



Biograph



NARRATIVAS VISUAIS NA PROSA DO MUNDO

Tereza Ramalho de Azevedo Cunha

Doutoranda em Educação PPGE/IE/UFMT/tezramalho5000@gmail.com

Luiz Augusto Passos/Prof. Dr. Orientador/UFMT/IE/passospassos@gmail.com

[...]Meu pai, nos momentos que deixava livre a sua vida de mobilidade perpétua, porque era chefe de trem, chegava até a medir as portas por onde ia passar aquele piano que nunca chegou. Mas o grande piano das goteiras durava todo o inverno. A primeira chuva descobriam-se novas goteiras de voz doce que acompanhavam as velhas goteiras. Minha mãe espalhava as suas vasilhas, bacias, leiteiras e outros artefatos. Cada um dava um som diferente, a cada um chegava do céu tempestuoso, uma mensagem diferente e eu distinguia o som claro de uma bacia de ferro esmaltado, do opaco e amargo de um balde amassado. Essa é quase toda a música, o piano da minha infância, e suas notas, digamos as suas goteiras, me acompanharam onde me coube viver, caindo sobre o meu coração e sobre a minha poesia.

Viagem pelas Costas do Mundo (Goteiras) 1995, Pablo Neruda.

As paisagens do mundo revelam fragmentos narrativos com suas vozes, cores, grafias, texturas e materialidades; as paisagens do mundo manifestam opacidades, rugosidades, sonoridades escuras, muros sem aberturas que conclamam a subversão de espaços; as leituras das paisagens percebidas deixam entrever memórias, estórias de vida, infâncias, adolescências, os mais nobres, os mais velhos, os contextos históricos, os povos ancestrais do Latino-América; as leituras das paisagens sensíveis conduzem às fontes de sentido das formas que se articulam no espaço visível e não visível, na temporalidade contínua e descontínua.

Clandinin e Connelly, afirmam que a vida tal como eles e os outros a percebem, é preenchida de fragmentos narrativos, manifestados em momentos históricos de tempo e espaço. Esses momentos refletem o entendimento de unidades narrativas e suas discontinuidades. Eles declaram que a narrativa é o melhor modo de entender e representar a experiência, objeto de estudos que ambos empreendem: “[...] estudamos a experiência de forma narrativa porque o pensamento narrativo é uma forma-chave de experiência e um modo chave de escrever e pensar sobre ela” (CLANDININ, 2011, p.48). Acrescentam que o método

narrativo faz parte do fenômeno narrativo. Nesse sentido, eles argumentam que o método narrativo é o fenômeno e também o método das ciências sociais.

Caberiam aqui algumas compreensões sobre “fenômeno”, que, em sua origem grega quer dizer luz, brilho. Fenomenologia é o estudo do fenômeno, portanto a busca de sua coerência lógica. Implica o fato de permitir que as coisas se manifestem como são, sem que

nelas sejam projetadas as construções intelectuais “[...] Pela fenomenologia não somos nós que interferimos nas coisas; são elas que se mostram a nós, ou melhor, que se deixam revelar” (CARMO, 2007, p.22).

Retornar às coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre *fala*, e em relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente, como a geografia em relação à paisagem – primeiramente nós aprendemos o que é uma floresta, um prado ou um riacho (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 04).

Maurice Merleau- Ponty (1908-1961), em sua obra ‘Fenomenologia da Percepção’, atenta para o fato de as coisas não serem explicadas nem analisadas, trata-se mesmo de descrevê-las. “Ele diz, eu não posso pensar-me como uma parte do mundo como um simples objeto da biologia, da psicologia e da sociologia, nem fechar sobre mim o universo da ciência” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.05). Esse filósofo francês acentua que tudo aquilo que ele sabe do mundo, mesmo por ciência, o faz a partir de uma visão própria ou de uma experiência do mundo, sem a qual, os símbolos da ciência seriam limitados e não poderiam dizer nada. Acrescenta ele que o mundo não é um objeto do qual se tem a lei de constituição; o mundo é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e ainda, de todas as minhas percepções explícitas. A verdade, diz ele, não “habita” apenas o homem interior, e melhor dizendo, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece.

No texto “A exploração do mundo percebido: A animalidade”, ele sugere que reaprendamos a ver o mundo ao nosso redor, do qual nós nos havíamos desviado, e nesse mundo reaprendido as relações carnis redescobrem em cada coisa certo estilo de ser. No mundo assim transformado não estamos sós, nem apenas entre homens. “O mundo se oferece também aos animais, às crianças, aos primitivos, aos loucos que habitam à sua maneira”, coexistindo com ele. No reencontro com o mundo percebido tornamo-nos capazes de apreender sentido e mais interesse nas aberrações bem como nas manifestações extremas da vida ou da consciência (MERLEAU-PONTY, 2004, p.30).

