mesma imaginação que engendra destinos, elimina-os numa ação que revela profunda lucidez: do inusitado, do improvável, nasce a consciência de realidade. A tecelã não mais admite a exploração do homem que ela própria idealizara, concretizando-o amorosamente em seu bordado mágico.

Os cabelos fabulosos de onde vertiam gotas de sangue por suas raízes, convertendo-se em preciosos rubis, projetam uma imagem que espelha uma duplicidade de sentido: a fantástica cabeleira da princesa a aprisionava à ganância incansável da mãe. Contudo, essa mesma extravagante e preciosa cabeleira a libertou desse jugo nefasto.

A fantasia traz alívio às tensões. Suaviza as pressões conferidas por um mundo de coisas materiais que se põem na exterioridade do homem. A imaginação e a fantasia alimentam o universo interno do elemento humano.

A imagem da transformação, da mudança aparente de gênero, encontra no imaginário o campo ideal para realizar-se. Corpo e mente lutam e fundem os

elementos feminino e masculino, fazendo surgir um novo ser, um ser híbrido. Mas um aspecto inesperado acontece: aparece o amor. Novamente, corpo e mente lutam; mais uma vez, essa luta tem como foco a salvação da jovem, que afinal readquire a condição definitiva de mulher.

É o imaginário realizando os anseios e desejos mais ocultos do ser.

Concluindo, é importante fazer-se uma incursão, mesmo que rápida, na obra *A poética do devaneio*. Segundo Bachelard, o sonho (*rêve*) tem uma natureza masculina, e o devaneio (*rêverie*) uma natureza feminina. A linguagem de Marina Colasanti não se pode classificar meramente como trabalho, mas como uma linguagem vazada nas afetividades e no sensível. Guarda o sentimento da feminilidade.

As imagens poéticas de Marina constroem-se a partir das dialéticas da inspiração e do talento, quando consideramos os dois pólos que as constituem: a alma e o espírito. Para entender-se em profundidade as imagens poéticas é imprescindível compreender a ação entre alma e espírito. Esses fenômenos apresentam diversos aspectos que nos elucidam a evolução das imagens poéticas desde o fenômeno do devaneio até sua criação efetiva. Para Bachelard, o devaneio em si e por si “é uma instância psíquica que muitas vezes se confunde com o sonho”. Contrariamente, ao tratar-se de um devaneio poético, aquele que traz enlevos profundos para outras almas percebemos que não mais estamos na esfera dos sonhos.

O devaneio é uma manifestação da *anima*. Assim, quando desejamos chegar aos poderes poéticos do psiquismo humano, é válido concentrar todas as investigações no puro devaneio, procurando deixar de lado sua especificidade. Diz-nos Bachelard: “O devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência”. (1996, p. 144)

A imagem provinda do devaneio é gestada com total liberdade.

“A consciência que imagina mantém o seu objeto (a imagem que ela imagina) numa imediaticidade absoluta”. (1996, p. 145)

A imagem de Rosamulher detém a liberdade indômita do devaneio. Compreende-se nela um elemento onírico no qual se efetiva uma clara intenção: a configuração da consciência. Ele precisava refugiar-se na fantasia de sua própria criação. O jardineiro concebeu para si uma mulher fantasia, *a mulher ramada*, fruto da sua solidão e do seu devaneio poético.

A ideia da morte, a priori, não leva a devaneios poéticos. Porém, quando o poeta escolhe seu objeto de poetização, o objeto anterior passa à condição de objeto poético.

A morte da menina que se atira no lago para abraçar a amiga que no espelho d'água se refletia, põe à mostra o devaneio de uma imagem fecundada na mais profunda entranha da poesia. O abraço que resulta na morte da pequena princesa solitária é uma imagem de grande apelo plástico e filosófico.

A imagem nos revela a essência do devaneio na sensibilidade da imagem poética.

O elemento imagético contido na seta que abate o pombo e a princesa num único golpe remete-nos à dramaticidade de um ato brutal. A imagem traduz uma sequência de elementos inverossímeis que culminam numa estrutura imagética pautada ainda uma vez no âmbito do devaneio poético. Da ferida aberta no peito do pombo jorram as pérolas, grãos generosos que um dia saciaram-lhe a fome pelas mãos da princesa. E as pérolas aninham-se ao redor do pescoço da jovem. O colar que adornava a princesa agora morta trazia ideias antitéticas: imagificava a gratidão da ave; em contraposição, imagificava a ganância do pai, sentença de morte da filha.

Na concepção de Bachelard, o poeta é um sonhador de sonhos. O sonhador de devaneios põe-se ao largo do cotidiano. Ele se transforma em sonhador de mundos.

Marina é poeta; Marina é sonhadora de devaneios.

Parafraseando Bachelard:

Ela abre-se para o mundo e o mundo abre-se para ela.

Considerações finais

Creio que a validade ou a relevância de um trabalho não deveria fechar-se em torno nem das expectativas, nem dos dividendos exclusivamente centrados em interesses e demandas particulares. Antes, lançando-nos ao desafio da estruturação e desenvolvimento de algum projeto, ainda que impulsionado por desejos ou premências pessoais, faz-se imperativo examiná-lo com critérios bem definidos em relação a quem e a quantos aquele esforço individual trará uma real contribuição. Qualquer projeto se realiza com efetividade e adquire importância quando atinge metas estabelecidas a partir de propostas que interessem a outros, constituindo saberes que se disseminam para todos, independentemente da área de conhecimento abordada.

Todo projeto propõe ideias e discussões que levam a reflexões, a estudos, a pesquisas. O foco gerador, matriz do processo em construção, converte-se em objeto de estudo, ganha contornos próprios, transforma-se em pensamento ordenado, e passa a instrumento de ação.

Entende-se, pois, que alcançando o coletivo, abrindo-se novas perspectivas para o público em geral, pode-se obter maior valor ao produto ou resultado obtido.

As ideias, os postulados, as teorias, as proposições precisam pôr-se ao lado do homem - descobrindo-lhe as inclinações, verificando-lhe a trajetória, perscrutando-lhe as carências, incrementando-lhe o intelecto, promovendo-lhe a ascensão.

Contrariamente, o conhecimento adquirido e aprofundado pode apontar para um incômodo paradoxo: o esvaziamento de pesquisas academicamente ricas e irrepreensíveis, mas que satisfazem e atendem ao interesse do momento.

Estamos em um tempo de valores voláteis, de sentimentos fugidios, de olhares temporários. Parece que tudo nos conduz ao pensador polonês desaparecido em janeiro de 2017, Zygmunt Bauman⁵⁴ e à sua modernidade líquida, teoria forjada na crítica ao capitalismo e ao pós-modernismo. Na atualidade, e cada vez mais, as ideias, os conceitos, o pensamento e as relações

⁵⁴ Bauman, Z. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

fazem-se fluidos, líquidos; escorrem sem direção definida e seguem correntes sem rumo certo. Flutuam e não se fixam em lugar algum.

É hora de procurar-se o rumo certo da mudança. Todavia, uma mudança que chegue à raiz dos problemas que anulam a condição humana e que reforçam os descompassos e desajustes da sociedade, assunto que percorreu muitas das páginas deste trabalho.

Ao propor-me trazer à tese tema tão específico, tentei aclará-lo o mais possível, formulando uma hipótese que amparasse e desse sustentação às ideias e concepções levantadas:

Ao cego é facultada a construção de imagens mentais, uma vez que esse indivíduo detém no próprio corpo as condições que o capacitam para essa aquisição um tanto distante de sua realidade imediata. São, portanto, recursos próprios advindos das vias sensoriais que constituem os chamados sentidos remanescentes; sentidos capazes de oferecerem o aporte necessário para a obtenção desse conhecimento.

Minha proposição, considerei-a sempre plausível. Mas tinha certeza, contudo, de que suscitaria muitas dúvidas. O assunto, a priori, parece bastante complexo. Traz um quê de contradição. Isto é um fato inegável: imagem para cegos? Afinal, em que consistiria a imagem fora dos olhos?

No cerne dessa questão, afloraram outras tantas, que acabaram por tomar assento na pesquisa. Foram questões que me impuseram a adoção de várias linhas de investigação. Procurei dialogar com diferentes pensadores e teorias. A temática proposta, por tal razão, não se tornou restritiva. Ao contrário, enveredou por inúmeros focos de análise, enfronhou-se em diferentes áreas e disciplinas, procedimento convertido em exigência a fim de dar maior robustez e clareza a abordagem tão vária.

Durante o correr da tese, considerando a introdução e os seis capítulos que a compõem, busquei responder e justificar, não só a propositura central, mas as ideias, os conceitos e as repercussões encontradas no escopo da sua análise.

- De fato, existe imagem fora dos olhos?
- Ver e enxergar constituem um único conceito?
- Que recursos próprios possibilitam ao cego construir imagens mentais?
- Há somente imagens criadas pelo sentido da visão?
- Pode haver imaterialidade com referência à imagem?

— Qual a importância da imagem concebida pela linguagem literária?

— Ao cego é possível a concepção de imagens literárias originais?

Entendo essas questões acima referenciadas como guias de direcionamento. Nelas estão embutidos assuntos e temas que se desdobraram e cujo desenvolvimento está no corpo do trabalho.

O conceito de visualidade não mais se confina à ideia engessada de enxergar. Ainda vivemos tempos em que o preconceito e a exclusão não são apenas palavras cujo conceito buscamos enfraquecer através de ideias e ações avançadas. Preconceito e exclusão são mais que conceitos, são maneiras de ser, formas de agir, modos de pensar, são sentimentos que se entranham nas zonas mais obscuras do homem.

No entanto, como já foi referido em capítulo anterior, passamos por momentos em que vozes eclodem para quebrar o próprio silêncio. O mundo exige mudanças e o homem é o agente que aciona essas mudanças.

Enxergar vincula-se à materialidade do sentido físico da visão. O conceito de visão ampliou-se, estendeu-se, expandiu-se filosoficamente. Ver: apreender além da concretude de um sentido físico-biológico. Ver com o intelecto, com o sensível, pela arte.

A visão interna precisa ser trazida à tona e compreendida sem resquícios de falsidade ou de retóricas compensatórias. A visão interna não é instância que pertença somente ao cego, por força da própria cegueira. Ela é concebida no universo interno do homem para fazê-lo perceber e entender o que o rodeia e o que invade e sai do seu interior. É um dispositivo emotivo psíquico de interpretação dos múltiplos mundos que cercam o elemento humano.

A ideia trazida pela palavra imagem é rica de nuances. Indo à sua raiz latina, encontram-se diferentes acepções que lhe conferem significados diversos:

1. aparência, forma, aspecto, gênero;
2. representação, retrato;
3. fantasma, visão;
4. aparência (em oposição à realidade);
5. imagem, comparação;
6. ideia; pensamento; lembrança.

