

ENUNCIÇÃO E ARGUMENTAÇÃO: QUESTÕES DE ESTILO

ENUNCIATION AND ARGUMENTATION: QUESTIONS OF STYLE

Norma Discini de Campos 1

Resumo: Partindo da tríade ethos/ logos/ pathos, tal como apresentada na retórica clássica, esbarramos em questões sobre a argumentação. O orador, concebido como ethos, é orientado a projetar a imagem do auditório, tido como pathos e, entre ambos, fica estabelecida a função mediadora do logos, a “palavra” composta para ser persuasiva. Incorporando tais fundamentos, a semiótica discursiva considera a argumentação ancorada no nível discursivo dos textos e, com apoio no conceito bakhtiniano de dialogismo, postula: “Todos os discursos são argumentativos, pois são uma reação responsiva a outro discurso” (FIORIN, 2015, p. 29). A partir de tais premissas examinaremos condições de engendramento da argumentação em pinturas sincréticas ou multimodais. Os quadros escolhidos, assinados por José Antonio da Silva (1909-1996), enquanto remetem a um estilo de construir o “argumento contra” (PLANTIN, 2008, p. 86), convocam uma descrição que opera com a união indissolúvel entre o verbal e o visual constituinte das telas.

Palavras-chave: Ethos. Pathos. Estilo. Argumentação.

Abstract: Starting from the triad ethos/logos/pathos, as presented in classical rhetoric, we then come up against questions of argumentation. The speaker, conceived as an ethos, is guided to project the image of the hearer, seen as pathos, and, between them, the mediating function of logos, the “word”, composed to be persuasive, is established. Incorporating such foundations, discursive semiotics considers argumentation to be anchored in the discursive level of texts, and, supported by the Bakhtinian concept of dialogism, postulates: “All discourses are argumentative as they are a responsive reaction to another discourse” (Fiorin, (2015, p. 29). Based on these premises, we examine conditions for engendering argumentation in syncretic or multimodal paintings. The chosen paintings, by José Antonio da Silva (1909-1996), while referring to a style of constructing the “argument against” (Plantin, 2008, p. 86), call for a description that operates with the indissoluble union between the verbal and the visual elements that make up the paintings.

Keywords: Ethos. Pathos. Style. Argumentation.

Argumentação, discurso, estilo

Argumenta-se para convencer. Com vistas a desenvolver essa ideia, partimos da teoria da significação, que, nomeada *semiótica discursiva* (GREIMAS; COURTÉS, 2008), cuida da construção do sentido conforme um percurso gerativo tripartido em níveis, o fundamental, o narrativo e o discursivo. A argumentação, alinhada com o fazer persuasivo, é tida como instalada no último desses níveis, o discursivo (BARROS, 2002). Considerado o patamar do qual desponta a enunciação enunciada, o nível discursivo – ou simplesmente *o discurso* – apresenta, na dimensão sintática, as três categorias da enunciação – pessoa, tempo e espaço – trazidas à luz conforme os processos de actorialização, temporalização e espacialização (FIORIN, 1996).

A actorialização, pensada como fundamento do conceito de estilo, vincula-se à noção de ator da enunciação. Como sujeito de um estilo, o ator da enunciação compõe-se segundo um efeito de identidade. “Do ponto de vista da produção do discurso, pode-se distinguir o sujeito da enunciação [...] do ator da enunciação: neste último caso, o ator será, digamos, ‘Baudelaire’, enquanto se define pela totalidade de seus discursos” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 45).

Faz parte da construção do efeito de identidade estilística um modo próprio de conduzir a argumentatividade discursiva. Como o estilo é considerado um modo recorrente de dizer, que funda um modo próprio de ser, para o reconhecimento de um fato de estilo levamos em conta as escolhas enunciativas, que, feitas de modo contínuo ao longo de uma totalidade discursiva, compõem vetores estilísticos. Entre tais escolhas, que respaldam peculiaridades do dizer, estão os componentes do fazer persuasivo, articulado ao fazer interpretativo do destinatário. Se o estilo é o homem, como previu Buffon (1992), o “homem”, considerado um efeito de identidade, passa a apresentar-se mediante um corpo sintático e semântico construído no interior dos textos e no intervalo entre um texto e outro, constituintes de uma totalidade estilística.

Ao efeito de identidade corresponde a identificação. Potencializada no enunciado conforme chaves de leitura possíveis, a identificação se desenvolve ao longo do ato de “recepção”. Os gestos de produção e de recepção da semiose, concernentes cada qual aos actantes destinador e destinatário, compõem a estrutura da comunicação. Atrelada a um conceito de “recepção” ativa, a identificação se apresenta como “uma operação, entre outras, da construção do objeto semiótico” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 224). O fazer interpretativo, responsivo ao fazer persuasivo, trazem ambos à luz estratégias enunciativas que compõem a argumentação no discurso. Entre tais estratégias despontam mecanismos que criam condições para o fazer interpretativo desenvolver-se por meio da identificação do enunciatário com um actante do enunciado.

Greimas e Courtés (2008, p. 252) ilustram o fazer interpretativo do enunciatário mediante o exemplo de “uma jovem leitora”, que, em interação com a narração biográfica relativa à vida de Joana d’Arc, “identifica-se com a personagem”. A ideia de uma identificação possível com o actante do enunciado, no exemplo da santa biografada, remete à constituição de um recurso de argumentatividade desenvolvido com vistas a partilhar valores ideológicos e experiência afetiva com o actante “receptor”. Ao falar em afeto, referimo-nos à disposição emocional a ser suscitada no auditório ou ao *pathos*, conforme os parâmetros da retórica aristotélica. A relação *orador/auditório* ou *ethos/pathos*, prevista pela retórica clássica (ARISTÓTELES, 1991) permeia os efeitos de identidade e de identificação. Pensados no âmbito do discurso, esses efeitos iluminam procedimentos de argumentatividade.

