



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I – CAMPINA GRANDE
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS COM HABILITAÇÃO EM LÍNGUA
PORTUGUESA**

MORGANA SANTOS FERREIRA

**HILDA HILST NO CINEMA: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DA
DESCOBERTA DA SEXUALIDADE NO FILME *UNICÓRNIO***

**CAMPINA GRANDE
2021**

MORGANA SANTOS FERREIRA

**HILDA HILST NO CINEMA: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DA
DESCOBERTA DA SEXUALIDADE NO FILME *UNICÓRNIO***

Trabalho de Conclusão de Curso (Artigo) apresentado à Coordenação do Curso Graduação em Letras Português da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Letras.

Área de concentração: Literatura

Orientador: Prof. Dr. Anacã Rupert Moreira Cruz e Costa Agra

**CAMPINA GRANDE
2021**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

F383h Ferreira, Morgana Santos.
Hilda Hilst no cinema [manuscrito] : uma análise da representação da descoberta da sexualidade no filme *unicórnio* / Morgana Santos Ferreira. - 2021.
29 p. : il. colorido.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2021.

"Orientação : Prof. Dr. Anacã Rupert Moreira Cruz e Costa Agra, Departamento de Letras e Artes - CEDUC."

1. Adaptação. 2. Processo intertextual. 3. Sexualidade. 4. Cinema. I. Título

21. ed. CDD 801.95

MORGANA SANTOS FERREIRA

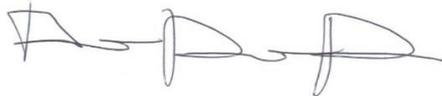
HILDA HILST NO CINEMA: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DA
DESCOBERTA DA SEXUALIDADE NO FILME *UNICÓRNIO*

Trabalho de Conclusão de Curso (Artigo) apresentado à Coordenação do Curso Graduação em Letras Português da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Letras.

Área de concentração: Literatura

Aprovado em: 04/06/2021.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Anacã Rupert Moreira Cruz e Costa Agra (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Profa. Me. Marcela de Araújo Lira
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)

À memória da minha mãe

A vida foi isso de sentir o corpo, contorno, vísceras, respirar, ver, mas nunca compreender. (HILST, 2001, p. 53).

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Romã.....	20
Figura 2 - Romã aberta	21
Figura 3 - Maria beijando a mão do pastor de cabras.....	22
Figura 4 - Maria cheirando-se após o toque dado	22
Figura 5 - Primeiro encontro entre Maria e o pastor de cabras	23
Figura 6 - O pastor tocando a seiva da árvore	23
Figura 7 - Representação do toque	24
Figura 8 - Mão de Maria após o toque	24
Figura 9 - Corpo da mãe de Maria.....	25

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 A ADAPTAÇÃO COMO RECRIAÇÃO	12
3 A SEXUALIDADE ASSUMIDA COMO BUSCA DE PRAZER	16
4 A DESCOBERTA DA SEXUALIDADE NO FILME <i>UNICÓRNIO</i>	19
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	26
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	27

RESUMO

Morgana Santos Ferreira

Os estudos em torno do processo adaptativo nascidos de uma perspectiva intertextual consideram o objeto fílmico produto de um ato criativo que envolve procedimentos transformativos sobre e para além daquilo apreendido do texto-fonte. Considerando isso, este trabalho busca analisar como se realiza a construção da descoberta da sexualidade no filme *Unicórnio* (2018) do diretor Eduardo Nunes, enquanto adaptação dos contos “O unicórnio” (1970) e “Matamoros (da fantasia)” (1980), da escritora Hilda Hilst. Portanto, o objetivo desta pesquisa é analisar os diálogos estabelecidos entre as narrativas, sobretudo aqueles em torno da representação da descoberta sexual vivenciada pela personagem Maria, considerando o fenômeno da recriação que envolve as relações entre cinema e literatura. Para isso, foram utilizados os pressupostos teóricos acerca da adaptação enquanto processo intertextual de Linda Hutcheon (2013) e Robert Stam (2006; 2008) e a teoria em torno da sexualidade, a partir de Sigmund Freud (2006) e Jean Laplanche (1997). A análise da transposição temática nos apresenta a interessante relação interartes que ocorre no processo adaptativo, bem como a ressignificação advinda do ato criativo que percorre as adaptações.

Palavras-chave: Adaptação. Hilda Hilst. Sexualidade.

ABSTRACT

Studies around the adaptive process born from an intertextual perspective consider the filmic object the product of a creative act that involves transformative procedures over and beyond what is apprehended from the source text. Seeking this, this work seeks to analyze how the construction of the discovery of sexuality is carried out in the film *Unicórnio* (2018) by director Eduardo Nunes, as an adaptation of the short stories “O unicórnio” (1970) and “Matamoros (da fantasia)” (1980), by writer Hilda Hilst. Therefore, the objective of this research is to analyze the dialogues derived between the narratives, specifically the one around the representation of the sexual discovery experienced by the character Maria, considering the phenomenon of recreation that involves the relations between cinema and literature. For this, we used the theoretical assumptions about adaptation as an intertextual process by Linda Hutcheon (2013) and Robert Stam (2006; 2008) and the theory around sexuality, from Sigmund Freud (2006) and Jean Laplanche (1997). An analysis of the thematic transposition presents us with an interesting inter-art relationship that occurs in the adaptive process, as well as a re-signification arising from the creative act that runs through the adaptations.