Na verdade, o juízo que se incorpora à imagem atrela-se ao ato de ver - enxergar. Entretanto, o conceito que pode defini-la em profundidade pode seguir outros caminhos.

A visualidade física da palavra, porém, não admite escamoteamento. O que pretendi explorar foi uma nova perspectiva na qual a ideia do termo pudesse ampliar-se e ter a força para exprimir novos componentes do conhecimento.

Ao listar-se algumas acepções provenientes do latim, percebemos que a palavra imagem recobre o mundo externo das coisas concretas como o mundo interno do psiquismo e das sensibilidades. Essa concepção faz-nos compreender melhor que o indivíduo cego não está fora da via imagética que leva o homem ao conhecimento, à cultura e às artes. Tudo o que nos cerca e até mesmo o que somos e como somos, reveste-se de formas, aspectos, gêneros, representações, visão ou aparência, comparação, mas sempre refletindo uma imagem.

Da garatuja da criança aos autorretratos de Frida Kahlo, da escultura primitiva na argila às obras de Camille Claudel, as imagens projetam ideias, pensamentos, lembranças. Elas se concretizam na matéria física, mas nascem das emoções, dos sentimentos, dos registros da memória, dos impulsos do sensível – dos cinco sentidos.

Podemos depreender que a imagem não detém um conceito único. Ela é capturada pelos olhos e atende aos apelos do olhar. Mas também se revela no interior do homem e atende aos apelos da alma pelo ouvido, pelo toque.

Materiais ou imateriais, as imagens existem e permitem ao homem expandir sua humanidade como criador ou fruidor de invenção – o que está a vir! As imagens estão nele, estão com ele, estão ao redor dele.

Simples ou exuberantes, permanentes ou transitórias, reais ou imaginárias, duras ou delicadas, as imagens transformam-se em emissores de infinitas mensagens, convertem-se em fontes de inesgotáveis criações.

Ao instalar essa discussão neste trabalho, procurei fixar seu ponto chave no próprio título.

É possível ver-se além do visível.

É viável a construção de imagens fora dos olhos.

O cego não precisa ser alijado desse conhecimento, afastado dessa realidade. Mas como fazer?

A construção de imagens mentais resulta da conexão entre as vias sensoriais e o cérebro. É uma operação de grande complexidade a que o homem, independentemente de enxergar ou não, está sujeito.

O homem tem em seu corpo um extraordinário aparato biopsíquico que lhe dá condições de adquirir capacidades e competências que se transformam em fatores deflagradores de elementos que levam à aprendizagem.

As vias sensoriais são canais condutores de componentes que vão formar os sentidos; sentidos que, por sua vez, transmitem sensações, percepções, informações, construindo saberes, solidificando conhecimentos. São o que denominamos sentidos remanescentes. Sentidos responsáveis pela formação de conceitos. Quando se fala em recursos próprios que possibilitam ao cego a formação de imagens, compreende-se, pois, que essa construção, embora específica, é possível e se efetiva a partir da natureza biológica do próprio homem.

A antiga concepção de que as imagens somente se criam no âmbito da visão, é agora esvaziada. Os sentidos remanescentes (tato, audição, olfato, paladar, todos mediados pela cinestesia - movimentos corpóreos, possuem estruturas capazes de fornecer dados que levam o cego a construir imagens táteis, auditivas, olfativas e gustativas.

As imagens visuais têm prevalência na sociedade. Contudo, desejei nesta tese abrir mais um espaço novo de estudos e reflexões.

Os aspectos concretos não são os únicos a serem levados em conta. A imaterialidade pode existir na construção das imagens não apenas para os cegos, mas entendemos que é uma construção que se planta em instâncias afetas ao homem. São as imagens internas que emergem da memória; que brotam da emoção; que rompem dos afetos. Vimos isto com as poetas cegas.

Concretas ou imateriais, elas chegam às mãos e à sensibilidade do indivíduo cego. Mas não é uma aquisição fácil nem natural. É uma tarefa de fôlego que implica uma estruturação que funde corpo e mente. Apenas através da concretude das experiências e da vivência do sensível é que o indivíduo cego poderá ultrapassar as barreiras do não e do impossível.

A imagem fora dos olhos é uma possibilidade real, não uma fabulação de ideias fantasiosas. Mas depende de mediações, de educação.

O amadurecimento das estruturas cognitivas deu início ao processo de formação do intelecto. O desenvolvimento da cognição leva à construção do conhecimento.

Os sentidos remanescentes viabilizam o desenvolvimento mental do cego. É preciso ficar claro que as estruturas mentais desse indivíduo não diferem das estruturas mentais do vidente. Porém, para torná-las eficientes, é necessário acioná-las de modo criterioso e específico. Os conceitos adquiridos por um indivíduo cego dependem do grau de acesso oferecido e do respeito às suas necessidades e peculiaridades. Por isso é importante considerar seu corpo como via de acesso e instrumento de auxílio à sua formação intelectual.

Os recursos próprios em referência, no entanto, de nada valeriam caso as experiências em diferentes níveis fossem negligenciadas.

Importa dizer que o intelecto não se subordina ao corpo. Aos cegos, entretanto, esse corpo com suas valências, serve como base do seu desenvolvimento global.

As afirmações feitas parecem confrontar-se com o pensamento platônico, coisa não cogitada.

A dialética de Platão constrói-se a partir dos indícios da sensação até chegar às "ideias". Assim, os conceitos sempre precisarão da essência das coisas, levantando e apontando os caracteres que distinguem um gênero do outro. A certa altura, Platão deixa de lado as discussões exclusivamente referentes aos sentidos e às coisas físicas, fato que marcou seus antecessores, os naturalistas.

Houve, portanto, uma mudança de foco em suas reflexões. Platão passa a valorizar acima dos sentidos o raciocínio puro que é captado pelo intelecto; concretização do verdadeiro conhecimento.

É possível observar-se que a aquisição de conceitos pelos cegos através dos sentidos não é uma questão de cunho filosófico, mas uma questão de ordem prática que atende à realidade da cegueira.

A imagem é um elemento que levanta permanentemente o interesse de estudiosos pertencentes a várias vertentes, visto que sua presença se faz viva em todas as áreas e esferas. No conhecimento, na cultura e nas artes, ela protagoniza o cotidiano, o histórico, o artístico.

As imagens designam coisas, retratam seres, desenham pessoas e lugares, pintam paisagens, esculpem sentimentos e desejos, registram a vida.

Como nas artes plásticas, no cinema e na fotografia, o elemento imagético entranha-se na literatura. As imagens constroem, através da força e da maleabilidade da palavra, infindáveis linguagens que se multiplicam e se diversificam nas mãos do artista e como palavra, de novo, semeiam-se imagens.

Seja na prosa, seja na poesia, o escritor, usando os recursos da escrita literária, penetra em diferentes dimensões do pensamento humano e, em sua incansável predeterminação à procura de um discurso que lhe permita extravasar o que guarda seu espírito e agita sua inventividade.

As imagens, quando linguisticamente criadas, precisam espelhar vivências anteriores do artista. A elaboração e o processamento das imagens têm um caráter eminentemente intelectual, pois não possuem estímulos imediatos como acontece nas artes visuais.

A criatividade manifesta por elementos imagéticos, fundamenta-se em primeira instância nas experiências concretas. Todavia, as imagens internas transferem-se à escrita pelo indelével exercício da imaginação. Essas criações literárias levam à linguagem percepções do mundo exterior, palpável, bem como as impressões do mundo interior, zona oculta do ser, elevando-os à categoria de arte pela suprema força do verbo.

A arte transposta à palavra é chama que arde na alma do escritor; comportas abertas de que jorram ideias e emoções. O artista cria a partir do que experimenta ou sente. As imagens ancoradas na literatura sugerem, evocam, vivificam o real.

A literatura, como as demais artes, possui uma linguagem própria, uma expressão particular. Particularidade essa que detém a força de um ímpeto único e atemporal de criação. A arte não impõe limites nem escolhe eleitos.

A criação literária fecunda a alma; gesta-se no espírito a competência artística, de novos imaginários, fantasias, magias.

A criação literária não pertence aos olhos. Ela vive imersa no sensível. Por um toque de inspiração, emerge e explode em ideias, reflexões, imagens.

O talento e a sensibilidade não se desviam do homem por nele existir algum déficit ou privação. O talento e a sensibilidade não se anulam pela simples presença de uma deficiência.

As imagens literárias podem ser construídas por artistas cegos. O vínculo que une as imagens ao real, tem seu princípio na experiência. Na vivência direta e objetiva com o mundo do saber e o mundo do sentir. Nada impede que essas

imagens fluam e se concretizam no discurso de uma pessoa cega. As imagens criadas, tendo como nascedouro as experiências verdadeiras, revelam naturalmente o aspecto da originalidade. Porém, se contrariamente, o indivíduo cego mergulhar no verbalismo danoso, cair nas armadilhas das fabulações imaginativas, sua escrita ficará cheia de lugares comuns, de repetições tediosas, de cópias de leituras de outros.

As imagens pertencem ao cego, desde que ele se apossa do mundo ao qual pertence e se aproprie das coisas que o rodeiam, como as poetas do capítulo V já nos ensinaram em sua cegueira/visão.

O conhecimento, a cultura e as artes são direitos, não um ato de concessão proposto por leis ou políticas públicas, muitas vezes inócuas. As leis e as políticas cumprem um papel apenas no aspecto legal, regulamentam normas diretrizes. Porém, o exercício desses estatutos se fragiliza ou se desvia na medida em que se perde em discursos tão somente ideológicos. Falta efetividade nas ações, avaliação do processo, consciência do poder público.

Nos últimos tempos, a sociedade vem sendo sacudida pelo clamor de diferentes grupos. Personalista e excludente, a sociedade criou e cria para si nichos próprios nos quais repousam suas expectativas, suas projeções, sua ascensão. Por isso o mundo compartimentou-se. Inventaram-se muitos mundos: daqueles que tinham e daqueles que não tinham; daqueles que podiam e daqueles que não podiam; daqueles que alcançariam e daqueles que não alcançariam. Abriram-se fossos. O mundo tornou-se um balcão de investimentos. Investimentos esses que jamais atingiriam a todos.

Mas um dia a consciência teria de despertar. E despertou. Aqueles que ficaram alijados por séculos, aqueles que não tinham, não podiam, não alcançariam, entenderam que precisavam mostrar-se; precisavam ter chances de serem reconhecidos como íntegros.