Na semiótica pensamos numa narratividade enunciativa, que encerra a relação de manipulação estabelecida por um enunciador em direção a um enunciatário – actantes unidos pela partilha mútua de determinado objeto de valor. Não alheios à narratividade enunciativa, os procedimentos argumentativos confirmam a manipulação como o programa que “joga com a persuasão, articulando [...] o fazer persuasivo do destinador e o fazer interpretativo do destinatário” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 301). Ligado à instância da enunciação, o fazer persuasivo se confirma “na convocação, pelo enunciador, de todo tipo de modalidades com vistas a fazer aceitar, pelo enunciatário, o contrato enunciativo proposto e a tornar, assim, eficaz a comunicação” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 368)¹. Os atos de *fazer* o enunciatário *saber* de algo, fazer o enunciatário *crer*

¹ Em semiótica, para falar em modalidades, pensa-se nos verbos querer, dever, poder e saber, “capazes de modalizar tanto o ser quanto o fazer” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 315). De tais relações resultam estruturas

em algo e *fazer o enunciatário fazer* algo organizam modalmente o fazer persuasivo.

Simultaneamente a esses atos compõe-se o gesto de levar o enunciatário a *sentir* algo.

Passamos a considerar as condições de ajustamento do enunciatário ao que é dito, o que supõe ajustamento ao modo de dizer do enunciador². Uma vez incorporado à concepção do ato de leitura o conceito de ajustamento, a noção de identificação, atrelada ao conceito de “recepção”, torna-se alargada. Vem à luz a dimensão sensível do discurso. Se o valor da emoção na construção da semiose alinha-se ao conceito retórico de *pathos*, confirmam-se, no interior do *logos*, as possibilidades de construção de uma identificação axiológica e de uma identificação estética, fronteiriças com os esquemas patêmicos. Entendida como uma das fases do fazer interpretativo do enunciatário, a identificação confirma-se como respaldo da construção do *pathos* ou da imagem do auditório a ser persuadido e comovido.

A imagem do auditório, forjada no âmbito da argumentação, não deixa de ser afetada pela evocação da estesia contida no *logos*, a palavra posta em discurso³. Partilhada entre enunciador e enunciatário dispostos em união sensível, a “palavra” – mais do que componente de uma ação manipulatória, e mais do que constituinte de uma resposta passiva do manipulado ao manipulador – passa a ser observada na sua função de criação e de recriação de estesia. Encarada como meio desencadeador da sensação estética, a “palavra” contribui para a compreensão que temos do actante receptor como um sujeito em ajustamento sensível ao discurso.

Observar a relação de ajustamento estabelecida entre o enunciador, entendido como *ethos* discursivo, e o *pathos*, entendido como disposição afetiva do auditório, permite ficarmos emparelhados aos votos de Plantin (2008, p. 124): “[...] se o objetivo é descrever a argumentação na intenção de compreender seus mecanismos, é preciso encontrar o modo de falar das emoções”. O produtor e o receptor da argumentação, mediante papéis mediados por um *logos* não isento da força da emoção, acabam por ratificar o princípio de que a palavra argumentativa, necessariamente impregnada de emoção, forja estilos como modos de presença.

Daí decorre a possibilidade de confirmarmos o princípio de patemização do *ethos*. Plantin, ao discorrer sobre o *ethos* como manifestação de afetos amenos, comenta a prática do comediante e afirma: “A estimulação dos sentimentos do auditório desencadeia uma repercussão ética sobre o orador” (PLANTIN, 2008, p. 118). De permeio a tais reflexões, Plantin (2008, p. 118), recupera uma citação de Cícero: “Por sua própria natureza, as palavras às quais ele [o comediante] recorre para mudar a alma dos outros mudam a ele mesmo mais fortemente do que a qualquer outro daqueles que o ouvem” (*Do orador*, II, 84).

Enunciador e enunciatário – vinculados ao que se entende na retórica como imagens do *ethos* e do *páthos* – ao confirmarem o princípio de que a identidade se compõe pela relação recíproca com a alteridade, validam o princípio de que a argumentação é dialógica por excelência. Se, vindo do enunciador e dirigido ao enunciatário, o gesto de *fazer-saber*, que supõe um *fazer-criar*, lança as bases modais da argumentação que compõem o fazer persuasivo (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 368), estamos confinados com o que Amossy (2018, p. 44) nomeia *dimensão argumentativa*: “Para evitar as confusões, é preciso [...] diferenciar a dimensão argumentativa inerente a muitos discursos, da visada argumentativa que caracteriza apenas alguns deles” (AMOSSY, 2018, p. 44). Greimas e Courtés, de modo fronteiriço às afirmações de Amossy, acenam para a distinção entre diferentes formas de discurso persuasivo. Os autores aludem a discursos de convicção, bem como àqueles orientados meramente pela “busca ou comunicação do saber [...]” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 368).

Seja ao pensarmos em diferentes formas de discurso persuasivo, seja ao entendermos que “todo discurso tem uma dimensão argumentativa” (FIORIN, 2015,

p. 9), somos levados a admitir, como elementos constitutivos dos gestos de inscrição da enunciação no enunciado, os mecanismos da argumentatividade. Tais mecanismos compõem a

modais como dever ser, dever não ser e as combinações decorrentes, bem como dever-fazer, dever não fazer e outras as combinações decorrentes.

² Landowski (2014, p. 48), ao definir o ajustamento como um regime de interação sensível entre os parceiros da comunicação, distingue-o da manipulação. O autor de *Interações arriscadas* afirma: “O que denominamos ‘ajustamento’ não consiste nem em adaptar-se unilateralmente a um outro ator, nem, em sentido inverso, em levar esse outro a submeter-se ao primeiro”.

³ Estesia diz respeito ao princípio de sensibilidade constituinte do *logos*, portanto do *ethos* e do *pathos*.

imagem daquele “que diz”, apreensível de um modo peculiar de dizer. Compõem também a imagem daquele “que escuta”, o coprodutor da significação.

A argumentação evoca modos de aderir ao que é dito, enquanto projeta o corpo do “receptor” como dis-posição ou um modo de co-responder ao que é apresentado conforme as estratégias do enunciador⁴. No polo da “recepção” não reconhecemos, portanto, o actante restrito a um “protocolo de leitura”, noção esta que sugere um processo previamente fechado. Nem deparamos com um esquema de “recepção”, de antemão apresentado como terminativo. As construções do ethos como estilo e do pathos como auditório mobilizado por um estilo, permeadas pelos procedimentos argumentativos, iluminam o logos como veículo de valores axiológicos e como vetor de esquemas sensíveis em ajustamento. Dispostos entre o enunciatário e o enunciador, tais esquemas compõem visadas argumentativas diferentes, a depender da situação de comunicação.