O Filósofo da existência assinala que o pensamento clássico não dava muita atenção ao animal, à criança, ao primitivo e ao louco. René Descartes (1596-1650), por exemplo, via no animal algo parecido com rodas, alavancas, molas, próximo à configuração de máquina. Quanto às crianças e os doentes mentais, o conhecimento permaneceu por muito tempo rudimentar por conta de preconceitos. Médicos e experimentadores não

procuravam compreender como viviam por conta própria. Preferiam calcular a distância que os separava do adulto ou do homem (MERLEAU-PONTY, 2004).

Considerando o mundo percebido, seus habitantes e suas manifestações, como empreendimento tão caro às proposições merleupontianas, apresentamos nos próximos seguimentos deste texto três formas de narrativas que seguem direções distintas, a saber: gráficas (desenhos de crianças); rupestres (manifestações sobre suportes parietais de sítios arqueológicos Brasil, África e Europa); do imaginário (pinturas de doentes mentais do hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro, RJ). Nesses seguimentos são sugeridas pistas para as leituras possíveis buscando as compreensões acerca dos fenômenos que se manifestam a partir desses textos.

Narrativas gráficas

“Um dia Guignard¹ me falou que havia feito na véspera o seu melhor quadro – uma paisagem. E acrescentou: ‘Mas o céu, Augusto Rodrigues², eu roubei de uma criança’.”

Museu Nacional de Belas Artes, Catálogo. RJ. Nov.1983.

Dois arte-educadores e expoentes das artes visuais confidenciam as suas ações e meditações acerca da inteligibilidade sensível, encarnada nos desenhos de criança. A conversa, todavia, remete às paisagens mineiras, místicas e surreais, onde pequenas igrejas iluminadas, imersas na neblina, estão suspensas em céus entardecidos.

Merleau-Ponty em “A prosa do mundo”, tendo como foco das suas atenções o desenho da criança, cuja essência tem algo análogo às obras de arte de artistas modernos, faz comentários acerca da criação de espaços e das perspectivas vividas, cujo sentido está em oposição à perspectiva planimétrica desenvolvida desde o período renascentista. Tal perspectiva, compreendida como a representação de planos no espaço, dava ao espectador a finitude de nossa percepção projetada, ou seja, achatada, tornado *prosa* sob o olhar de um deus (Quem é esse deus? Seria por acaso um olhar absoluto, a exigir que as coisas do mundo fossem vistas através da sua ótica?). Os meios de expressão da criança, “[...] ao

¹Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), mineiro, pintor moderno; educado na Europa, criou um convívio de artistas na capital mineira, dando contribuições à renovação da pintura nacional enquanto modernismo.

² Augusto Rodrigues (1913-1993), pernambucano, artista plástico, caricaturista, iniciou o movimento de escolinhas de arte no Brasil em 1948, Rio de Janeiro.

contrário, quando tiverem sido retomados deliberadamente por um artista, num verdadeiro gesto criador, nos darão a ressonância secreta pela qual nossa finitude se abre ao ser do mundo e se faz poesia” (MERLEAU-PONTY, 2002, p.186).

Nosso filósofo, detendo-se com as narrativas gráficas, feita pela criança, observa que estas reúnem numa só imagem, as cenas sucessivas da história e nela faz figurar uma única vez os elementos invariáveis do cenário, ou desenhavam uma única vez cada um dos personagens, na atitude que lhe convém a tal momento da narrativa de modo que contenha sozinho o cenário com a história inteira num momento considerado, e que todos juntos dialoguem através da espessura do tempo, e balizem por intervalos a história – “ao olhar do adulto “racional”, que pensa o tempo como uma série de pontos temporais justapostos, essa narrativa pode parecer lacunar ou obscura”(MERLEAU-PONTY, 2002, p.187).

As formas, o movimento expressivo e descritivo dos desenhos de criança, que configuram traços, deixam as marcas do estado da mente momentâneo ou de seus mais permanentes traços da personalidade; expressam a individualidade própria de um ser que vê e sente, refletindo a visão de seus mundos.