A sociedade, em parte, percebeu e validou essa nova demanda social e humana. Os caminhos tortuosos e escuros do passado, percorridos pelos esquecidos, pelos invisíveis, foram modificando-se; rasgaram-se atalhos e trilhas. Na atualidade, ainda que haja dificuldades e obstáculos, podemos compreender que existem vias de acesso, existem instrumentos de luta, existem possibilidades de se reverterem atitudes e situações instaladas e cristalizadas. Quando escrevi a respeito das representações sociais, minha pretensão foi trazer à luz os entraves

que impedem o indivíduo cego de seguir adiante, muitas vezes. Os rótulos, os preconceitos, os estigmas que lhe impuseram secularmente, não poderiam passar incólumes. As marcas foram deixadas ao longo do tempo. É uma herança perniciososa que devemos dilapidar.

Procurei trazer minha experiência; e demonstrar que os julgamentos prévios levam invariavelmente ao erro, insuflam revoltas, destroem vidas.

Sobre o tripé - conhecimento, cultura e artes - assentei o corpo desta tese a fim de refletir acerca de questões que sempre trouxeram-me desconforto, até mesmo certa angústia: todo homem necessita crescer e realizar-se. O indivíduo cego não pode ficar fora dessa assertiva. A cegueira não deve constituir-se em impedimento natural para o próprio cego, nem servir de justificativa cômoda para a sociedade, para a escola ou para os órgãos de cultura.

Busquei apontar potencialidades, e não apenas déficits. Busquei sinalizar competências, e não apenas dificuldades.

A ninguém se decreta o destino que não lhe pertence.

A ninguém se impõe padrões pré-estabelecidos como ideais.

O cego pode tornar-se autônomo; pode projetar metas.

O invidente pode gerir sua existência.

O cego pode escolher seu percurso.

O intelecto, o acervo cultural, o senso estético, são bens que foram levantados e aos quais o cego precisa ter acesso. Não há inclusão nem cidadania se o homem, qual seja a alegação feita, for posto à margem de si mesmo numa espécie de execração sumária, uma punição frente a uma culpa inexistente.

A imagem e seu estudo, fio condutor do trabalho, com a infinitude de suas manifestações e significados, reais ou simbólicos, serviu-me de mote, de ponto de partida. Por ela e através dela pude coletar concepções, extrair conceitos, expor teorias, mergulhar na imaginação, penetrar na poesia, sorver o encanto do texto literário.

E as imagens apareceram e espalharam-se. E fizeram-se concretas na simbologia de suas representações.

Benedicta de Mello, Mayá Devi de Oliveira e Virgínia Vendramini refletiram com absoluta pertinência a síntese da temática desta tese. Poetas sensíveis e talentosas, mostraram-se por inteiro em sua arte: não eram cegas. Eram artistas da palavra.

A criatividade e a estética afirmaram-se em seus textos poéticos cujo elemento imagético comprovou a competência linguística e artística que não lhes foi usurpada pela cegueira.

A magia, o maravilhoso, o simbólico, o inusitado, o imaginário, foram materializados no recorte do livro *Mais de 100 histórias maravilhosas*. O dizer artístico de Marina Colasanti revelou-se na imagética e inventividade de suas criações, que conferiram concretude e vida aos textos que integram obra exemplar do exercício de imaginar.

Após tantas e diferentes reflexões, tantos caminhos percorridos, cheguei a diversas ideias. Marina exerce nesse trabalho o papel de índice de equiparação. Benedicta, Mayá e Virgínia são cegas; Marina é vidente. Mas antes de tudo, as quatro são artistas da palavra pela excelência da escritura que exibem; as quatro se equivalem na poesia que brota da sensibilidade e no poder inventivo que se aninha no talento criador. Das discussões feitas, nasceram outras. Poderia ter provocado a leitura da obra de Marina pelas poetisas, para fazer aflorar em seus depoimentos a fonte de minhas leituras. Poderia mais: usar não uma, mas várias entrevistas para formular as bases de encontro entre os teóricos, as poetisas e a narradora-poeta. Outras propostas estão a surgir. O tema não é desconhecido, mas vale a pena investir mais nele. O assunto dirige-se a um grupo específico de sujeitos, mas precisa ser visto com a urgência que se atrela à sua importância, para uma dimensão de outros sujeitos videntes.

A construção de imagens pelo indivíduo cego não pode perder-se em discussões vagas, vazias de conteúdo e de proposições apropriadas e viáveis. Antes, é um assunto que exige ser estudado e desenvolvido através de pesquisas que entrem em várias frentes.

As imagens estão no bojo do conhecimento, da cultura e das artes. Fazem-se presentes na simplicidade do cotidiano, na diversidade da natureza, na historicidade dos patrimônios culturais, na criatividade da obra de arte.

As imagens pertencem a todos. Repousam na materialidade dos olhos, mas podem chegar às mãos dos cegos. Transcendem o corpo, porque se gestam na alma.

Referências bibliográficas

- ABREU, C. **Obras Completas**. São Paulo: Ed. Nacional, 1940.
- AINLEY, S.C., BECKER, G., COLEMAN, L.M. **The dilemma of difference: a multidisciplinary view of stigma**. New York/London: Plenum, 1986.
- ANDERSEN, H.C. **Obras completas**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- ARGOTE, G.M. **En torno a Zubiri**. Madrid: Studium, 1965.
- BACHELARD, G. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1989.
- _____. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1996.
- BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1988.
- _____. M. **Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora F. Bernardine e outros. São Paulo: Hucitec e Fundação para o desenvolvimento da UNESP, 4. ed., 1988.
- LAHUD, M. e VIEIRA Y.F., São Paulo: Hucitec, 9. ed., 1999.
- BECKER, H.S. **Uma teoria da ação coletiva**. Trad. M.B.M.L. NUNES. Zahar, 1977.
- BENJAMIN, W. **Écrits Autobiographiques**. Texte français de Christophe Jouanlanne et Jean François Poirier, Paris: Chistian Bourgois Éditeur, 1994.
- BERGSON, H. **Tempo e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BOURDIEU. **Choses dites**, Paris: Les Editions de Minuit, 1987.
- CHARTIER, R. **O mundo como representação**. Texto publicado com permissão da Revista Annales – nov-dez, 1989.
- CARPENTIER, A. **El reino de este Mundo**. Montevideo: Arca, 1967.
- COLASANTI, M. **Mais de 100 histórias maravilhosas**. São Paulo: Global, 1. ed., 2015.
- DAMÁSIO, A.R. **Em Busca de Espinosa - Prazer e dor na ciência dos sentimentos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DURAND, G. **As Estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. In: Coleção Biblioteca Universal. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 3. ed., 2002.
- DURKHEIM, E. e MAUSS, M. **De quelques formes primitives de classification. Contribution à l'étude des représentations collectives**. Année sociologique, 1903, reeditado em M. MAUSS Oeuvres complètes,

2, Représentations collectives et diversité des civilisations, Paris, Les Editions de Minuit, 1969.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ELLACURÍA, I. **Siete ensayos de antropología filosofica**. Bogotá: Ed. Universidad de Santo Tomás, 1982.

ENCICLOPÉDIA PRÁTICA JACKSON. Volume 5. Rio de Janeiro: Editores W.M. Jackson, São Paulo, Porto Alegre, 1965.

ENTRALGO, P.L. **El cuerpo humano**. Teoria actual. Madrid: Espasa Calpe, 1987.

FERNÁNDEZ, A. **A Inteligência Aprisionada**. Tradução Iara Rodrigues, Porto Alegre, Artes Médicas, 1990.

FISH, S. **Is There a Text in This Class? The authority of interpretive communities**. 12. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito**. Tradução de Márcio Alves Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes. 2004.

_____. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1966.

FREUD, S. **Complexo de Édipo e multiplicidade edípica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

GOFFMAN, E. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro: Zahar, 4. ed., 1982.

GRIFFITHS, R. **A study of imagination in early childhood and its function in mental development**. London: Routledge, 1999.

GUATTARI, F. **Micropolítica: cartografias do desejo** / Félix Guattari, Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Vozes, 12. ed., 2013.

_____. **Caosmose - Um Novo Paradigma Estético**. São Paulo: Ed. 34 Letras, 1991.

GUILLÉN, D.G. **Voluntad de Verdad**. Barcelona: Labor Universitaria, 1986.

GUIMARÃES, C.M. **Representações sociais e formação do professor pré-escolar**. Marília, 2000, p. 300. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista.

HEINE, H. **Livro das canções**, vários tradutores, seleção e notas de Jamil Almansur Haddad, Livraria Exposição do Livro, s/d

JERSILD, A.T. **Psicologia da Criança**. Tradução de Marta Botelho e de Neil R. da Silva. Editora Itatiaia Lini. Belo Horizonte, 1966. (Fifth Edition) 1933-1940-1954-1960.

JODELET, J. **Représentations sociales: un domaine en expansion**. In: JODELET, D. Les représentations sociales. Paris: Presses Universitaires de France, 6. ed., 1999.

JOSEF, B. **A máscara e o enigma**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

LA BRUYÈRE. **Du mérite personnel**. Paris: Garnier-Flammarion, 1985.

LANE, S. T. M. **Usos e abusos do conceito de representação social**. In: SPINK, M. J. O conhecimento no cotidiano – as representações sociais na perspectiva da psicologia social. São Paulo: Brasiliense, 1993.

LEIBNIZ, G.W. **Novos ensaios sobre o entendimento humano**. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

LEME, M.A.V.S. **O impacto da teoria das representações sociais**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