Argumentação, fidúcia, paixão

Vinculados à dimensão argumentativa integrante do discurso, compõem-se o fazer persuasivo do enunciador, destinador de valores, e o fazer interpretativo do enunciatário, o destinatário “receptor” e coprodutor da significação. Ambos os fazeres, como gestos de inscrição da enunciação no enunciado, fundamentam o contrato enunciativo destinado a tornar “eficaz a comunicação” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 368).

O contrato enunciativo pode trazer à luz um estado patêmico vivido pelo enunciador em relação a um terceiro, um actante instituído como parte do enunciado. Se esse terceiro actante se apresentar como um antissujeito, que constrói obstáculos para a realização da ação do sujeito, criam-se condições de tematização de uma denúncia no discurso. A denúncia tematizada e figurativizada constituirá elemento de mobilização afetiva do auditório.

Como coprodutor do enunciado, o enunciatário se deparará com o papel do sujeito que partilha com o enunciador (S1) a confiança que este depositou no outro, aquele de quem se fala (S3). Nesse caso o enunciatário, levado a partilhar com o enunciador os fatos e o impacto dos fatos concernentes à espera fiduciária mal sucedida, deparará com diferentes graus de impacto da cena enunciativa criada. Mediante os argumentos apresentados por S1 contra S3 e mediante os modos de S1 argumentar contra aquele que o decepcionou, será discursivizada a crise de confiança como mais impactante ou menos, a depender da impregnação afetiva da visada argumentativa⁵.

O enunciador, ao compor no enunciado a alusão à crise fiduciária sofrida, mobilizará, junto ao enunciatário, respostas concernentes a valores axiológicos e a experiências de afeto a ser partilhados. Será trazido ao discurso o choque entre simulacros construídos entre o enunciador e o *outro*. Junto à crise fiduciária tematizada e figurativizada no discurso, poderá concretizar-se o sentimento de frustração, peculiar a tal crise. Vivido por aquele “que fala”, esse “estado de alma” comporá o discurso apaixonado do enunciador e mobilizará pateticamente aquele “que escuta”⁶.

A crise de confiança, que sustenta a relação ofendido/ ofensor, respalda a argumentação destinada a fazer o leitor saber dos fatos geradores da ofensa. A crise de confiança respalda igualmente o gesto argumentativo de fazer o leitor *crer* na verdade do teor ofensivo dos fatos. A palavra argumentativa se compõe paralelamente como meio criador de condições de ajustamento do leitor ao esquema patêmico cravado em emoções de malquerença.

Falamos da discursivização de uma espera complexa, que, a partir da perspectiva do enunciador, está embutida nos mecanismos de argumentação. Junto aos desejos de S1, suscitados em relação a algum objeto de valor – um prêmio a ser concedido por S3 a S1, por exemplo – apresentam-se deveres a ser cumpridos por S3 como expectativa de S1. Mas tais deveres,

4 Heidegger, ao interrogar a natureza da filosofia, relaciona-a a determinado pathos e, de permeio às investigações desenvolvidas, valida a equivalência entre as noções de pathos e disposição. O filósofo destaca a disposição como alinhada ao gesto de corresponder (co-responder) a determinado apelo. Ao referir-se ao conceito de ser dis-posto a...(disposé a...), afirma: “Dis-posé significa aqui literalmente: ex-posto, iluminado e com isto entregue a serviço daquilo que é” (HEIDEGGER, 2018, p. 36). O filósofo defende a existência do pathos do espanto como elemento organizador da investigação filosófica.

5 O conceito relativo à gradação do impacto é um dos fundamentos da noção tensividade (ZILBERBERG, 2011).

6 A noção de discurso apaixonado provém de um estudo feito por Greimas (2014) sobre a cólera e a vingança. Esse estudo é base para nossas reflexões e análises.

como parte do jogo de representações imaginárias (simulacros) criado por S1, não apresentam necessariamente o consentimento do outro – no caso, S3, aquele de quem se fala. A argumentação discursiva não se furtará de mobilizar o auditório (S2) a ajustar-se aos estados de insatisfação experimentados pelo enunciador. Tais estados são fronteiros a certa paixão – entendida, a paixão, como um efeito de sentido.

Greimas (2014, p. 233 – 253) lembra que a falta fiduciária é elemento constitutivo da frustração, contígua à cólera. Ao descrever as paixões como um empreendimento sintagmático, o autor destaca, para a formação da cólera, esta sucessão de “estados”: frustração -> descontentamento -> agressividade (GREIMAS, 2014, p. 234). Em nosso caso hipotético, a espera, que poderia ser simples esperança, torna-se esperança frustrada, e o “estado de alma” “sofrido” pelo produtor do discurso em meio ao sintagma patêmico da cólera engendra condições próprias de “recepção” do sentido “sentido”. Mobilizada pela palavra argumentativa, a cólera contra o *outro*, o ofensor, passa a viabilizar a união entre o *pathos* e o *ethos* – entendida a união como “contato (‘contagioso’)” ou ajustamento (LANDOWSKI, 2014, p. 50),.

O *pathos* se confirma não só como a imagem do auditório a ser persuadido, mas também como um princípio de patemização do discurso. No caso da crise fiduciária ilustrada por nós, o discurso apaixonado cria condições para que se crie o corpo de um leitor igualmente apaixonado. Amossy (2018, p. 214) destaca os “elementos considerados capazes de provocar uma emoção no auditório” como *pathémata*. A construção discursiva da crise fiduciária, advinda dos desencontros concernentes aos simulacros, mobiliza tais elementos destacados por Amossy.

As vicissitudes do afeto, advindas de uma crise de confiança vivida pelo enunciador passam a ser contempladas junto ao *corpus* escolhido para nossas reflexões. Mediante uma perspectiva argumentativa própria – que faz o leitor saber de determinada falta fiduciária, que faz o leitor crer na falta fiduciária, que convida o leitor a ajustar-se aos afetos provenientes dessa falta – confirma-se o gesto de “criar emoção no alocutário”, como disse Amossy (2018, p. 206). Nos textos que apresentaremos, tal gesto deve confirmar-se mediante um modo recorrente de dizer, que remete a um modo de ser no mundo: um *ethos*, um estilo.