Keywords: Adaptation. Hilda Hilst. Sexuality.

1 INTRODUÇÃO

A adaptação pensada através de uma perspectiva em regime de (re)criação do que foi apreendido interpretativamente do objeto fonte designa o desenvolvimento de um produto possuidor de concepções próprias. Este fenômeno é manifestado através de diferentes relações dialógicas interartes, principalmente a ocorrida entre literatura e cinema. Muitas produções fílmicas que advêm de textos literários tomam esse produto como um recurso para construir-se, porém orientando-se por uma perspectiva criativa que lhe proporciona liberdade nas escolhas do que será transposto do texto anterior.

Os estudos recentes nessa área compreendem as modificações e reconfigurações ocasionadas pelo texto de chegada, assim como sugere a pouca probabilidade de uma fidelidade literal com o texto que lhe deu origem, devido a ambos os meios de expressão trazerem consigo sentidos constituídos através de recursos próprios do seu meio. Para Robert Stam (2008), a passagem de um meio unicamente verbal, como o romance, para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras, implica automaticamente distinções no resultado da adaptação.

Assim, os diversos elementos que constituem uma narrativa literária, quando transpostos, podem ser descartados, suplementados ou transformados. Dentre tais elementos, a temática também sofre alterações advindas das concessões de cada suporte ou da censura de cada contexto histórico-social.

É com base nessas concepções que esta pesquisa pretende analisar como se realiza a construção da descoberta da sexualidade no filme *Unicórnio* (2018) do diretor e roteirista Eduardo Nunes, enquanto adaptação dos contos “O unicórnio” (1970) e “Matamoros (da fantasia)” (1980), da escritora Hilda Hilst, para que se compreenda não só as intersecções entre as duas artes, mas as particularidades de cada contexto semiótico, bem como a representação da sexualidade no contexto literário e cinematográfico.

A pesquisa possui uma natureza qualitativa e de análise bibliográfica. Tendo como principal objetivo examinar os diálogos entre as narrativas, sobretudo aqueles em torno da representação da descoberta sexual vivenciada pela personagem Maria, considerando o fenômeno da recriação. Com vistas ao alcance dessa proposta, o trabalho está apoiado nos pressupostos teóricos de Linda Hutcheon (2013) e Robert Stam (2006; 2008), dentre outros, para discussão da adaptação enquanto fenômeno de recriação, bem como as intersecções entre

literatura e cinema e Sigmund Freud (2006) e Jean Laplanche (1997), dentre outros, para o exame da sexualidade.

Nossa primeira parte corresponde à contextualização teórica do fenômeno adaptativo enquanto um ato orientado pela recriação. Posteriormente, apresentamos uma breve discussão acerca da sexualidade, fundamental para compreensão das ocorrências vivenciadas pela personagem, seguida da análise da adaptação fílmica com vistas à realização da descoberta da sexualidade em sua vivência literária e cinematográfica, fazendo uso das atuais pesquisas, sem ignorar as especificações de cada meio artístico.

2 A ADAPTAÇÃO COMO RECRIAÇÃO

A partir da teoria do dialogismo de Mikhail Bakhtin (1929), que sugere que todo discurso é um ato coletivo, construído sempre por vozes anteriores, Julia Kristeva (1966) desenvolveu a ideia de intertextualidade, ao considerar que qualquer texto é uma absorção e transformação de outros (KRISTEVA, 1974, p. 64). Essa perspectiva tornou possível o desenvolvimento da teoria da adaptação, especialmente a partir de Brian McFarlane (1996), James Naremore (2000), Robert Stam (2000; 2006; 2008) e Linda Hutcheon (2006), que passaram a observar tal trabalho através de uma natureza relacional, sempre inserido em um regime de diálogo interartístico.

Pensada por esse viés, as obras adaptativas inserem-se em uma prática dialógica em que há um “vórtice de referências intertextuais e transformações de textos que geram outros textos em um processo infinito de reciclagem” (STAM, 2006, p. 34). Com isso, a produção extrapola a mera transposição de elementos e toma novos dimensionamentos, que garantem o desenvolvimento de um novo objeto.

Tal como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro. Com as línguas, nós nos movemos, por exemplo, do inglês para o português, e conforme vários teóricos nos ensinaram, a tradução inevitavelmente altera não apenas o sentido literal, mas também certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material traduzido. Com as adaptações, as complicações aumentam ainda mais, pois as mudanças geralmente ocorrem entre mídias, gêneros e, muitas vezes, idiomas e, portanto, culturas. (HUTCHEON, 2013, p. 9).