- LOWENFELD, B. Our blind children. Illinois. Charles Thomas Publishers, 1964b. **The psychoanalytic contribution to the understanding of early development of blind children.** New York: ABF, 1981.
- MAHONY, P.G. **On defining Freud's Discourse.** New Haven, Yale University Press, 1989.
- MAUSS, M. **Divisions et proportions de la sociologie.** Année sociologique, 1927, reeditado em M. MAUSS, Ouvres complètes, 3, Cohésion sociale et divisions de la sociologie, Paris, Les Editions de Minuit, 1969.
- MENDES, E.M.A., ALMEIDA, M.G.S., ALJAN, V.R.C. (Org). **A voz da mulher na poesia do Instituto Benjamin Constant.** Rio de Janeiro: Instituto Benjamin Constant, 2014.
- MEZAN, R. **Figuras da teoria psicanalítica.** Edusp : Copyright 1995.
- MOSCOVICI, S. **A representação social de psicanálise.** Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1978.
- OLIVEIRA, J.V.G. **Do essencial invisível: arte e beleza entre os cegos.** Rio de Janeiro: Faperj, 2002.
- OMOTE, S. **Estereótipos a respeito de pessoas deficiente.** Didática, v.22/23, 1986/87.
- PAIN, S. **A Função da Ignorância.** Tradução de Alceu Edir Fillamann, Porto Alegre, Artes Médicas, 1937.
- PASCAL. Pensées (104). In: *Oeuvres complètes.* Paris: Editions Gallimard. "Bibliothèque de la Pléiade", 1954 (trad. De Sérgio Milliet). São Paulo, 1957.
- PERRENOUD, P. **Pedagogia Diferenciada – das intenções às ações.** Porto Alegre: Artes Médicas, 2000.
- PFUHL, E.H., HENRY, S. **The deviance process.** 3. ed., New York: Aldine de Gruyter, 1993.
- PIAGET, J. e GRECO, P. **Aprendizagem e Conhecimento.** Rio de Janeiro, Freitas Bastos, 1974.
- _____. **A Formação do Símbolo na Criança:** imitação, jogo e sonho, imagem e representação. Tradução Álvaro Cabral e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.
- _____. **A Epistemologia genética:** sabedoria e ilusões da filosofia. Traduções de Nathanael C. Caixeiro, Zilda Abujamra, Celia E. A. Di Pierro. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____. **O Nascimento da inteligência da criança.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1974.
- _____. **O raciocínio na criança.** Rio de Janeiro: Record, 1967. 3ª ed.
- SARTRE, J.P. **O Ser e o Nada:** ensaio de Ontologia Fenomenológica. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- SOFOCLES. **Édipo Rei.** São Paulo: Martin Claret, 2008.
- TORRINHA, F. **Dicionário Latino – Português.** Porto:1945. 3ª. Ed.
- VYGOTSKY, L.S. **Pensamento e Linguagem.** Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 2.ª ed.
- YUNES, E. **Tecendo um leitor, uma rede fios cruzados.** Curitiba: Aymar, 2009.
- _____. (Org). **Pensar a leitura:** complexidade. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

ZUBIRI, J.F.X. **El Problema teologal del Hombre**: Cristianismo. Madrid: Alianza, 1977.

_____. **El problema dell'uomo**. Antropologia filosófica. A cura di Armando Savignano, Palermo: Augustinus, 1985.

_____. **Inteligencia y Realidad**. Madrid: Alianza, 1991.

_____. **Sobre La Esencia**. Madrid: Alianza, 1985.

10

Anexos

Anexo A

A 1 - Meu Quarto de Banho

O meu quarto de banho era um riacho,
que atrás do meu casebre se estendia
e ali formava um cristalino tacho,
que a natureza, cuidadosa, enchia.

Ramalhada por teto, areia embaixo
e paredes de palha luzidia,
retirada ao coqueiro, ainda em cacho,
onde insistente um bem-te-vi mentia...

O cabide era o tronco dos ingás,
sobre pedras, nas margens embutidas.
Que sabonete bom! Raspas de juás!

Esse rio em que virgem me banhei,
por entre as tranças de cipó floridas,
foi bem a pia em que me batizei.

A 2 - Um presépio

Ela sai, ela fica; está sozinha
nesses dias de aurora rosicler.
Espera um filho, arranja-lhe a roupinha...
Como será feliz quando ele vier!

“Há de ser lindo!” diz “Se Deus quiser!”
Beija-lhe o cinto, o cueiro, a camisinha.
E de um belo regaço de mulher,
vem para o mundo um ser; é já noitinha.

Chega o pai, da lavoura, e a mão calosa,
põe na criança, pétala de rosa,
que o fluxo de um amor deitou num lar.

De joelhos, junto aos dois, na mesma esteira,
sob o langor da tarde brasileira,
aquele homem grosseiro aprende a amar.

A 3 - A gravata

Fui encontrar no chão, abandonada,
certa gravata que te dei outrora
e que, por estar feia e desbotada,
deitaste a um canto, quando foste embora.

Ela foi como eu fui: a ti ligada
por um abraço já desfeito agora;
foi como eu fui: um dia desprezada.
Não tive jeito de jogá-la fora.

Gostaste dela e dela desgostaste...
Guardo-a comigo então, pois em verdade,
tornei-me coisa que tu rejeitaste.

Hoje não sou mais uma; somos duas
e valem nas horas de saudade,
pobres gravatas que já foram tuas.

A 4 - Natureza piedosa

Vi quando a noite foi entrando
E um pedaço de lua muito rala
Ficou de fora e penetrou no dia.

Vi quando a aurora veio fresca
E deu mais verde ao verde das montanhas...

Vi quando o sol surgiu soberbo
E fez calor no frio dos caminhos.

Vi quando as rosas despertaram
E fecharam os olhos das aglaidas.

Vi.

Vi nas ruas tranquilas do meu bairro,
A mais bela manhã de minha vida.

A natureza tinha as mãos mimosas
E me aflagava o peito em seus encantos.

E eu lhe ficava grata sem saber
Que ela com tanto amor me entontecia,
Para que eu não sentisse em tua voz
A traição do “até logo” que era adeus.

A 5 - Defesa Religiosa

Minha rua sem você,
Minha casa sem você,
Meus livros sem você.

E ninguém me lamenta...

Vou rezar terços por todos.

Meus sonhos sem você,
Minhas mágoas sem você,
Meus anseios sem você,
Minha vida sem você.

E ninguém me consola...
Vou rezar terços por todos.

Eu tropeço nas rodas do universo
Ele gira insensível sobre mim
E ninguém me levanta, nem você

As ruas são de granito,
As casas são de granito,
Os livros são de granito,
Os amigos de granito.

Os sonhos são de granito,
As mágoas são de granito,
Os anseios de granito,
A vida é de granito,
E você é de granito.
Só eu não sou de granito.

Vou rezar terços por todos,
Mas um rosário por mim.

A 6 - Amo-te

Amo-te;
amo-te quando o dia amanhece;
quando o clarão travesso da alvorada
brinca de avermelhar num riso ardente
a escuridão do céu, do mar, da terra.

Amo-te;
amo-te quando o sol vem surgindo;
quando a relva desperta umedecida
num verde suspirar que fala de esperança.

Amo-te;
amo-te quando a vida começa;
quando a cidade fica fervilhando
num burburinho quente de trabalho.

Amo-te;
amo-te sem querer amar-te, o dia inteiro;
e, até quando anoitece, amo-te ainda;
na carícia rosada do crepúsculo;
no cintilar mimoso das estrelas;
e na ternura azul que vem da lua.

Amo-te;
amo-te tanto e tanto,
que, mesmo ao ser vencida pelo sono,
já não te posso ter de mim ausente
e vou viver contigo, adormecida.

A 7 - Réveillon

Viajam nas ondas
Perfumes e rosas,
Levando pedidos,
Desejos secretos...
Quem ouve essas vozes?
Quem cumpre os desígnios?

A noite se enfeita,
Se enfeitam as gentes...
Estrelas e deuses
Escutam apelos...
Quem são esses crentes?

Queimam fogos, queimam sonhos,
Vai-se a Lua, murcham flores...
O que sobra, quem recolhe?
Quem resgata os afogados?
Quem cobre os rostos dos mortos?

Porque depois da festa
O que é que nos resta?
Na manhã tão incerta
A vida deserta
Depois da bebida,
Que gosto é o que fica?
O amargo na boca,
A esperança perdida...

A 8 - Averso

Conheço de perto o avesso da esperança.
E escuro e áspero como o interior de uma fuma
Cavada na montanha íngreme.

Conheço bem o silêncio rude
Das paredes talhadas na pedra,
Em ângulos cortantes, pontiagudos,
Que ferem, que dilaceram a vontade.

Conheço bem demais o horror gelado
Dessa insólita prisão sem grades,
Sem janelas ou portas trancadas,
Sem uma fresta por onde entre o sol,
Por onde escape meu grito de desespero.

Conheço a angústia de me debater
Nas correntes dos meus próprios medos,
Negando-me a chance de um socorro,
Carcereira que sou de mim mesma.

A 9 – Magia das Mãos

Mãos são seres quase à parte.
Têm mistérios, têm segredos...
São fontes do bem e do mal.
Há mãos que pedem e que doam,
Que acariciam e ferem,
Mãos que mutilam, que curam,
Que assinam sentenças de morte.

Há mãos que colhem os frutos,
Que preparam o alimento,
Que rejeitam, que acolhem,
Que fazem do silêncio música,
Que aprisionam o belo
Em cada obra de arte.

Mãos são seres quase mágicos.
Senhoras de tantos talentos,
Dádiva ao homem concedida
Para que mostre sua alma.
Mãos, ferramentas de Deus,
Espelho de sentimentos.

Anexo B

B 1 – A moça tecelã

Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear.

Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor da luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte.

Depois lãs mais vivas, quentes lãs iam tecendo hora a hora, em longo tapete que nunca acabava.

Se era forte demais o sol, e no jardim pendiam as pétalas, a moça colocava na lançadeira grossos fios cinzentos do algodão mais felpudo. Em breve, na penumbra trazida pelas nuvens, escolhia um fio de prata, que em pontos longos rebordava sobre o tecido. Leve, a chuva vinha cumprimentá-la à janela.

Mas se durante muitos dias o vento e o frio brigavam com as folhas e espantavam os pássaros, bastava a moça tecer com seus belos fios dourados, para que o sol voltasse a acalmar a natureza.

Assim, jogando a lançadeira de um lado para outro e batendo os grandes pentes do tear para frente e para trás, a moça passava os seus dias.

Nada lhe faltava. Na hora da fome tecia um lindo peixe, com cuidado de escamas. E eis que o peixe estava na mesa, pronto para ser comido. Se sede vinha, suave era a lã cor de leite que entremeava o tapete. E à noite, depois de lançar seu fio de escuridão, dormia tranquila.

Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer.

Mas tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao lado.

Não esperou o dia seguinte. Com capricho de quem tenta uma coisa nunca conhecida, começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia. E aos poucos seu desejo foi aparecendo, chapéu emplumado, rosto barbado, corpo aprumado, sapato engraxado. Estava justamente acabando de entremear o último fio da ponta dos sapatos, quando bateram à porta.

Nem precisou abrir. O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando em sua vida.

Aquela noite, deitada no ombro dele, a moça pensou nos lindos filhos que teceria para aumentar ainda mais a sua felicidade.

E feliz foi, durante algum tempo. Mas se o homem tinha pensado em filhos, logo os esqueceu. Porque, descoberto o poder do tear, em nada mais pensou a não ser nas coisas todas que ele poderia lhe dar.

— Uma casa melhor é necessária — disse para a mulher. E parecia justo, agora que eram dois. Exigiu que escolhesse as mais belas lãs cor de tijolo, fios verdes para os batentes, e pressa para a casa acontecer.

Mas pronta a casa, já não lhe pareceu suficiente. — Para que ter casa, se podemos ter palácio? — perguntou. Sem querer resposta imediatamente ordenou que fosse de pedra com arremates em prata.

Dias e dias, semanas e meses trabalhou a moça tecendo tetos e portas, e pátios e escadas, e salas e poços. A neve caía lá fora, e ela não tinha tempo para chamar o sol. A noite chegava, e ela não tinha tempo para arrematar o dia. Tecia e entristecia, enquanto sem parar batiam os pentes acompanhando o ritmo da lançadeira.