Passamos a examinar como se compõem o *ethos* e o *pathos*, mediados pelo *logos*, na textualização de pinturas sincréticas ou multimodais. Tais pinturas apresentam inscritas nas telas frases forjadas pelo próprio artista. Temos em vista identificar nessas telas procedimentos argumentativos que, não isentos de emoção, apresentam-se transpassados por afetos decorrentes do descontentamento, “estado de alma” que articula a frustração e a insatisfação, conforme previu Greimas (2014, p. 242).

Figura 1. José Antônio da Silva. Enforcamento, óleo sobre tela, 100x70, 1967. Fonte: Acervo do Museu de Arte Primitivista “José Antônio da Silva” (MAP)



Fonte: Acervo do Museu de Arte Primitivista “José Antônio da Silva” (MAP)⁷.

7 A maior parte das inscrições feitas por Silva em Enforcamento aparece com legibilidade facilitada em obra, que,

Como se constroem os efeitos de sentido respaldados pela argumentatividade de uma tela multimodal? A pergunta procura trazer à luz a problematização do regime de presença que recupera, com a dimensão argumentativa inerente ao discurso, a visada argumentativa concernente ao *ethos* discursivo de Silva, o pintor “caipira”.

Figura 2. Destaque da tela Enforcamento: os olhos abertos e fechados dos mortos



Fonte: Destaque da tela Enforcamento, feito pela autora.

“O MESMO CRÍTICO QUE MIDEU O TÍTULO DE MAIOR PRIMITIVO BRASILEIRO FOI O PRIMEIRO A ME JOGAR FORA DA BIENAL. MAIS É O

PRIMEIRO A CAIR NO INFERNO”. O descontentamento vivido por Silva se compõe a partir da falta fiduciária. A crise de confiança se explicita no enunciado inscrito na faixa inferior da parte central da tela, registrado de modo horizontal no espaço interno ao cadafalso e abaixo dos pés dos enforcados. O conjunto figurativo que tematiza a falta fiduciária sofrida por Silva centraliza os corpos que jazem suspensos no ato consumado. São os cinco críticos da Bienal, que figurativizam o antissujeito da narratividade. Projeta-se o pathos da vingança. Parece linear e até monovocal a representação figurativa desse pathos. A vingança implícita ao segmento verbal privilegia na visualidade a figura do ofensor a ser execrado.

Entretanto, a constituição plástica das figuras humanas representativas do ofensor afasta-se de qualquer princípio monológico. Junto ao traçado dos olhos dos críticos enforcados, compõe-se a sugestão ambígua de cavidades abertas e fechadas. A representação plástica dos atores desencadeadores da cólera de Silva passa a exacerbar o dialogismo constitutivo da linguagem (BAKHTIN, 1988), “que tem na polifonia sua forma suprema”, como diz Bezerra (2005, p. 193). Cada um dos críticos de arte representados escapa da estaticidade da morte impingida por Silva, conforme o modo de Silva de conduzir a argumentação. Tornam-se dialógicos e beiram a polifonia, aqueles olhos de um sujeito vivo e de morto.

Mediante a duplicidade da representação plástica dos olhos abertos e fechados, que desestabiliza a relação opositiva *vida vs. morte*, toma lugar o efeito de inacabamento ou de

voltada ao registro do conjunto da produção do artista, foi elaborada com comentários sobre a biografia e o estilo do “artista naïf”. Seguem partes desses comentários e registros, feitos por Sant’Anna (1993, p. 74): “OS CRÍTICOS DA IX (sic) BIENAL DE SÃO PAULO. ARTE PRIMITIVA E TÃO PURA COMO A NOSSA BANDEIRA QUE TEM AS CORES DAS MATAS BRASILEIRAS. OS ARTISTAS PRIMITIVOS SENTEM DOR. SUA ARTE SAI DO CORAÇÃO, DO SENTIMENTO. A BIENAL DE SÃO PAULO É BRASILEIRA E NÓS PRIMITIVOS SOMOS BRASILEIROS FILHOS LEGÍTIMOS DESTA TERRA ABENÇOADA. VIVA O BRASIL’. Em cinco linhas do espaço inferior da tela lêem-se: ‘DEVEMOS DAR VALOR AO QUE É NOSSO. O MESMO CRÍTICO QUE MIDEU O TÍTULO DE MAIOR PRIMITIVO BRASILEIRO FOI O PRIMEIRO A ME JOGAR FORA DA BIENAL. MAIS É O PRIMEIRO A CAIR NO INFERNO’. No lado inferior direito do espaço pictórico vê-se um tacho rodeado de labaredas, onde ardem as cinco almas dos jurados da Bienal, pintadas com a cabeça de burro. Embaixo a inscrição: ‘AQUI É O ESQUINTO DO INFERNO’”. Para consulta das obras de Silva, ver: riopreto.sp.gov.br/museu-arte-primitivista/

imperfectividade para o conjunto da cena enunciada e para o corpo do ator da enunciação bipartido em enunciador e enunciatário. Fica igualmente desestabilizada a terminatividade da vingança, que tem implícita a resolução do conflito. Com a desestabilização vem o inacabamento. A duplicidade e o efeito de inacabamento, como resíduos de uma “cosmovisão carnavalesca” (BAKHTIN, 1981), aspectualizam os componentes plásticos e os verbais que compõem o sincretismo. A natureza multimodal da textualização das telas desempenha função própria na ação argumentativa em curso.