O Álbum

Paulo de A. Cunha, poeta e advogado, ao observar que sua pequena filha de cinco anos, estava gostando de garatujar e desenhardecidiu fazer um álbum de papel Kraft, com o propósito de salvaguardar as produções da criança, longe das garras de um gato brincalhão ou de uma xícara com café, prestes a tombar. À proporção que a menina crescia, seus desenhos cresciam igualmente, não tanto em quantidade ou no sentido de boniteza, porém cresciam em variedade de argumentos ou hipóteses a ponto de despertar a curiosidade e o interesse das pessoas. Naturalmente, o pai era o principal contemplador, divertindo-se, sobejamente, com os contextos que ali se configuravam: Entravam em cena pessoas conhecidas da família, cerimônias nupciais, mulheres grávidas, episódios de viagens, blocos ou batalhas carnavalescas, bailarinas, dançarinas, arlequins, estórias de santos e anjos, casas, escadarias jardins, ruas e namorados na calçada, animais, briga de crianças nas ruas, feiticeiras, príncipes e princesas. Tão logo surgiam os novos desenhos, Paulo os levava para o seu escritório da Rua São José, no centro do Rio de Janeiro. Naquele ambiente, as conversas eram regidas por assuntos jurídicos, forenses, cartoriais, sinalizados

por preocupações, leitura de processos e olhares para o relógio. Entretanto nas horas vagas desse colecionador, havia uma necessidade de apreciar os desenhos de sua filha.

Algumas vezes, essas fruições eram compartilhadas com outros colegas de trabalho. Ao fim da jornada, encontrando-se só no ambiente do escritório, ele se surpreendia sobremaneira ao olhar os desenhos: a expressão das figuras humanas, o clima psicológico instalado nas cenas narradas com liberdade em circunstâncias, às vezes amenas ou conflitantes; observava as deformações em nome da



expressão, as representações de espaço-tempo, o tempo solto, liberto em sincronia, as perspectivas de vida, vividas. Na passagem das décadas, Paulo sempre comentou sobre os desenhos e as percepções que eles promoviam. Tais comentários foram feitos a sua filha e a sua esposa que, delicadamente colaborou no sentido de reunir e proteger esses documentos.

Narrativas do imaginário

Dra. Nise da Silveira (1905-1999) relata em seu livro “Imagens do Inconsciente”

Figura 1: Tia Luiza indo para o Ministério
1953. Desenho de Menina, 6 anos.

Figura 2: Briga de Crianças na Rua, 1953. Desenho de Menina, 6 anos.

1981, dados reunidos da experiência vivida durante

muitos
anos no
Hospital
Psiquiátri
co. Ela
declara
que, não
se
inspirou
na
psiquiatria
predomin

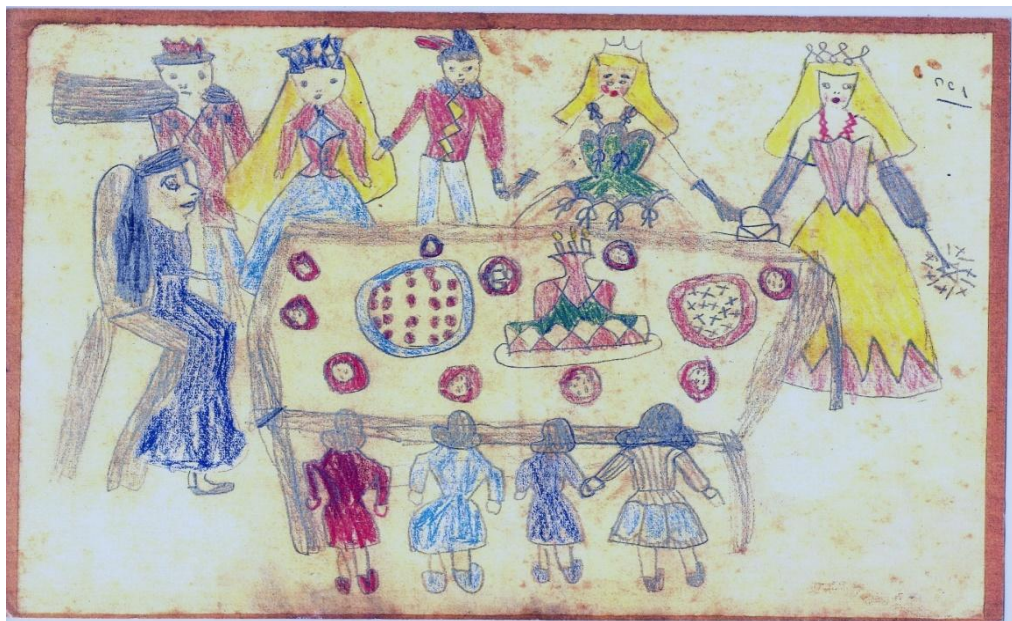


Figura 3: Aniversário da Bruxa, 1954. Desenho de Menina, 6/7 anos.