Afinal o palácio ficou pronto. E entre tantos cômodos, o marido escolheu para ela e seu tear o mais alto quarto da mais alta torre.

— É para que ninguém saiba do tapete — ele disse. E antes de trancar a porta à chave, advertiu: — Faltam as estrebarias. E não se esqueça dos cavalos!

Sem descanso tecia a mulher os caprichos do marido, enchendo o palácio de luxos, os cofres de moedas, as salas de criados. Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer.

E tecendo, ela própria trouxe o tempo em que sua tristeza lhe pareceu maior que o palácio com todos os seus tesouros. E pela primeira vez pensou em como seria bom estar sozinha de novo.

Só esperou anoitecer. Levantou-se enquanto o marido dormia sonhando com novas exigências. E descalça, para não fazer barulho, subiu a longa escada da torre, sentou-se ao tear.

Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário, e jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer seu tecido. Desteceu os cavalos, as carruagens, as estrebarias, os jardins. Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha. E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela.

A noite acabava quando o marido estranhando a cama dura, acordou, e, espantado, olhou em volta. Não teve tempo de se levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito aprumado, o emplumado chapéu.

Então, como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte.

B 2 – Uma ponte entre dois reinos

No dia em que a menina nasceu, a mãe mandou afiar a tesoura.

— Cabelo comprido dá muito trabalho — disse.

E na primeira noite de lua nova, um a um, cortou-lhe todos os cachos.

A partir de então, sempre que a noite trancava a lua em sua boca escura, a mãe tosquiava o tanto que havia crescido. Nem adiantava o choro da menina pedindo tranças.

— É para dar força — resmungava a mãe entre fechar as lâminas.

Passados os anos, porém, percebeu que cada vez mais difícil se fazia sua tarefa. Cega a tesoura, lutava duramente para podar a brotação das mechas. Comprou tesoura maior, mais resistente. Que logo perdeu o corte e a resistência. Em vão tentou faca, facão, machado. Nada mais parecia capaz de cortar aqueles fios brilhantes como aço.

E a noite chegou em que, negro o céu, os cabelos da moça puderam enfim crescer livremente. E crescer. E crescer. Batendo nos ombros. Descendo pelas costas. Passando da cintura. Tocando o chão. E no chão se arrastando como manto.

Só ela podia tirar fios de seus cabelos. Escolhia um bem bonito, com os dedos seguia seu caminho até a raiz. E delicadamente o colhia, como uma flor. Mas a cada fio colhido emanava da cabeça uma gota de sangue, vermelho brilhante que ia rolando pelos cabelos enrijecendo-se em transparências, até chegar no chão, precioso rubi.

Vendo a riqueza cair a seus pés, a velha não se cansava de pedir fios e mais fios.

Chorosa, falava que a roupa lavada fugia ao vento, sujava-se sem ter onde secar. E a filha, compreensiva, escolhia o mais forte dos fios, para entendê-lo em varal, prendendo as brancas asas dos lençóis.

Lamentosa, reclamava da velhice: tão surda estava que já não ouvia o canto da cotovia ao amanhecer. Talvez, se a tivesse mais perto... E a filha, compassiva, descobria o mais flexível dos fios para trançá-lo em viveiro e aprisionar o pássaro da manhã.

Queixosa, afirmava que, sem ter onde crescer, a glicínia na certa morreria. E a filha, concessiva, extraía o mais comprido dos fios e com ele armava a pégula em que a glicínia deitaria suas flores.

Fio após fio, rolavam os rubis, que a velha rapidamente escondia em seus bolsos. Fio após fio, espalhava-se a fama daqueles cabelos, que vinham de longe para admirar. Fio após fio, a fala da moça única acabou chegando ao palácio, onde o rei, há muito desejoso de estender uma ponte até o reino vizinho, pediu que a trouxessem até ele.

— Pode ir — disse a mãe à filha quando os mensageiros reais chegaram á sua casa —, mas não tire um único fio longe de mim.

E estando afinal a moça parada diante do trono, extasiou-se a corte com a cachoeira de cabelos que ondulava ao menor movimento, escorrendo atrás dela pelas salas. Extasiou-se ainda mais o rei, logo pedindo alguns fios para unir dois penhascos sobre o rio.

— Amanhã vos darei — respondeu ela numa mesura.

De volta ao seu quarto, colheu sem hesitar o primeiro fio, que emendou no segundo, que no terceiro emendou. E pela porta foi empurrando aquele cabelo

mais que corda, serpente atravessando a soleira, seguindo pela rua, cruzando a praça, passando por fontes e jardins, até chegar ao portão do palácio.

Nada antes havia sido visto de tão resistente. Nada antes havia sido obtido de tão longo. E naquele mesmo dia tiveram início os trabalhos da ponte.

Nos bolsos da velha, mais três rubis haviam ido se juntar ao tesouro já acumulado.

Passado algum tempo, e estando pronta a ponte, o rei mandou chamar a jovem. Iriam até o penhasco, atravessar pela primeira vez para o outro reino.

— Pode ir — disse a mãe quando os mensageiros do rei chegaram à sua casa —, mas só se for atrás de mim.

E empavonada saiu rumo ao palácio, seguida pela filha.

Em festa reunia-se a corte. Que rodeada pelo povo, entre cantos e danças chegou finalmente ao penhasco, e de lá, agitando braços e estandartes, saudou a corte vizinha, do outro lado.

Já o rei avançava para dar os primeiros passos sobre a ponte, quando a velha adiantou-se roubando-lhe o caminho.

— Serei eu a primeira, mãe dessa filha tão preciosa!

E sem esperar, seguiu sobre o vazio.

Mas seus passos são duros para a ponte tão delgada que balançava ao vento, e pesam demais os rubis amontoados nos bolsos. Súbito, o pé resvala, pende o corpo, a mão sem força não encontra apoio, e perdida toda a altivez, a velha despenca em direção ao rio, enquanto no escuro da roupa as pedras de sangue tilintam umas contra as outras.

Debruça-se a corte na beira do penhasco. Debruça-se a corte vizinha que espera do outro lado. Lá embaixo nada aparece. Na garganta escarpada a água corre verde, profunda, sem espuma.

Acima respira o vento roçando as costas nos fios estendidos. Breve será noite. Então o rei oferece sua mão, e apoiando-se nela de leve a moça avança pela ponte, unindo os dois reinos, sob aplausos das cortes.

B 3 – Entre a espada e a rosa

Qual é a hora de casar, senão aquela em que o coração diz "quero"? A hora que o pai escolhe. Isso descobriu a Princesa na tarde em que o Rei mandou chamá-la e, sem rodeios, lhe disse que, tendo decidido fazer aliança com o povo das fronteiras do norte, prometera dá-la em casamento ao seu chefe. Se era velho e feio, que importância tinha, frente aos soldados que traria para o reino, às ovelhas que poria nos pastos e às moedas que despejaria nos cofres? Estivesse pronta, pois breve o noivo viria buscá-la.

De volta ao quarto, a Princesa chorou mais lágrimas do que acreditava ter para chorar. Embotada na cama, aos soluços, implorou ao seu corpo, a sua mente, que lhe fizesse achar uma solução para escapar da decisão do pai. Afinal, esgotada, adormeceu.

E na noite sua mente ordenou, e no escuro seu corpo ficou. E ao acordar de manhã, os olhos ainda ardendo de tanto chorar, a Princesa percebeu que algo estranho se passava. Com quanto medo correu ao espelho! Com quanto espanto viu cachos ruivos rodeando-lhe o queixo! Não podia acreditar, mas era verdade. Em seu rosto, uma barba havia crescido.

Passou os dedos lentamente entre os fios sedosos. E já estendia a mão procurando a tesoura, quando afinal compreendeu. Aquela era a sua resposta. Podia vir o noivo buscá-la. Podia vir com seus soldados, suas ovelhas e suas moedas. Mas, quando a visse, não mais a quereria. Nem ele nem qualquer outro escolhido pelo Rei.

Salva a filha, perdia-se porém a aliança do pai. Que tomado de horror e fúria diante da jovem barbada, e alegando a vergonha que cairia sobre seu reino diante de tal estranheza, ordenou-lhe abandonar o palácio imediatamente.

A Princesa fez uma trouxa pequena com suas joias, escolheu um vestido de veludo cor de sangue. E, sem despedidas, atravessou a ponte levadiça, passando para o outro lado do fosso. Atrás ficava tudo o que havia sido seu, adiante estava aquilo que não conhecia.

Na primeira aldeia aonde chegou, depois de muito caminhar, ofereceu-se de casa em casa para fazer serviços de mulher. Porém ninguém quis aceitá-la porque, com aquela barba, parecia-lhes evidente que era homem.

Na segunda aldeia, esperando ter mais sorte, ofereceu-se para fazer serviços de homem. E novamente ninguém quis aceitá-la porque, com aquele corpo, tinham certeza de que era mulher.

Cansada, mas ainda esperançosa, ao ver de longe as casas da terceira aldeia, a Princesa pediu uma faca emprestada a um pastor, e raspou a barba. Porém, antes mesmo de chegar, a barba havia crescido outra vez, mais cacheada, brilhante e rubra que antes.

Então, sem mais nada pedir, a Princesa vendeu suas joias a um armeiro, em troca de uma couraça, uma espada e um elmo. E, tirando do dedo o anel que havia sido de sua mãe, vendeu-o para um mercador, em troca de um cavalo.

Agora, debaixo da couraça, ninguém veria seu corpo, debaixo do elmo, ninguém veria sua barba. Montada a cavalo, espada em punho, não seria mais homem, nem mulher. Seria guerreiro.

E guerreiro valente tornou-se, à medida que servia aos Senhores dos castelos e aprendia a manejar as armas. Em breve, não havia quem a superasse nos torneios, nem a vencesse nas batalhas. A fama da sua coragem espalhava-se por

toda parte e a precedia. Já não precisava apresentar-se diante dos muros de cidades e castelos, já ninguém recusava seus serviços. A couraça falava mais que o nome.

Pouco se demorava em cada lugar. Lutava cumprindo seu trato e seu dever, batia-se com lealdade pelo Senhor. Porém suas vitórias atraíam os olhares da corte, e cedo os murmúrios começavam a percorrer os corredores. Quem era aquele cavaleiro, ousado e gentil, que nunca tirava os trajes de batalha? Por que não participava das festas, nem cantava para as damas? Quando as perguntas se faziam em voz alta, ela sabia que era chegada a hora de partir. E ao amanhecer montava seu cavalo, deixava o castelo, sem romper o mistério com que havia chegado.