Voltando à cena figurativa integral, notamos que, da faixa esquerda da tela, desponta a inscrição sobre tiras horizontais preenchidas do branco fosco emergente do fundo verde-bandeira. Compõe-se o recurso que garante, em ocupação significativa da superfície plástica, o argumento “contra” (PLANTIN, 2008, p. 84). Nesse segmento da tela Silva refuta o discurso dos críticos da Bienal, mantido como um implícito. Por outro lado, explicitamente Silva refuta a prática arbitrária da triagem dos melhores trabalhos, exercida pela instituição. Silva direciona sua argumentação contra os críticos por meio da intensidade emocional de suas palavras, destacadas de modo impactante nesse espaço da direita da tela⁸. De modo intenso, isto é, concentrado e tônico, como se entende a partir da semiótica tensiva (ZILBERBERG, 2011) – o discurso dos críticos da Bienal e a prática de seleção exercida por eles são ambos abominados. Silva refuta o gesto de exclusão sentido como ofensa e a práxis correspondente ao ato de tê-lo “jogado fora da Bienal”. O presumido, segundo o qual os cinco críticos teriam excluído Silva de um certame em que o mérito artístico do pintor primitivista teria sido desprezado, conduz as peculiaridades da visada argumentativa de Silva.

Para Plantin (2008, p. 85), “refutar é derrubar”. Ao aludir ao *ethos* da refutação, o autor associa-o à agressividade e ao fechamento da interação comunicativa. Para o fechamento, que entendemos como aspectual, o teórico permite deduzirmos uma argumentação desenvolvida no modo da terminatividade nas telas multimodais selecionadas. A refutação não escapa, portanto, à terminatividade aspectual. Para isso contribui o componente restritivo do princípio dialogal que atravessa a palavra argumentativa, ao compor tal refutação. As sugestões de fechamento contido no ato de refutar convergem para outra terminatividade. Referimo-nos à terminatividade patêmica, porque pressuposta à fase final do sintagma da vingança. Pensada junto à sequência, da qual desponta o sujeito que *quer, deve, pode e sabe* vingar – e se vinga – o agente vingador – vem à luz a sintagmática da vingança. Tal sintagmática assim se apresenta: *sofri, faço sofrer, sinto prazer*. O fato de sentir prazer sugere o ponto final ou a terminatividade para a crise fiduciária.

O aspecto terminativo – que modula a voz do *ethos* no modo do golpe, este, por sua vez intenso por natureza – permeia as palavras e as figuras visuais de *Enforcamento* unidas por sincretismo. Como linha de força que junta ambas as linguagens de manifestação, a verbal e a visual, o *pathos* da vingança ampara a direção argumentativa. Os segmentos verbais, desenvolvidos sob os percursos temáticos e figurativos da acusação contra o ofensor, são manifestados por meio de escolhas lexicais e mecanismos sintáticos que insinuam vez ou outra a ilusão de transparência da significação. Não há sintaxe labiríntica dos termos nas frases. O léxico consolida um uso popular. À ilusão de transparência composta pelos segmentos verbais se juntam as figuras da visualidade, que, no ritmo construído pelo sincretismo, privilegiam soluções estéticas que parecem eliminar obstáculos para a leitura. Todas as figuras parecem acessíveis ao olhar que as apreende, já pelos contornos mantidos na representação plástica dos corpos.

Enforcamento oferece, em princípio, a sugestão de um avizinhamento com o chamado estilo linear da pintura. Não à toa deparamos com o efeito de coincidência entre “objeto e aparência”. Tal efeito ampara a ilusão de espontaneidade para os traçados, o que costuma ser referido como uma das características da arte primitivista ou *naïf*. Na tela, o contorno forte da linha que desenha as formas e os volumes dos corpos – contorno alinhado à não diluição dos limites entre as cores – reforça o efeito de simplicidade contíguo àquele de espontaneidade. Tais efeitos robustecem a sugestão de transparência. Alguns recursos usados na composição da tela aproximam-se da fronteira com o que, nas artes plásticas, entende-se como estilo linear. Como

⁸ A noção de intensidade é trazida pelo desdobramento contemporâneo da semiótica discursiva, a semiótica tensiva, tal qual desenvolvida por Zilberberg (2011). Para este semioticista, na intensidade encerra-se a subdimensão da tonicidade da semiose. A partir dessa perspectiva, reconhecemos no segmento examinado da tela um movimento de tonificação da denúncia feita por Silva.

prerrogativa do clássico, o estilo linear se ombréia com o pictórico, este concernente ao barroco. A proximidade com o estilo linear está sugerida pela frontalidade com que se apresentam as figuras na representação dos corpos enforcados. “É sabido que dentre as vistas possíveis de um edifício, a vista frontal é a menos pictórica: aqui [na vista frontal] objeto e aparência coincidem perfeitamente” (WÖLFFLIN, 2000, p. 34).

A dimensão plástica de *Enforcamento* corrobora a visada argumentativa de Silva como um artista primitivista. Mas tal visada constrói a imagem de um primitivista injustiçado, vítima de um ofensor institucional. O emprego, no espaço da tela, das formas, dos volumes e das cores, ligado indissolúvelmente à semântica das palavras inscritas na tela, acaba por promover a mobilização do auditório para determinado fim. A finalidade é o ajustamento do espectador com os sentimentos vivenciados por Silva e a partilha dos valores ideológicos a ser feita entre Silva e o espectador.

Na tela, verbal e visual se juntam para argumentar de modo direto contra o ofensor. Do texto multimodal emerge a enunciação que privilegia a complementaridade entre o sentido do verbal e do visual. Tal complementaridade, que ampara a tematização da denúncia, contribui para que se componha para o observador da tela, a ilusão de tudo poder ver. A projeção frontal dos corpos dos enforcados contribui para esses movimentos da recepção. A mesma frontalidade representada plasticamente recria, no plano da expressão, a ideia de vulnerabilidade do corpo enforcado. Como elemento constitutivo do argumento de refutação contra as práticas de seleção dos “melhores”, exercida pelos críticos da Bienal, a multimodalidade cumpre a função de mobilizar a emoção junto ao observador das telas.

Da dimensão da vingança realizada contra o ofensor, emerge o valor de moralização ética, que funda o ataque. Um dos pontos de ataque ao ofensor ancora-se no fato de que eles teriam rechaçado a brasilidade da arte de Silva. A isotopia figurativa da brasilidade, ostentada como componente de refutação, desponta da frase “DEVEMOS DAR VALOR [A]O QUE É NOSSO”. A brasilidade ostentada desponta também da figura do símbolo nacional. A bandeira brasileira, pelo modo de ser transfigurada esteticamente, oferece indicações dos gestos que criam o efeito de singeleza, não alijado da arte *naïf* impregnada de patriotismo. A singeleza se confirma no uso das linhas finas que delineiam o símbolo pátrio içado num dos pilares do cadafalso. Confirma-se o efeito de espontaneidade do traçado, por meio do uso da letra tipo bastão na grafia das palavras.