ante, pela escassa atenção dada aos fenômenos intrapsíquicos em curso durante a psicose. Como estudiosa dos dinamismos da psique, afirma então que, o acontecimento mais importante no decorrer de suas buscas, foi o encontro com a psicologia junguiana (Carl Jung, 1875-1961, Suíça). Este psicólogo ofereceu novos instrumentos de trabalho, chaves, rotas para navegações distantes, delírios, alucinações, gestos, dentre outros. Procurava a psiquiatra, o fio mítico que dá sentido ao processo psicótico nos casos clínicos em estudos [...]. Esta corrente da psiquiatria que já começa a ser praticada em outros países, tem como objetivo ajudar o doente a entender os conteúdos arcaicos, invasores do consciente, originários dos extratos mais profundos da psique (SILVEIRA, 1981).

Dra. Nise dirigiu o ateliê de pintura no Centro Psiquiátrico Dom Pedro II no RJ (1946-1974), onde inicialmente funcionavam vários setores da Terapêutica Ocupacional. “Era surpreendente verificar a existência de uma pulsão configuradora de imagens sobrevivendo mesmo quando a personalidade estava desagregada. Apesar de nunca terem pintado antes da doença, muitos dos frequentadores esquizofrênicos, manifestavam intensa exaltação de criatividade imaginária [...]” (SILVEIRA, 1981, p.13). Nesse espaço de criação, os doentes pintavam, desenhavam, e modelavam na argila, espontaneamente, e o faziam a maneira de ateliê livre, sem a interferência de professores de arte. “Será forçoso reconhecer que os críticos de arte, mostravam-se surpreendentemente mais atentos ao fenômeno da produção plástica dos esquizofrênicos que os psiquiatras brasileiros” (SILVEIRA, 1981, p.14). No primeiro período do ateliê, foram organizadas duas exposições: uma em fevereiro de 1947 no Ministério da Educação, Rio de Janeiro, e outra, em outubro de 1949, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

No estudo das imagens, a médica descobre outra linguagem que se afirma mais ampla, não cingida a quaisquer convenções; linguagem direta, força psíquica, carregada de paixão e angústia. “A linguagem abstrata cria-se a si própria a cada instante, ao impulso das forças do movimento no inconsciente” (SILVEIRA, 1983, p.34). Os psiquiatras interessados na produção plástica dos doentes com diagnóstico de esquizofrenia desde muito tempo notaram nessa produção a quase ausência da figura humana e mesmo das formas orgânicas em geral. Observaram o predomínio de formas abstratas, estilizadas e geometrizadas a Dra. Nise não se satisfaz com a denominação dada a essas pinturas de não figurativa, pois significaria o embotamento da afetividade, tendência a dissolução do real.

Porém, num acaso muito prazeroso, encontrou esclarecimento deste desafiante problema: O livro “Abstração e natureza” de Wilhelm Worringer (1881-1965): esse historiador da arte afirma que, o sentimento estético move-se entre dois polos: a necessidade de empatia e a necessidade de abstração. “Do mesmo modo que a necessidade de empatia, como pré-suposição da experiência estética, encontra-se satisfação na beleza do mundo orgânico a necessidade de abstração encontra beleza no mundo inorgânico, no cristalino ou em termos gerais, nas leis abstratas” (WORRINGER, *apud* SILVEIRA, 1981, p.17).

3

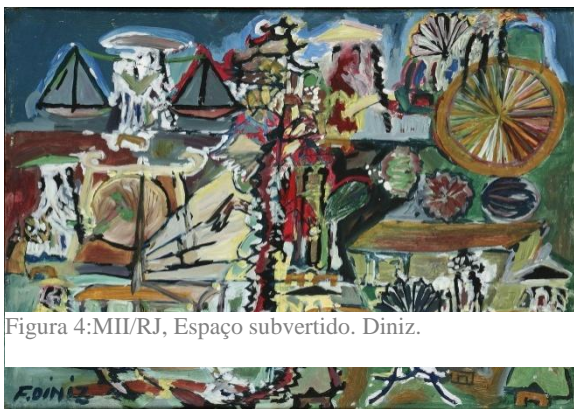


Figura 4: MII/RJ, Espaço subvertido. Diniz.



Figura 5: MII/RJ, Emygídio de Barros.