Somente sozinha, cavalgando no campo, ousava levantar a viseira para que o vento lhe refrescasse o rosto, acariciando os cachos rubros. Mas tornava a baixá-la tão logo via tremular na distância as bandeiras de algum torreão.

Assim, de castelo em castelo, havia chegado àquele, governado por um jovem Rei. E fazia algum tempo que ali estava.

Desde o dia em que a vira, parada diante do grande portão, cabeça erguida, oferecendo sua espada, ele havia demonstrado preferi-la aos outros guerreiros. Era a seu lado que a queria nas batalhas, era ela que chamava para os exercícios na sala de armas, era ela sua companhia preferida, seu melhor conselheiro. Com o tempo, mais de uma vez, um havia salvo a vida do outro. E parecia natural, como o fluir dos dias, que suas vidas transcorressem juntas.

Companheiro nas lutas e nas caçadas, inquietava-se, porém, o Rei vendo que seu amigo mais fiel jamais tirava o elmo. E mais ainda inquietava-se ao sentir crescer dentro de si um sentimento novo, diferente de todos, devoção mais funda por aquele amigo do que um homem sente por um homem.

Pois não podia saber que à noite, trancado o quarto, a Princesa encostava seu escudo na parede, vestia o vestido de veludo vermelho, soltava os cabelos, e diante do seu reflexo no metal polido, suspirava longamente pensando nele.

Muitos dias se passaram em que, tentando fugir do que sentia, o Rei evitava vê-la. E outros tantos em que, percebendo que isso não a afastava da sua lembrança, mandava chamá-la, para arrepende-se em seguida e pedir-lhe que se fosse.

Por fim, como nada disso acalmasse seu tormento, ordenou que viesse ter com ele. E, em voz áspera lhe disse que há muito tempo tolerava ter a seu lado um cavaleiro de rosto sempre encoberto. Mas que não podia mais confiar em alguém que se escondia atrás do ferro. Tirasse o elmo, mostrasse o rosto. Ou teria cinco dias para deixar o castelo.

Sem resposta, ou gesto, a Princesa deixou o salão, refugiando-se no seu quarto. Nunca o Rei poderia amá-la, com sua barba ruiva. Nem mais a queria como guerreiro, com seu corpo de mulher. Chorou todas as lágrimas que ainda tinha para chorar. Dobrada sobre si mesma, aos soluços, implorou ao seu corpo que a libertasse, suplicou à sua mente que lhe desse uma solução. Afinal, esgotada, adormeceu.

E na noite sua mente ordenou, e no escuro seu corpo brotou. E ao acordar de manhã, com os olhos inchados de tanto chorar, a Princesa percebeu que algo estranho se passava. Não ousou levar as mãos ao rosto. Com medo, quanto medo! aproximou-se do escudo polido, procurou seu reflexo. E com espanto, quanto espanto! viu que, sim, a barba havia desaparecido. Mas em seu lugar, rubras como os cachos, rosas lhe rodeavam o queixo.

Naquele dia não ousou sair do quarto, para não ser denunciada pelo perfume, tão intenso, que ela própria sentia-se embriagar de primavera. E perguntava-se de que adiantava ter trocado a barba por flores, quando, olhando no escudo com atenção, pareceu-lhe que algumas rosas perdiam o viço vermelho, fazendo-se mais escuras que o vinho. De fato, ao amanhecer, havia pétalas no seu travesseiro.

Uma após a outra, as rosas murcharam, despetalando-se lentamente. Sem que nenhum botão viesse substituir as flores que se iam. Aos poucos, a rósea pele aparecia. Até que não houve mais flor alguma. Só um delicado rosto de mulher.

Era chegado o quinto dia. A Princesa soltou os cabelos, trajou seu vestido cor de sangue. E, arrastando a cauda de veludo, desceu as escadarias que a levariam até o Rei, enquanto um perfume de rosas se espalhava no castelo.

B 4 – A mulher ramada

Verde-claro, verde-escuro, canteiro de flores, arbusto entalhado, e de novo verde-claro, verde-escuro, imenso lençol do gramado; lá longe o palácio. Assim o jardineiro via o mundo, toda vez que levantava a cabeça do trabalho.

E via carruagens chegando, silhuetas de damas arrastando os mantos nas aleias, cavaleiros partindo para a caça.

Mas ele, no canto mais afastado do jardim, que a seus cuidados cabia, ninguém via. Plantando, podando, cuidando do chão, confundia-se quase com suas plantas. E se às vezes, distraído, murmurava sozinho alguma coisa, sua voz não se entrelaçava à música distante que vinha dos salões, mas se deixava ficar por entre as folhas, sem que ninguém a viesse colher.

Já se fazia grande e frondosa a primeira árvore que havia plantado naquele jardim, quando uma dor de solidão começou a enraizar-se no seu peito. E passado dias, e passados meses, só não passando a dor, disse o jardineiro a si mesmo que já era tempo de ter uma companheira.

No dia seguinte, trouxe num saco duas belas mudas, o homem escolheu o lugar, ajoelhou-se, cavou cuidadoso a primeira cova, mediu um palmo, cavou a segunda, e com gestos sábios de amor enterrou as raízes. Ao redor afundou um pouco a terra, para que a água de chuva mantivesse sempre molhados os pés de rosa.

Foi preciso esperar. Mas ele, que há tanto esperava, não tinha pressa. E quando os primeiros, tênues galhos despontaram, carinhosamente os podou, dispondo-se a esperar novamente, até que outra brotação de galhos se fizesse mais forte.

Durante meses trabalhou conduzindo os ramos de forma a preencher o desenho que só ele sabia, podando os espigões teimosos que escapavam à harmonia exigida. E aos poucos, entre suas mãos, o arbusto foi tomando feitio, fazendo surgir dos pés plantados no gramado duas lindas pernas, depois o ventre, os gentis braços da mulher que seria sua. Por último, cuidado maior, a cabeça, levemente inclinada para o lado.

O jardineiro ainda deu os últimos retoques com a ponta da tesoura. Ajeitou o cabelo, arredondou a curva de um joelho. Depois, afastando-se para olhar, murmurou encantado:

— Bom dia, Rosamulher.

Agora, levantando a cabeça do trabalho, não procurava mais a distância. Voltava-se sempre para ela, sorria, contava o longo silêncio da sua vida. E quando o vento batia no jardim, agitando os braços verdes, movendo a cintura, ele todo se sentia vergar de amor, como se o vento o agitasse por dentro.

Acabou o verão, fez-se o inverno. A neve envolveu com seu mármore a mulher ramada. Sem plantas para cuidar, agora que todas descansavam, ainda assim o jardineiro ia todos os dias visitá-la. Viu a neve fazer-se gelo. Viu o gelo desfazer-se em gotas. E, um dia em que o sol parecia mais morno do que de costume, viu de repente, na ponta dos dedos engalhados, surgir a primeira brotação da primavera.

Em pouco, o jardim vestiu o cetim das folhas novas. Em cada tronco, em cada haste, em cada pedúnculo, a seiva empurrou para fora pétalas e pistilos. E

mesmo no escuro da terra, os bulbos acordaram, espreguiçando-se em pequenas pontas verdes.

Mas enquanto todos os arbustos se enfeitavam de flores, nem uma só gota de vermelho brilhava no corpo da roseira. Nua, obedecia ao esforço do seu jardineiro que, temendo viesse a floração romper tanta beleza, cortava rente todos os botões.

De tanto contrariar a primavera, adoeceu porém o jardineiro. E, ardendo de amor e febre na cama, inutilmente chamou por sua amada.

Muitos dias se passaram antes que pudesse voltar ao jardim. Quando afinal conseguiu se levantar para procurá-la, percebeu de longe a marca da sua ausência. Embaralhando-se aos cabelos, desfazendo a curva da testa, uma rosa embabada suas pétalas entre os olhos da mulher. E já outra no seio despontava.

Parado diante dela, ele olhava e olhava. Perdida estava a perfeição do rosto, perdida a expressão do olhar. Mas do seu amor nada se perdia. Florida, pareceu-lhe ainda mais linda. Nunca Rosamulher fora tão rosa. E seu coração de jardineiro soube que nunca mais teria coragem de podá-la. Nem mesmo para mantê-la presa em seu desenho.

Então docemente a abraçou descansando a cabeça no seu ombro. E esperou.

E sentindo sua espera a mulher-rosa começou a brotar, lançando galhos, abrindo folhas, envolvendo-o em botões, casulo de flores e perfumes.

Ao longe, raras damas surpreenderam-se com o súbito esplendor da roseira. Um cavaleiro reteve seu cavalo. Por um instante pararam, atraídos. Depois voltaram a cabeça e a atenção, retomando seus caminhos. Sem perceber debaixo das flores o estreito abraço dos amantes.

B 5 – A primeira só

Era linda, era filha, era única. Filha de rei. Mas de que adiantava ser princesa se não tinha com quem brincar?

Sozinha, no palácio, chorava e chorava. Não queria saber de bonecas, não queria saber de brinquedos. Queria uma amiga para gostar.

De noite o rei ouvia os soluços da filha. De que adiantava a coroa se a filha da gente chora à noite? Decidiu acabar com tanta tristeza. Chamou o vidraceiro, chamou o moldureiro. E em segredo mandou fazer o maior espelho do reino. E em silêncio mandou colocar o espelho ao pé da cama da filha que dormia.

Quando a princesa acordou, já não estava sozinha. Uma menina linda e única olhava para ela, os cabelos ainda desfeitos do sono. Rápido saltaram as duas da cama. Rápido chegaram perto e ficaram se encontrando. Uma sorriu e deu bom dia. A outra deu bom dia sorrindo.

— Engraçado — pensou uma —, a outra é canhota.

E riram as duas.

Riram muito depois. Felizes juntas, felizes iguais. A brincadeira de uma era a graça da outra. O salto de uma era o pulo da outra. E quando uma estava cansada, a outra dormia.

O rei, encantado com tanta alegria, mandou fazer brinquedos novos, que entregou à filha numa cesta. Bichos, bonecas, casinhas e uma bola de ouro. A bola no fundo da cesta. Porém tão brilhante, que foi o primeiro presente que escolheram.

Rolaram com ela no tapete, lançaram na cama atiraram para o alto. Mas quando a princesa resolveu jogá-la nas mãos da amiga, a bola estilhou jogo e amizade.

Uma moldura vazia, cacos de espelho no chão.

A tristeza pesou nos olhos da única filha do rei. Abaixou a cabeça para chorar. A lágrima inchou, já ia cair, quando a princesa viu o rosto que tanto amava. Não um só rosto de amiga, mas tantos rostos de tantas amigas. Não na lágrima que logo caiu, mas nos cacos que cobriam o chão.

— Engraçado, são canhotas — pensou.

E riram.