O primitivismo decantado nas expressões verbais é potencializado pelo recurso gráfico das letras. A tela, como suporte material para a semiose, transforma-se em suporte formal, pois passa a ser um componente da argumentação “contra”⁹. O uso das letras de forma, ao remeter a práticas de alfabetização, em que a criança ainda está desenvolvendo a motricidade, confirma a sugestão de um *ethos* que viabiliza, no auditório, a identificação com os traços ingênuos do caráter do orador. Ao efeito de singeleza atrelado ao corpo do enunciador, correspondem condições de composição do *pathos* como o auditório a ser comovido.

“VIVA OS PRIMITIVOS!”. Argumentando por meio do sincretismo entre as linguagens verbal e visual, o pintor, que tem suas obras preservadas no Museu de Arte Primitiva de São José do Rio Preto (SP), procura fazer cumprir-se, no interior da tela, o gesto de persuasão composto por uma enunciação sincrética¹⁰. Deparamos com a persuasão desenvolvida junto à representação, que, ficcional, não está alijada do gesto de incorporar fatos relativos ao funcionamento da sociedade.

Embora, entre as coerções do campo das artes esteja a emergência da verossimilhança como pauta para a construção da verdade, não deixamos de confirmar, no interior da tela, a denúncia social feita no modo do ataque. Mantemo-nos avizinados do que Plantin (2008, p. 83) entende como *refutação-destruição*: “Sob sua forma radical, o objetivo da refutação é a destruição do discurso atacado.”

Ao refutar, Silva se compõe por meio de um discurso encolerizado. Simultaneamente, o artista “caipira” busca fazer com que o auditório, instituído como coprodutor do sentido, se ajuste às etapas do sintagma passional da cólera: *frustração, descontentamento, agressividade*. A cólera se confirma em transição para a vingança no interior da tela. Tudo se passa no desencontro entre

9 A distinção entre suporte material e formal consta de estudo feito por Fontanille (2005).

10 Floch (1986), estudioso do sincretismo das linguagens de manifestação de um texto, realça que, ao sincretismo do plano da expressão corresponde uma forma única para o plano do conteúdo, bem como corresponde um enunciador único, apresentado como enunciação sincrética.

simulacros. Silva criara uma espera fiduciária em relação a uma Bienal inexistente: uma instituição que teria o dever de mantê-lo em situação privilegiada junto ao processo de seleção invocado, pois a ele teria sido conferido o epíteto de “maior primitivo brasileiro”. Silva se frustra. Eis firmado o ator da enunciação como um descontente agressivo.

“O MESMO CRÍTICO QUE MIDEU O TÍTULO DE MAIOR PRIMITIVO BRASILEIRO FOI O PRIMEIRO A ME JOGAR FORA DA BIENAL”. A esse segmento frasal segue outro: “MAIS [mas aquele crítico] É O PRIMEIRO A CAIR NO INFERNO”. A tela *Enforcamento* ratifica a sintagmática da vingança: “sofrer -> fazer sofrer -> sentir prazer” (GREIMAS, 2014, p. 252). O todo multimodal parece não oferecer condições para reversibilidades semióticas.

Entretanto, diante do modo de desenvolver argumentativamente a vingança, o enunciador suscita outras condições de ajustamento sensível à tela. No lugar do espectador ou perturbado pela cólera, ou movido pelo ajustamento à vingança, entram na composição da cena enunciativa, do lado da “recepção”, sentimentos diversos. Alinha-se à disposição diversa do auditório o efeito de humor que permeia a produção de *Enforcamento* e do autorretrato intitulado *Silva, o maior gênio da pintura*.

Argumentação e ritmo de leitura

Figura 3. José Antônio da Silva. *Silva, o maior gênio da pintura*, óleo sobre tela, 45x60, 1976.



Fonte: Acervo do Museu de Arte Primitivista “José Antônio da Silva” (MAP)¹¹.

O sincretismo das linguagens verbal e visual acaba por firmar-se como recurso de legitimação de um “modo de dizer”. Em ambas as pinturas assinadas por Silva, o “artista caipira”, tal como identificado em título de obra versada sobre a vida e a arte de nosso pintor (SANTANNA, 1993), a multimodalidade tem a função de definir uma visada argumentativa peculiar. A peculiaridade está no tom de ameaça em relação ao *outro*, já figurativizado na tela *Enforcamento* como o sujeito oponente, que acaba por sofrer, na narratividade subjacente à tela, o gesto de vingança do pintor. Transformados em almas que penam entre as labaredas do inferno – almas dispostas no círculo em destaque no ângulo da extrema direita daquela tela – os cinco críticos mantêm-se sob o controle do diabo.

¹¹ A faixa na boca do pintor traz as frases: BIENAL? EU ESTOU AQUI. E VOCÊ? MORREU. A essa inscrição segue a outra: AUTO RETRATO, que, disposta fragmentariamente em diagonal, encima a assinatura autoral.

Figura 4. Destaque do ângulo inferior direito de Enforcamento, de Silva



Fonte: Destaque feito pela autora.

Mas estamos diante de um diabo representado na ordem da duplicidade: um diabo bufão que, embora esteja de perfil, traz os chifres de modo frontal para o espectador. De frente e de perfil – eis a representação da duplicidade da figura diabólica. Assim se respalda o efeito de ambivalência, contíguo à polifonia. Tal como pensada por Bakhtin (1981), a polifonia se emparelha ao efeito de inconclusibilidade do sentido. O inconcluso, como recurso plástico em fusão com o verbal, compõe a visada argumentativa de Silva. Mas essa visada acaba por ser composta em ritmo que contempla duas batidas de intensidade. Temos o golpe forte, tônico, de intensidade aumentada, vinculado ao afeto da vingança, que está em curso no ato de criar o quadro. Temos em sequência a batida fraca, átona, criada pelo cômico que permeia a tela inteira. O cômico impregna igualmente a cena enunciativa.