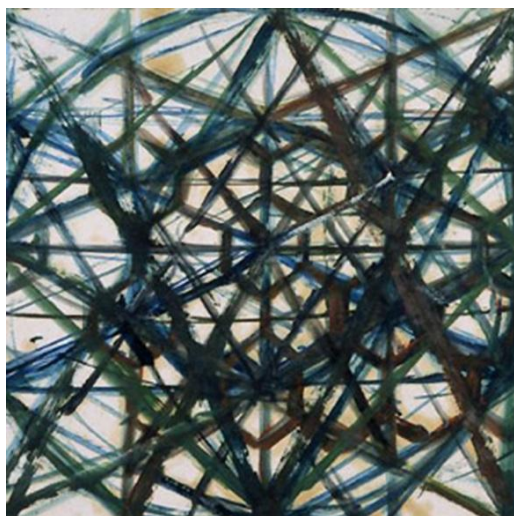


Figura 6: MII/RJ, Forma abstrata/geométrica



Figura 7: MII/RJ, Forma abstrata/geométrica

³ Fotos extraídas da coleção do Museu de Imagens do Inconsciente /RJ.

A psiquiatra sempre esteve atenta às reflexões de pintores modernos e críticos de arte, a respeito das produções abstratas/geométricas, autorizadas por doentes mentais: Paul Klee (1879-1940), pintor, ex-professor da Bauhaus escola alemã interrompida pelo nazismo observa: “Abandona-se a região do mundo real para ir construir do outro lado numa região distante que possa ao menos existir intacta” (KLEE, *apud* SILVEIRA, 1981, p. 31). “Frederico de Moraes, crítico de arte e frequentador desse ateliê, apreendeu tal mobilização da “vontade para ordem”, da “vontade construtiva” como resposta às situações sociais, mais ou menos desestruturadas, onde o homem se sente inseguro, característica da América Latina [...]” (SILVEIRA, 1981, p. 31).

Considerando outros aspectos, as imagens surgidas no ateliê do hospital, “revelam diferentes vivências do espaço – viagens através de espaços desconhecidos, sofridas vivências do bouleversamento do espaço cotidiano, luta tenaz para recuperá-lo” (SILVEIRA, 1981, p.32). MerleauPonty ressalta que, além da distância física existente entre o indivíduo e as coisas, “há uma distância vivida que o liga às coisas significativas para ele. Acrescenta que a garantia do homem sadio contra o delírio e a alucinação não é sua crítica, é a estruturação de seu espaço [...] o que leva a alucinação é o estreitamento do espaço vivido” (PONTY, *apud*, SILVEIRA, 1981, p.33). (Observar figuras 4 e 5).

A quantidade de produções criativas era de tal forma abundante e de qualidade artística que, pensou-se na criação do Museu de Imagens do Inconsciente, mais tarde inaugurado em 20 de maio de 1952, RJ.

Narrativas Rupestres

Afirmam alguns arqueólogos que as manifestações rupestres dos povos pré-históricos ou paleoíndios foram um instrumento preponderante mágico, cujo fim era garantir a provisão e a subsistência da comunidade. Há, igualmente, a perspectiva segundo a qual essas representações eram um instrumento mediante o qual os seres humanos se comunicavam com a natureza. Não se sabe de quando data o surgimento da arte rupestre, apesar da suposição de que isso teria acontecido no paleolítico europeu. Especula-se que o homem tenha de início, representado nas cavernas e abrigos rochosos figuras isoladas de alguns aspectos do meio circundante, empregando para isso essas imagens que, aparentemente, admitiam apenas designações e sentidos convencionais (CUNHA, 2009, p.43).

O Brasil é um país privilegiado em termos de manifestações rupestres, tendo não somente uma enorme diversidade ecológica, como uma gama considerável de estilos e

temáticas. Ana Cláudia de Oliveira⁴, autora do texto prefacial do livro “Veado Perdido Percursos Rupestres- Semiótica e Arqueologia em Mato Grosso.”, ao oferecer “pistas” para as leituras de manifestações rupestres, à luz da semiótica discursiva, se surpreende ao constatar “quão longeva é nossa própria escrita. Despenca dessas alturas a determinação que essas civilizações eram ágrafas, pois toda a escritura está no desenho” (OLIVEIRA, 2009, p. 15). A semioticista refere-se ao repertório de arranjos de traços, formas, cores nestas topologias cambiantes entre o liso e o rugoso, o superficial e o profundo, o iluminado e o obscurecido. Os desenhos são as escrituras que produzem sentido apresentando uma narratividade de formantes eidéticos, cromáticos e topológicos.