Riram por algum tempo depois. Era diferente brincar com tantas amigas. Agora podia escolher. Um dia escolheu uma, e logo se cansou. No dia seguinte preferiu outra, e esqueceu-se dela logo em seguida. Depois outra e mais outra, até achar que todas eram poucas. Então pegou uma, jogou contra a parede e fez duas. Cansou das duas, pisou com o sapato e fez quatro. Não achou mais graça nas quatro, quebrou com o martelo e fez oito. Irritou-se com as oito partiu com uma pedra e fez doze.

Mas duas eram menores do que uma, quatro menores do que duas, oito menores do que quatro, doze menores do que oito.

Menores, cada vez menores.

Tão menores que não cabiam em si, pedaços de amigas com as quais não se podia brincar. Um olho, um sorriso, um lado de nariz. Depois, nem isso, pó brilhante de amigas espalhado pelo chão.

Sozinha outra vez a filha do rei.

Chorava? Nem sei.

Não queria saber das bonecas, não queria saber dos brinquedos.

Saiu do palácio e foi correr no jardim para cansar a tristeza.

Correu, correu, e a tristeza continuava com ela. Correu pelo bosque, correu pelo prado. Parou à beira do lago.

No reflexo da água a amiga esperava por ela.

Mas a princesa não queria mais uma única amiga, queria tantas, queria todas, aquelas que tinha tido e as novas que encontraria. Soprou na água. A amiga encrespou-se, mas continuou sendo uma. Atirou-lhe uma pedra. A amiga abriu-se em círculos, mas continuou sendo uma.

Então a linda filha do rei atirou-se na água de braços abertos, estilhaçando o espelho em tantos cacos, tantas amigas que foram afundando com ela, sumindo nas pequenas ondas com que o lago arrumava sua superfície.

B 6 – Como um colar

É cega, diziam todos. Mas cega é a Princesa não era. Desde o dia do seu nascimento não havia aberto os olhos. Não porque não pudesse. Apenas porque não sentia necessidade, pois já no primeiro momento vira tantas coisas bonitas por trás das pálpebras fechadas, que nunca lhe ocorrera levantá-las. Era como se a janela dos seus olhos fosse voltada para dentro, e debruçada nessa janela ela passasse seus dias entretida. Mas isso os outros não sabiam.

E não sabendo, lamentava-se em segredo o Rei seu pai, chorava escondida a Rainha sua mãe. Sem jamais revelar seu sofrimento diante da filha, para que não viesse mais essa dor somar-se à sua suposta desgraça.

Ao longo dos primeiros anos, os melhores médicos do reino foram chamados para examiná-la. Tentaram pomadas, receitaram poções, recomendaram mudanças de ar, prescreveram banhos frios, exigiram banhos quentes. Porém, como nada conseguisse curar aquilo que não estava doente, cansaram de lutar contra sua própria ignorância e, declarando o caso único na ciência médica, desinteressaram-se dele.

A partir de então, viveu serena a Princesa, mais e mais descobrindo daquele mundo só seu, mais e mais querendo descobrir.

E enquanto acumulava por dentro seu tesouro, outro tesouro, por fora, se fazia. Pois todos os anos, desde que havia nascido, seu pai lhe dava o mesmo, precioso, presente de aniversário. Era sempre igual a cerimônia. Os sinos do reino repicavam festejando a data, o Rei e a Rainha, acompanhados de cortesãos, entravam nos aposentos. Ao lado do Rei, um pajem com uma almofada de veludo cor de sangue. E sobre a almofada, pequena lua translúcida e luminescente, uma pérola. Que o Rei colhia entre dois dedos e, para admiração da corte, depositava na palma da mão da sua filha.

– Quando completares quinze anos – dizia cada vez, abraçando-a –, mandarei fazer com elas o mais lindo colar de que jamais se teve notícia.

Anuíam sorridentes a Rainha e os cortesãos, imaginando o esplendor da joia a ser feita com as raras pérolas do Oriente.

Finda a cerimônia, quando todos já se haviam retirado, a princesa guardava sua pérola junto às outras, em uma caixa de mogno forrada de cetim. Sem pensar mais nela até o próximo aniversário.

Assim, mais de catorze anos haviam passado.

E era uma manhã de inverno do décimo quinto ano, quando a Princesa, que esquentava as mãos no braseiro, ouviu uma leve batida na janela.

Silêncio. Outra batida seca, como de um galho tocado pelo vento. Mas não havia árvores perto da janela, nem ventava. E a batida insistia.

A Princesa foi até a janela, abriu-a. Antes que suas mãos comessem a tatear, uma bicada gentil veio encontra-las, penas macias roçavam nelas. Uma ave que ela não saberia nomear arrulhou, passou a cabecinha contra seus dedos e começou a bicar o mármore do peitoril coberto de neve.

– Pobrezinha! – pensou a Princesa. – Com fome neste frio. E sem ter nada para comer.

Afligia-se, sem saber o que lhe dar. Mas de repente, com um sobressalto de alegria, lembrou-se das pérolas, aqueles grãos todos que o pai havia-lhe dado.

Sem hesitar, foi até a caixa de mogno, tirou uma pérola e, na palma da mão, assim como a recebia do pai, ofereceu-a ao pombo.

Um toque do bico, e lá se foi, da palma, o leve peso. Logo, o farfalhar das asas e um súbito vento no rosto disseram à Princesa que seu visitante também tinha ido.

Sorrindo, fechou a janela.

Mas passados alguns dias, numa tarde em que o vento uivava pelas frestas, novamente as pancadinhas na janela pareceram chamá-la. E ela recebeu entre as mãos seu doce amigo, e lhe deu uma pérola para comer, e entre ruflar de penas ele se foi.

Novou, ventou. Voltou o silêncio a deitar-se no jardim. E no silêncio o biquinho bateu nos vidros, a Princesa sorriu feliz.

E a cena toda se repetiu mais uma vez.

Nem foi a última. Durante aquele mês, e ainda no outro, o pombo veio visitar a Princesa. Cada vez demorava-se mais.

Dessa forma, a caixa de mogno já estava vazia na manhã em que os sinos repicaram e a princesa lembrou-se subitamente que era o seu aniversário. Não demorou muito, o Rei e a Rainha e os cortesãos entraram nos seus aposentos. Sobre a almofada, uma pérola.

Mas dessa vez, depois de colocá-la na mão da filha, o Rei, em voz alta, pediu-lhe as outras catorze, pois era chegada a hora de mandar o ourives real fazer o colar.

Sobressaltou-se a Princesa. Como dizer ao pai, diante de todos, que não as tinha mais?

Fechadas as pálpebras sobre o segredo, mentiu pela primeira vez. Que o pai voltasse dali a três dias, pois não lembrava onde tinha guardado a caixa de mogno, e certamente demoraria a achá-la.

O pai, pensando nas limitações da filha para encontrar os objetos, concordou penalizado e saiu com toda a corte.

Assim que ficou sozinha, a Princesa abriu a janela. Mas de nada adiantou chamar. De nada adiantou bater palmas. Nenhum farfalhar de voo amarfanhou o silêncio.

Então uma lágrima rolou lenta sob as pálpebras fechadas, depois outra, e outra. Quentes ainda sobre os cílios, logo esfriavam no vento frio do inverno, descendo geladas pelo rosto, até congelarem antes mesmo de alcançarem o peitoril.

Foram as lágrimas congeladas que ela encontrou, percorrendo o mármore com os dedos. Mas sentiu-as tão redondas e lisas que as confundiu com as pérolas e exultou de alegria, certa de que seu amigo tinha devolvido os preciosos grãos.

Fechou depressa a janela, guardou seu achado na caixa de mogno. Quando seu pai viesse, já tinha o que lhe dar.

Mas quando, dali a três dias, o Rei recebeu a caixa, nela não encontrou nada além de uma pocinha d'água encharcado o cetim.

Onde estavam as pérolas? À beira da fúria, o pai exigia explicações. E a Princesa não teve outro recurso senão contar-lhe como havia recebido a visita de uma ave, como esta arrulhava no frio e como, para matar sua fome, lhe tinha dado, um por um, todos os grãos.

Então ela não sabia o valor daqueles grãos?! Vociferou o Rei, sem mais conter a indignação. E, nem bem havia saído dos seus aposentos, já aos brados chamava o Ministro, exigindo que os arqueiros reais caçassem o pombo. Daria um prêmio valioso a quem lhe trouxesse as catorze pérolas.

Pombo, pensou a Princesa ouvindo as ordens do pai, era esse o nome do seu amigo. Pombo, que os arqueiros procurariam para matar.

Envolveu-se num xale branco de lã, abriu a porta envidraçada que dava para o jardim. Pela primeira vez, era preciso olhar. Lentamente, sem susto ou surpresa, abriu os olhos. À sua frente, tudo era apenas uma longa ondulação de neve. Que ofuscava, mas que em algum lugar guardava um pombo.

Desceu os poucos degraus, começou a caminhar. Parava às vezes, batia palmas. A neve alta abafava seus chamados. Afundando, tropeçando, arrastando saias e xale, afastou-se do palácio. Talvez agora já estivesse no campo. Passou por uma sebe de espinheiros. Adiante, alguns arbustos. Chegou a um pequeno bosque. As árvores negras agitavam ao vento os galhos descarnados. Novamente a Princesa bateu palmas. Mas dessa vez um farfalhar seu conhecido fez-se ouvir. E eis que, entre o negro e o branco, um belo pombo cinzento veio volteando para pousar em sua mão estendida.

Ao longe, o arqueiro escondido atrás de um tronco viu a mancha cinzenta movendo-se contra o fundo imaculado. Não viu a silhueta da Princesa que, envolta no xale branco, confundia-se com a neve.

Tirou a seta da aljava, retesou a corda. O pombo pousou suas patinhas de lacre nos dedos que o esperavam, ainda bateu as asas para equilibrar-se. Com silvo de serpente, a seta o atingiu.

Um estremecimento, um voar de penas e sangue, um rasgar de carnes. Varado o corpo cinzento, nem assim se aplacou a fome da ponta de ferro. Que avançou ainda. Indo cravar-se no coração da Princesa.

Batem no vento os negros galhos. Caída sobre a neve, desfeito o casulo do xale, a Princesa fecha lentamente os olhos que havia demorado tanto para abrir. Mas pela ferida no peito do pombo rola uma pérola, depois outra, outra mais. Catorze pérolas escorrem como gotas sobre o alvo colo da Princesa. E preciosas se aninham ao redor do pescoço. Como um colar.

11

Apêndice

Entrevista

Virgínia Vendramini revelou, desde cedo, fortes tendências artísticas. Poeta, tapeceira e escultora ultrapassou os limites da própria cegueira e fez-se artista para que seus sentimentos e emoções fossem libertos de sua sensibilidade e de sua alma.