Em *Enforcamento*, as almas em estado de penúria emergem do “isquinto do inferno” envolvidas na tonalidade diáfana do branco. O estado de penúria próprio ao circuito do inferno consoma, do lado da intensidade em curso, a batida forte da vingança para o leitor impregnar-se dos afetos construídos. Mas a penúria dos críticos é dúbia. Se a punição imprimida aos críticos como sofrimento se alastra no uso da expressão “isquinto do inferno”, confirma-se para o leitor a intensidade aumentada do sentir. Acontece que, as cabeças de burro, componentes da figura metamorfoseada das almas, instalam o efeito de humor. O golpe da intensidade forte dos afetos se atenua no enunciado e na apreensão dos fatos pelo observador. A batida fraca sucede a forte e assim por diante. Da repetição da oscilação entre o forte e o fraco confirma-se o ritmo de leitura de *Enforcamento*. O efeito de humor se esboça igualmente junto ao emprego da expressão “isquinto”, que ostenta não gratuitamente a rejeição à norma urbana culta dita de prestígio. Eis os corpos e seus duplos. Somos lançados ao âmbito do cômico, que relativiza o sofrimento da ofensa. Permanecemos no intervalo entre a seriedade vivida como crise fiduciária e a subversão própria ao riso, ao humor e à derrisão. Os críticos da Bienal são satirizados.

O viés caricatural se estende entre uma tela e outra. No autorretrato, ele se instala na frase inscrita sobre a faixa e na legenda de autolouvação, “Silva, o maior gênio da pintura”. No segundo quadro tal viés é mobilizado pelas pinceladas grossas justapostas, que, mantidas compartimentadas, são favoráveis a um efeito de luz e a sombra para a cabeleira. As pinceladas constroem para o observador um efeito de estranhamento. Tal efeito se estende à contemplação da orelha de Silva, transfigurada mediante forma e volume inusitados. A verdade, como construção semiótica, escapa do eixo do que *parece* e é – como prevê a semiótica ao estudar a categoria da veridicção (GREIMAS; COURTÉS, 2008) – categoria pensada na relação entre o *parecer* e o *ser*. Na composição plástica da orelha de Silva, a tela oferece condições para a prática de leitura oscilar entre a apreensão

do segredo (é orelha, mas não parece) e a mentira (parece orelha, mas não é). O traço do que é inconcluso permanece. A polifonia do autorretrato se junta àquela de *Enforcamento*. Temos, na recorrência do uso da polifonia, um vetor do estilo autoral. Simultaneamente, e devido à visada argumentativa desenvolvida por Silva, a verossimilhança, própria ao domínio das artes, toma ares de experimentação da verdade.

O espectador fica disposto no limiar das coisas observadas. O limiar emparelhado à noção de um mundo inconcluso desloca o leitor da ilusão da transparência da significação – ilusão despontada de outros recursos argumentativos usados numa tela e outra. Entre o limite e o limiar confirma-se o ritmo de leitura. O limite, próprio à programação do ato de ler, e o limiar, próprio ao ajustamento do leitor em relação ao imprevisto, correspondem, no plano do conteúdo da tela, à vingança realizada como limite e ao viés caricatural realizado como limiar. Nos mecanismos de textualização, o efeito de limite para o mundo representado está na aparente transparência figurativa das imagens. Contribui para esse efeito o emprego de linhas precisas para o contorno dos corpos e das coisas. Mas ao limite assim textualizado segue o limiar oferecido por outros recursos plásticos. As pinceladas fortes, que constroem o efeito indefinição para a forma e o volume da cabeleira do retratado se afinam com a noção de limiar. Como um lugar de passagem, o limiar remete à semântica da Indefinição, emparelhada à ambiguidade.

O observador do autorretrato continua exposto aos contrastes e duplicidades, na contemplação da bochecha do autorretratado. É equivalente o que acontece com a contemplação do braço representado com espessura reduzida. O conjunto que compõe o semiperfil de Silva é inconcluso e, como tal, apresenta um autorretrato em formação. A sugestão de polifonia se mantém como vetor do estilo Silva de fazer tela sincrética.

Embora o contorno do rosto e do tronco de Silva não se limite a apresentá-lo apenas por um dos lados, o que nos mantém afastados de uma representação de perfil, o nariz sugere justamente o perfil de Silva. Os olhos circundados pelos óculos aproximam-se de uma posição semifrontal. O conjunto do autorretrato compõe uma aparente incoerência da representação plástica. Mas é uma incoerência funcional. A função dela é de reabilitar o efeito de ambiguidade, na organização topológica dos traços que compõem o semiperfil. O viés caricatural mantém a fusão entre o verbal e o visual.

Confirma-se o ritmo próprio para a leitura oferecida pelas telas. Ao gesto de força acentual aumentada, que desponta da crise fiduciária e dos estados patêmicos decorrentes, sucede, com a “inconveniência”¹² do comportamento do pintor, a distensão própria ao efeito de humor. Tais operacionalizações analíticas partem do apoio teórico encontrado em estudos em que o conceito de argumentação se encontra alargado, como se nota nesta citação:

[...] os meios verbais que uma instância de locução utiliza para agir sobre seus alocutários, tentando fazê-los aderir a uma tese, modificar ou reforçar as representações que ela lhes oferece, ou simplesmente orientar suas maneiras de ver, ou de suscitar um questionamento sobre um dado problema (AMOSSY, 2018, p. 47).

Notas Finais

A noção de um afeto mais (ou menos) tônico ou mais (ou menos) átono é tributária dos estudos tensivos da semiótica postulados por Zilberberg (2011). Tal noção remete às sílabas tensivas como estas – *menos mais, mais menos*, entre outras. Nas telas, com o princípio da sátira, que traz embutido o efeito de humor, saímos da zona do acento forte dos afetos. O *mais* decresce e se transforma em *menos mais*. Por meio dos mecanismos de argumentação que contemplam a fusão entre o verbal e o visual, decai momentaneamente a intensidade dos sentimentos. A

12 A noção de inconveniência em dado comportamento, examinada por Bakhtin (1981) como componente dos personagens polifônicos de romances de Dostoiévski, funda o que o pensador russo nomeia como riso reduzido, ou o cômico-serio, ambos fundamentos da cosmovisão carnavalesca. Tais noções encontram-se aplicadas no estudo “Carnavalização” (DISCINI, 2006).

argumentação desenvolvida nas telas acaba por favorecer um ambiente favorável à carnavalização – entendida, esta, em acepção empregada por Bakhtin (1981). O pensador russo, ao salientar como componente do romance polifônico de Dostoiévski o riso reduzido, define tal riso como divergente em relação aos gêneros sérios como epopeia e tragédia. O autor discorre sobre o cômico-sério como um gênero que, impregnado da força transformadora da cosmovisão carnavalesca, sobrevive “mesmo em nossos dias” (BAKHTIN, 1981, p. 92).