Considerando os formantes cromáticos percebidos nas manifestações rupestres dessa região brasileira, o material empregado nas pinturas e desenhos é o óxido de ferro-hematita (vocábulo formado por “hema”- elemento que evolui do grego haimato-originado de haima – atos que significa “sangue”). A suposição que o sufixo “ite”, que em língua portuguesa significa pequeno, justifica a consistência granulada que exhibe boa resistência à ação dos elementos. Esse óxido é de cor vermelha possuindo tonalidades variadas de solo vulcânico, sépia, alaranjada, magenta e violácea, é possível que enquanto pigmento, ele tenha sido misturada à água e a gordura animal, como aglutinante para fixar o pigmento nas rochas. A tinta quase líquida podia ser aplicada por meio de “pinceis” de pelo de animais ou bastões de hematita.

No interior da caverna de Lascaux, França, o arqueólogo S. Giedion (1888 – 1968), ao desenvolver estudos não utiliza as classificações e sim, as descrições, nesse caso, em nível eidético (formas), e também em nível topológico (espaços); descreve os elementos do espetáculo como se ele próprio estivesse atuando com suas percepções em meio a estas cenas: referindo-se a presença dos cavalinhos chineses no trecho axial do mencionado sítio, “indaga” de quando seriam essas duas representações, que tanto contribuem para a impressão geral de movimento e animação? Ele percebe que na imagem do “cavalinho chinês” amarelo, encontra-se uma consonância perfeita entre o contorno do lombo e o ventre, bem como no casco de suas flexíveis patas negras. O conhecimento do emprego de diferentes cores, assim como o uso comedido da cor, está em acordo com a época

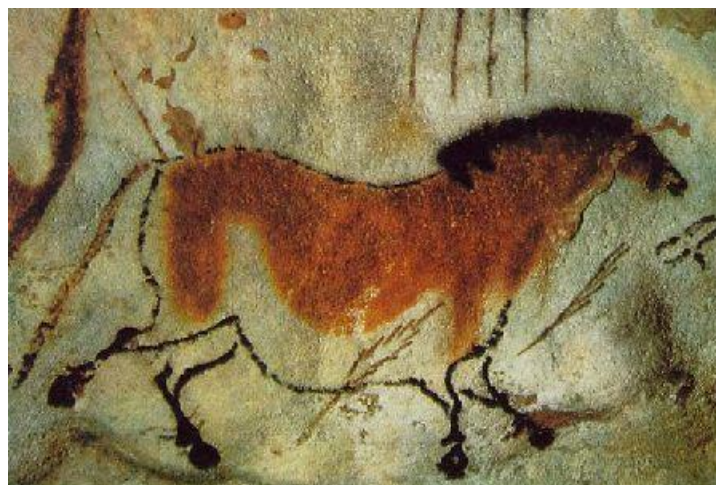
⁴Ana Claudia de Oliveira, professora titular da PUC/SP, Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica.

magdalenense. As crinas escuras cortam o colo pardo de uma maneira que lembra muito o desenho linear em negro, do “cavalo piafante” de Le Portel. As zonas de união da pelagem amarela e o ventre mais claro, não são tão sutis como dos bisões recortados de Altamira, porém, movem-se na mesma direção. O cavaleiro trota tranquilamente, sem preocupar-se como os símbolos ameaçadores que lhe rodeiam no dispositivo parietal (GIEDION, 1981).

Em outros sítios do mundo, as representações de equinos e de outros animais em movimento, aparecem descritas por meio de perspectivas subjetivas, constantemente vistas. O sítio de Tassili n'Ajjer localiza-se nos altiplanos montanhosos, na província de Wilayas, região de Illizi, no sudoeste da Argélia, África Branca também conhecida como África Saariana. É um dos mais importantes sítios arqueológicos do mundo. Apresenta cerca de quinze mil gravuras, (incisões na pedra), além de desenhos e pinturas; seu repertório constitui-se de: quadrúpedes, equinos, caprinos, cervídeos, girafas, leopardos e outros felídeos que, na maioria das vezes, interagem com os guerreiros e/ou caçadores, ora em cenas que descrevem dinamismo ora, em cenas menos movimentadas. As figuras humanas de Tassili, anatomicamente, assemelham-