Agradeço a poeta Virgínia Vendramini a disponibilidade generosa em mostrar-se, sem reservas, enriquecendo a temática desenvolvida em minha tese.

P: Virgínia, para você, o que é a arte?

R: "Mais forte que tudo é o desejo que nos leva a criar, na certeza de que criar é matar a morte."

Não sei onde li a frase acima, mas sempre me lembro dela quando tento responder a esta pergunta. Arte para mim é vida, é estar bem comigo mesma, é "matar a morte", essa morte que acontece dentro de nós a cada dia, a cada perda, a cada trauma. Tirar um objeto da argila bruta, um poema de palavras que soltas nada dizem, aprimorar uma curva, melhorar um verso me renova, me protege da tristeza, é um antídoto para a solidão.

Enfim, a arte, o ato de criar propriamente dito, é qualidade de vida, alegria de saber que existe em mim uma ínfima centelha da essência divina.

P: Quando e como foi seu encontro com a literatura?

R: Desde que posso lembrar-me, aos 3 ou 4 anos de idade, já consumia os maravilhosos contos de fadas tradicionais. Sentava-me no chão e meus pais liam para mim. Depois vieram Monteiro Lobato, As Mil e uma noites e tantos outros. Aos 11 anos aprendi o Braille e Robinson Crusóé foi minha primeira leitura autônoma. Os bons programas de rádio e teatralizações de obras famosas, discos de poesia também fizeram parte de minha infância. Fiquei viciada, fazer o quê?

P: Que significado tem a leitura em sua vida?

R: Ouvir ler ou ler por contra própria foi a base de minha formação; o elemento definidor do caminho a seguir na vida adulta. A cegueira, de certa maneira, desviou-me um tanto do jornalismo, minha paixão, mas ninguém foge ao seu destino e o meu sempre foi estar às voltas com livros e arte. O caminho natural foi o curso de letras.

P: O que vem a ser o fenômeno poético para você?

R: Bem, esta é uma pergunta difícil. Muitas vezes quero escrever e a poesia se recusa. Outras vezes uma frase se instala na cabeça, toma conta, insiste até que eu deixe a preguiça de lado e vá para o computador.

Escrevo meio sem pensar. Geralmente, aquela frase básica nem aparece no texto, que sai completamente diferente do que a frase sugeria. O mesmo acontece no processo de criação dos tapetes e das esculturas. Planejo fazer uma plantinha e acabo modelando um dragão. Talvez sejam coisas do inconsciente, sei lá.

P: O que é viver sob o signo da arte?

R: preciso considerar os dois lados da moeda:

No aspecto estritamente pessoal é maravilhoso, sobretudo se não precisar dela como fonte de renda.

Na prática, a coisa não é tão simples. Viver de poesia? Impossível. De vendas de peças de arte? Complicado. Um tapete ou escultura exige um grande investimento de tempo e dinheiro e arte não se vende como pão quente. Resta ainda o problema do armazenamento. Como e onde guardar formas, peças, tapeçarias num apartamento mínimo? Pintores havia que acabavam jogando fora quadros e desenhos e as coisas não melhoraram nos tempos modernos.

Há, com certeza, os que conseguiram projeção e bom preço por seu trabalho, mas são minoria.

P: Que espaço ocupa a poesia num tempo tão avesso à delicadeza poética dos sentimentos?

R: Vivemos tempos amargos e amargos também são os sentimentos. Assim, sobre o que escrever? Ao menos os meus raros poemas acabam sendo amargos também. Numa outra vertente, percebo uma tendência a uma poesia que não compreendo, herméticas ou sem sentido mesmo, às vezes um aglomerado de palavras. Certas tendências, como a poesia performática, por exemplo, também não consigo gostar ou entender com clareza.

Deixei de frequentar saraus e congêneres. Minha paciência acabou. Para um poema que valha a pena, 50 são horríveis.

Pontes

Entre a fome e o alimento – o Trabalho

Entre o anzol e o peixe – a Isca

Entre o povo e os governantes – as Promessas

Entre a verdade e a mentira – o Medo

Entre a paz e as guerras – o Ódio

Entre o passado e o presente – a História

Entre a semente e os frutos – as Flores

Entre o discípulo e o mestre – o Livro

Entre Deus e a humanidade – a Prece

Entre a chegada e a festa – a Espera

Entre o champanha e o brinde – a Taça

Entre a valsa e a dança – o Abraço

Entre a terra e o céu – as Asas

Entre todas as distâncias – a PALAVRA

P: A poesia não é a única linguagem artística na qual você transita.

Como você chegou à tapeçaria e, posteriormente, à escultura?

R: Nasci com baixa visão, mas desde muito pequena recebi estímulos visuais de toda a sorte: revistas para recorte, aquarelas, cadernos de colorir. Talvez isto não levasse a nada, já que era certo que ficaria totalmente cega graças ao glaucoma. Mas não foi assim. Pedi a uma pessoa amiga que me ensinasse a técnica da tapeçaria. Ela achou que seria perda de tempo, pois não poderia cobrir os desenhos riscados nas telas de tapeçaria. Alguém me disse: crie seus próprios desenhos. Resolvi tentar e, para minha surpresa, deu certo. Tenho memória das cores e isto ajudou muito, como ajudou muito os brinquedos de desenhar e colorir da infância. A escultura veio como consequência natural: queria trabalhar em três dimensões. Mais uma vez, minha infância com brinquedos me socorreu no sentido da visão espacial. São técnicas tão diferentes, mas que, no fim de contas, exigem as mesmas habilidades.

P: Levando-se em conta sua vivência, como uma pessoa cega pode construir imagens?

R: Tive baixa visão até os 16 anos. Isto faz diferença se levarmos em conta uma pessoa nascida totalmente cega. Aqui sou obrigada a voltar à leitura. Vivi experiências visuais, fui estimulada, aprendi a amar formas, cores, conceitos que faltam a um cego de berço. A leitura constante ajudou, e muito, a manter viva essa

preciosa memória. As imagens escritas ganham vida, forma e cor em minha cabeça. Passá-las para o poema ou para o tapete é só uma questão de paciência, bom vocabulário, no caso dos poemas, e de um pouquinho de bom gosto e bom senso (cálculos matemáticos também), no caso dos tapetes. Mas nem sempre o que tento mostrar, é aquilo que as pessoas percebem visualmente. Tenho surpresas incríveis!

P: Nas três áreas em que você cria elementos imagéticos, que imagens apresentam maior grau de complexidade na passagem da imaginação (sensibilidade artística) para o real?

R: Não percebo diferenças. Durante o processo sempre existe uma certa ansiedade, muita curiosidade para saber onde cada traço vai me levar, já que é o desenho da tapeçaria que me conduz e não eu a ele, o mesmo acontecendo com o poema e a escultura.

P: O senso estético é facultado ao cego?

Sendo possível, de fato, como despertá-lo e desenvolvê-lo?

R: Se dissesse que não, estaria negando meu trabalho. Nem todo mundo tem senso estético, nem todos os cegos serão capazes de desenvolvê-lo.

O modo de despertá-lo é que complica. A beleza não é privilégio da visão. O belo pode ser percebido através de todos os sentidos. Música, literatura, texturas e formas, aromas, sei lá quantas coisas são formas de beleza que dispensam a visão. O que se faz necessário é despertar a curiosidade, exercitar os sentidos com experiências que levem a uma nova percepção de um objeto banal, enfim, acordar a sensibilidade. Talvez o conceito de beleza assim desenvolvido não seja o usual, mas, no fim de contas, cada um tem mesmo o seu...

P: Que influência a arte teve na trajetória de sua existência?

R: A arte é uma amiga exigente, tirana mesmo. Exige dedicação total, esgota seu tempo e faz do artista, em geral, um solitário. Por causa disso deixei o magistério aos 50 anos, o que, em termos financeiros, não foi uma boa escolha. Não vivo de meu trabalho com arte, mas não me arrependo de ter aberto mão de uma situação mais confortável.

P: Fale dos seus livros?

R: São 5, pela ordem:

Rosas não - um livro que não me agrada. Os textos são muito românticos, escritos de forma não muito concisa. Traz muitos escritos de quando era bem jovem. A edição foi malcuidada.

Primavera Urbana - Textos da década de 90, alguns um tanto fracos, alguns que valem a pena.

Matizes - Um livrinho que ficou entre os dez melhores no concurso da editora Blocos. Gosto dele. Tem mais a ver com o que sou hoje.

Hora do Arco-íris - Primeiro lugar num concurso da editora Alba, MG. Os textos não são ruins, mas saiu sem revisão, o que foi uma pena.

Trajatória - Uma seleção de poemas dos livros anteriores e poemas novos. A capa é um de meus tapetes. Gosto dele.

P: Explique a existência de sua biblioteca digital e que papel ela cumpre em relação às pessoas cegas?

R: Nunca tive muita paciência com informática. Em 2002 descobri um grupo de troca de livros digitalizados, formado por pessoas cegas de Portugal e do Brasil. Juntei-me ao grupo e comecei a colecionar os livros que cada membro digitalizava e compartilhava com o grupo. O acesso à leitura foi a chave para ficar escrava de meu micro. Na época não existiam os livros digitais à venda, hoje tão difundidos. Comecei a arquivar os livros. Hoje, já arquivados, tenho 41 mil livros, organizados em pastas por assunto, autor, etc. 1600 desses livros foram digitalizados por mim. Hoje recebo livros de várias fontes, compro livros digitais, continuo digitalizando livros não disponíveis em formato digital. Organizo e tento melhorar a qualidade das obras porque, embora muita coisa esteja à disposição na internet, nem sempre é fácil encontrá-las. Dei o nome de Condomínio Literário à biblioteca e disponibilizo para várias bibliotecas, faculdades que atendem alunos cegos, pessoas que escrevem pedindo livros. Disponibilizo para alguns multiplicadores de confiança, que respeitem as leis de direitos autorais. A cada 4 ou 5 meses atualizo todos os usuários. É um trabalho voluntário. Invisto em tempo e dinheiro. Mas o que vale é saber que pessoas têm acesso aos livros que precisam ou apenas desejam ler. Não ter acesso a livros foi uma de minhas frustrações como pessoa cega.

P: Com a liberdade que foi sua grande conquista, deixe a mensagem que desejar.

R: Volto agora à frase da primeira questão:

- "Mais forte que tudo é o desejo que nos leva a criar, na certeza de que criar é matar a morte."

Se quando nascemos começamos a morrer, entendo que viver é, a cada hora, a cada minuto, matar a morte, criando algo que valha a pena, não necessariamente uma obra de arte.

A vida é curta, um lampejo apenas e precisa ser desfrutada em sua plenitude.



Figura 17 – Exposição de tapeçaria e esculturas



Figura 18 – Exposição de tapeçaria