Se, em *Enforcamento* misturam-se no discurso as figuras verbais e visuais representativas da vida na terra e após a morte; se, lá, Jesus, em pé sobre o cadafalso, segura o cartaz com o vaticínio A JUSTIÇA DIVINA NÃO FALHA, de modo a sugerir que o que virá após a morte já está ocorrendo no ato da realização do quadro – o *pathos* da vingança, amparado na figura da imprecação, toma ares de ameaça realizada. Mas a ameaça é diluída pela bivocalidade das figuras plásticas. O diabo é e não é terrível. A cabeça de burro das almas é figura de sofrimento e humilhação e tem ares de brincadeira. No autorretrato, a imprecação se concentra na inscrição sobre a faixa que cala o artista. Como lugar-comum atrelado à significação do gesto de censura, a faixa torna enfática a vingança de Silva: BIENAL? EU ESTOU AQUI. E VOCÊ? MORREU. Mediante o subentendido “Você não serve para nada, Bienal!”, o corpo do leitor inclina-se a enrijecer com o afeto rígido da vingança, em ajustamento como corpo do enunciador.

Mas o “fermento carnavalesco” (BAKHTIN, 1981, p. 92) alinhado ao gênero cômico-sério – e ambos não estranhos aos efeitos de sentido produzidos pela arte primitivista – reaparece para revalidar a bivocalidade das imagens e das palavras unidas no modo da multimodalidade. À bivocalidade se junta a dupla afirmação: é (e não é) incontornável o sofrimento gerado pela crise fiduciária. A coexistência da crise fiduciária com a galhofa não permite a manutenção estável do *pathos* da cólera, antecâmara da vingança. O sério é posto momentaneamente ao revés.

As condições de enunciabilidade favorecidas pelo sincretismo entre o verbal e o visual preparam o efeito do riso reduzido que promove o ajustamento do actante leitor à pintura multimodal num ritmo próprio de leitura. Não à toa os eflúvios das almas esvoaçam em linhas finas, circulares e brancas, saindo do “isquinto dos infernos”. Etéreo, logo sob o efeito de leveza, o traçado das linhas avança sobre as argolas da força, sobre a corda que sustenta os corpos, sobre os corvos que rondam a morte. As linhas unem a leveza e o peso, a inconveniência fanfarrona e a seriedade do luto. O ritmo de leitura acompanha a seqüência estabelecida entre a batida forte e intensa e a batida fraca e átona dos componentes da argumentação. O corpo enunciativo (pintor e observador do quadro) ora se prende e ora se solta da cercadura das paixões de malquerença ou de agressividade. Estamos próximos do que Amossy (2018, p. 215), afirma, em descrição dos mecanismos de argumentatividade de um texto romanesco: “Uma grande força afetiva está na oposição que marca um misto de cólera, de reprovação e de paixão que a narradora experimenta em relação a sua mãe.”

Nas telas multimodais as linguagens verbal e visual unidas de modo indissolúvel compõem a fala argumentativa de Silva e projetam o *pathos*, enquanto “efeito emocional produzido no alocutário”, como diz Amossy (2018, p. 206). Concebido como disposição patêmica que percorre a formação dos corpos dos actantes enunciativos (enunciador e enunciatário), emergentes da palavra enunciada, o *pathos* se legitima na imbricação com o *logos*, a palavra destinada a persuadir e a comover.

Bibliografia

AMOSSY, Ruth. **A argumentação no discurso**. São Paulo: Contexto, 2018. ARISTOTE. **Rhétorique**. Paris: Gallimard, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et alii. São Paulo: Editora da UNESP e Hucitec, 1988.

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Humanitas, 2002.
- BUFFON, George Louis Leclerc, Comte de. **Discours sur le style**. Chemin des Pins, Castelnau-le-Lez: Éditions Climats, 1992.
- FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**. As categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996.
- FIORIN, José Luiz. **Argumentação**. São Paulo: Contexto, 2015. FLOCH, Jean Marie. *Synchrétiques (sémiotiques)*. In: GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, 1986, p. 217 – 219, tome 2.
- FONTANILLE, J.; RALLO DITCHE, E; LOMBARDO, P. **Dictionnaire des passions littéraires**. Paris: Belin, 2005.
- FONTANILLE, Jacques. Du support matériel au support formel. In: Jacques Anis et alii (Orgs.). **L'écriture entre support et surface**. Paris: Harmattan, 2005, p. 183- 200).
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.
- GREIMAS, Algirdas, Julien. **Sobre o sentido II. Ensaios semióticos**. São Paulo: Nankin Editorial/ Edusp, 2014.
- HEIDEGGER, Martin. Que é isto – a filosofia? (1955). In: **Conferências e escritos filosóficos/ Heidegger**. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
- LANDOWSKI, Eric. **Interações arriscadas**. Trad. Luiza Helena O. da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.
- MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do *ethos*. Trad. Luciana Salazar Salgado. In: **Ethos discursivo**. Organização Ana Raquel Motta; Luciana Salazar Salgado. São Paulo: Contexto, 2008, p. 10-29.
- PLANTIN, Christian. **A argumentação. História, teorias, perspectivas**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2008.
- SANT'ANNA, Romildo. **Silva: quadros e livros: um artista caipira**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- WÖLFFLIN, H. **Conceitos Fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. 4. ed. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ZILBERBERG, Claude. **Elementos de semiótica tensiva**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

Recebido em: 15 de fevereiro de 2022.

Aceito em: 25 de fevereiro de 2022.