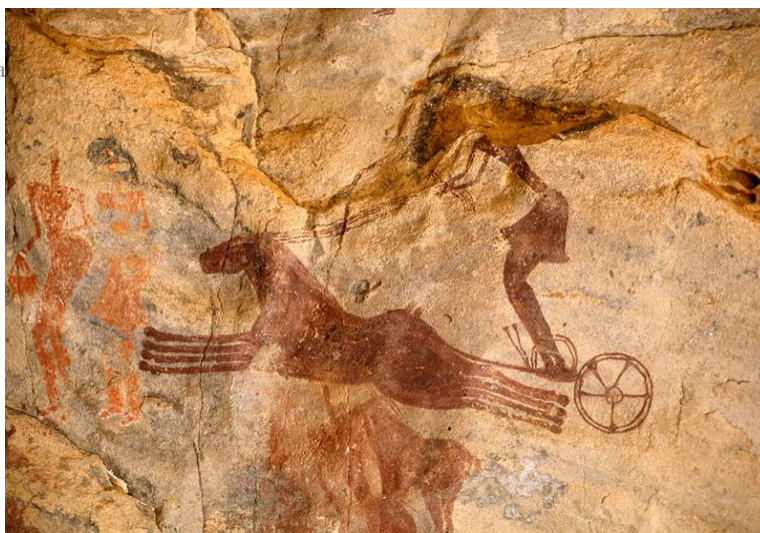
se
às
figu-
ras
hum-
anas
mas
culi



nas do sítio pré-histórico Santa Elina, no Mato Grosso, Brasil. Ambas exibem o tronco alongado, na forma trapezoidal, às vezes triangular com membros superiores e inferiores alongados.

Na figura dez, o cavalo do sítio de Tassili n'Ajjer, exibe um desenho anatômico mais estilizado que remete ao período neolítico; está atrelado a um veículo com rodas sendo este guiado por uma figura humana, provavelmente masculina. O animal cavalga tão velozmente no espaço-tempo que, as patas - tanto dianteiras quanto traseiras - somam em número de oito. Este cavalo ostenta forte robustez e praticamente “rouba” a cena. Ao fundo um pequeno cavalo aparece mais parado; outras figuras de troncos geométricos e pernas longas são vistas numa distância menor, à esquerda, sugerindo um movimento de dança levemente cadenciada.

Figura 8: Figura humana
Santa Elina, MT, BR.



grotocaverna de Lascaux, França.

VII Congresso Internacional de Pesquisa (Auto)Biográfica
UFMT – Cuiabá – 17 a 20/07/2016
Anais VII CIPA – ISSN 2178-0676

Figura 10: Equino correndo com figura humana. Tassili n' Ajjer. África Branca

Conclusão

Ao concluir este ensaio, cremos ser necessário ir ao encontro da natureza enquanto existência e de suas marcas que se mostram em nossas leituras. Nesse horizonte, uma viagem de retorno ao texto se faz intransferível, visto haverem pequenas vozes com suas ressonâncias a nos interpelarem.

É natureza o primordial, ou seja, o não-construído, o não-instituído; daí a idéia de uma eternidade da natureza (eterno retorno), de uma solidez. A natureza é um objeto enigmático, um objeto que não é inteiramente objeto; ela não está inteiramente diante de nós. É nosso solo, não é aquilo que está diante, mas o que nos sustenta (MERLEAU-PONTY, 2006, p.4).

As narrativas gráficas dos desenhos de criança são ao mesmo tempo, narrativas sinestésicas que coexistem com os elementos de criação da natureza. A fricção do lápis na superfície da matéria vegetal do papel, o cheiro de grafite, da madeira do lápis, das temperas, e dos lápis coloridos, têm como constituintes matéricos, os pigmentos produzidos in natura. As narrativas estão, por assim dizer, num campo de percepções- apresentando cheiros, gostos, sonoridades musicais que recorrem aos sons da natureza.

A nossa viagem de retorno, tem agora uma escala a ser feita no Atelier do Museu de Imagens do Inconsciente. Nesse espaço, as narrativas do imaginário assinadas por doentes mentais apresentam resoluções altamente inteligíveis e libertas: é de se considerar o emprego das cores, do espaço subvertido, a temporalidade vivida, as abstrações, transparências e sobreposições. Com a mediação da Dra. Nise, aproximamo-nos do pensamento de Carl Gustav Jung, 1875-1961, Suíça, textualizado pelo editor coordenador da obra “O homem e seus símbolos”.

O pensamento de Jung coloriu o mundo da psicologia moderna muita mais intensamente do que percebem aqueles que possuem apenas conhecimentos superficiais da matéria. Termos como, por exemplo, “extrovertido”, “introvertido”, e “arquétipo”, são todos conceitos seus que outros tomam de empréstimo e muitas vezes empregam mal. Mas a sua mais notável contribuição ao conhecimento psicológico é o conceito de inconsciente- não (à maneira de Freud) como uma espécie de “quarto de despejos” dos desejos reprimidos, mas como um mundo que é parte tão vital e real da vida de um indivíduo quanto o é o mundo consciente e “meditador” do Ego. É infinitamente mais amplo e mais

rico. A linguagem e as “pessoas”do inconsciente são os símbolos, e os meios de comunicação com este mundo são os sonhos” (FREEMAN,1964, p.12).

Partimos agora para: os sítios pré-históricos testemunhando as marcas da natureza. Sigfried Giedion nos elucida: “as superfícies das cavernas e as saliências exteriores das rochas são, ora planas, ora curvas. Mudam continuamente de forma e direção, e às vezes também de cor” [...] (GIEDON, 1981, p.589).

Os movimentos da natureza produzem estofos e anfractuosidades à superfície das rochas; desse modo, formam-se pequenos ou maiores espaços que podem ser percebidos como recintos de “empatia espiritual”: fraturas, fendas, buracos, formas abobadais, superfícies côncavas, nichos, empolamentos, picotamentos e etc. Especula-se que os povos pré-históricos-não por acaso-apropriaram-se desses espaços, com suas imperfeições e fraturas. Os rituais secretos e mágicos se realizavam nesses “pontos” a partir de escolhas.

“Para o homem primitivo, as cavernas eram lugares predestinados para guardar seus símbolos mágicos, nestas zonas sagradas se buscavam ou se escondiam tais símbolos, com cuidado requintado. Em alguns casos pode ser que a formação rochosa parecera especialmente adequada, mas na maioria das vezes a escolha foi produto da crença no sentido de que estes lugares possuíam poderes especiais” (GIEDION, 1981, p. 589).

A última escala dessa viagem nos mostra a importância da pesquisa que trabalha a memória e seus fragmentos narrativos, partícipes das paisagens do mundo percebido: é presumível haverem “forças estranhas” coexistindo com os fatos da memória, tendo em vista a aproximação deles com o presente e o futuro, oferecendo - nos, ao mesmo tempo, perspectivas e sentidos novos. O mundo reaprendido, à luz da fenomenologia nos mostra lugares que permitem o reencontro com certos livros, cujas leituras não estavam sendo feitas - nos últimos anos - à maneira presencial; foram eles presenteados por pessoas verdadeiramente especiais. O mundo reaprendido nos levou a outro lugar sensível- a gaveta aberta- onde encontra-se o Álbum de Paulo e os desenhos de sua filha.

Bibliografia

VII Congresso Internacional de Pesquisa (Auto)Biográfica
UFMT – Cuiabá – 17 a 20/07/2016
Anais VII CIPA – ISSN 2178-0676

ÁLBUM DE DESENHOS DE CRIANÇA. Paulo de Azevedo Cunha (1916-1971). Colecionador. Rio de Janeiro, Brasil, 1954.

CARMO, Paulo Sérgio. **Merleau- Ponty:** Uma introdução. São Paulo, EDUC, 2000.

CUNHA, Tereza Ramalho de Azevedo. **Veado Perdido, Percursos Rupestres, Semiótica e Arqueologia em Mato Grosso.** Cuiabá, Entrelinhas, 2009.

CLANDININ, D. Jean. **Pesquisa narrativa:** experiência e história na pesquisa qualitativa/ D. Jean Clandinin, F. Michael Connelly; Tradução Grupo de Pesquisa Narrativa e Educação dos Professores ILEEL/UFU. Uberlândia: EDUFU, 2011.

GIEDION, Sigfried. **El presente Eterno:** Los Comienzosdel Arte. Versão espanhola de Maria Luiza Balseiro. Madri: Alianza Editorial, S.A.,1981.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos.** 4ªed. Trad. de Maria Lucia Pinho. (colab. M.-L. Von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffé) Coord. Editorial: John Freeman, Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira, 1964.

NERUDA, Pablo, 1904 - 1973. **Antologia poética;** Tradução de Eliane Zagury. 2ªed. Revista. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1973.

SILVEIRA, Nise. **Imagens do Inconsciente.** Rio de Janeiro. Alhambra, 1981.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: WSF Martins Fontes, 2006.

_____. **A natureza:** curso do Collège de France/ Maurice Merleau-Ponty; texto estabelecido e anotado por Dominique Séglaard; Tradução: Álvaro Cabral.-2º ed.-São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **A prosa do mundo.** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac &Naify, 2002.

_____. 1908-1961. **Conversas- 1948/Maurice Merleau-Ponty;** organização e notas de Stéphanie Ménase; trad. Fábio Landa, Eva Landa; Rev. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROMERO, Tania Regina de Souza. (org.) **Autobiografias na (Re) constituição de Identidades de Professores de Línguas:** O olhar crítico-reflexivo. Campinas, SP. Pontes Editores, 2010.

RODRIGUES, Augusto; **Arte para SER e EXISTIR.** Catálogo, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, Novembro de 1983.