Nesse sentido, embora a relação explicitamente anunciada com um texto preexistente seja um traço caracterizador das adaptações, é o que se apreende do texto-fonte enquanto produto gerador de múltiplas perspectivas, que possibilita diversas recontagens que transitam

entre os novos sentidos aplicados pelo adaptador e a reconfiguração de outros já existentes na fonte. Logo, trata-se de uma prática de repetição sem que haja replicação (HUTCHEON, 2013, p. 28), sempre orientada por caminhos interpretativos.

As operações tomadas nesse processo envolvem ajustes e transformações que ocorrem em virtude das inúmeras escolhas subjetivas de natureza estética, ideológica e técnica e da mudança de mídia, frequentemente ocorrida, cujo funcionamento é regulado por signos específicos e modos próprios de construir significados. Portanto, a transcodificação do que foi colhido do texto de partida para um novo meio de expressão, implica a busca de “equivalências” em diferentes sistemas de signos para os vários elementos do produto precedente (HUTCHEON, 2013, p. 32).

Além disso, vale destacar a relevância das mudanças advindas do contexto em que os objetos estão inseridos. Devido a adaptação, assim como a obra adaptada, estar inserida em um contexto — um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura — ela não existe em um vazio (HUTCHEON, 2013, p. 192), portanto, ocorrem mudanças de acordo com os discursos de cada época de produção. Para Stam (2006), o espaço de tempo entre determinada obra e sua adaptação pode ocasionar certas atualizações que considerem o novo meio do produto adaptado, fazendo com que ele se torne mais “sincronizado” com os discursos contemporâneos. (STAM, 2006, p. 43).

No processo, há, portanto, um duplo papel assumido na condição de adaptador: o de intérprete, ao realizar uma leitura em que não há apenas apropriação de significado anterior, mas, sobretudo, uma interpretação ou reinterpretação (AZERÊDO, 2003, p.45) e o de criador, que desenvolve um trabalho particular, orientado por um ato criativo que está inserido em um contexto “ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético” (HUTCHEON, 2013, p. 153), bem como pelas particularidades do meio de expressão escolhido.

Diante dessas evidências pode-se verificar a inadequação da exigência de um caráter fiel à obra adaptada. Embora advinda de outra, a adaptação alcança um grande grau de autonomia, podendo ser recebida pelo público que não tem ciência do objeto precedente como algo independente e, pelo conhecedor desse produto, como um intertexto, dado o dialogismo que ocorre entre as produções. Assim, “experenciamos as adaptações (enquanto adaptações) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (HUTCHEON, 2013, p. 30).

Linda Hutcheon (2013, p. 40) afirma que em vários casos, por envolverem diferentes mídias, as adaptações se tornam recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições

intersemióticas de um sistema de signos para outro, como ocorre com as adaptações fílmicas de narrativas literárias, nas quais o texto antes constituído por um signo verbal e produzido em um contexto sócio-histórico específico é transposto através de um processo criativo e interpretativo, igualmente situado, para um meio híbrido, composto por imagem em movimento, sons, música e também texto verbal.

Nesse contexto, os elementos que compõem a narrativa literária — a trama, os personagens, o tempo, o espaço, a voz narrativa — quando transponíveis para o outro meio semiótico, são representados através de recursos próprios do cinema, que se combinam para atribuir novos significados antes expressados verbalmente. Através da combinação do verbal com a significação contida na iconicidade,

é possível criar correlativos visuais e auditivos para eventos interiores, e o cinema de fato tem a seu dispor várias técnicas que os textos verbais não têm. O poder do *close*, por exemplo, de criar uma intimidade psicológica é tão óbvio [...], que os diretores podem utilizá-lo a fim de captar ironias interiores poderosas e reveladoras. (HUTCHEON, 2013, p. 93)

Assim, as muitas informações contidas na expressão da imagem que admite metáforas e símbolos possibilita ao público uma série de representações de sentimentos e subjetividades, cabendo ao espectador refletir sobre aquilo que a imagem conota, dado que ela mostra, mas não demonstra. (MARTIN, 2005, p. 33).

Tudo o que é mostrado na tela tem um sentido e, geralmente, um segundo significado que pode não aparecer senão depois de nele se reflectir: poder-se-á afirmar que qualquer imagem *implica* mais do que *explicita* [...]. Na gênese desta significação, em segundo lugar, o símbolo desempenha um papel importante. A utilização do símbolo no cinema consiste em recorrer a uma imagem capaz de sugerir ao espectador mais qualquer coisa do que a simples percepção do conteúdo aparente lhe poderia dar. A propósito da imagem fílmica poder-se-ia falar, na realidade, de um *conteúdo aparente* e de um *conteúdo latente* [...], sendo o primeiro directamente legível e o segundo (eventual) constituído pelo sentido simbólico que o realizador quis dar à imagem. (MARTIN, 2005, p. 117-118)

Daí decorre que, tal como a postura do leitor enquanto criador de significados para o texto lido, o espectador atribui significados ao que é visto, dado que o filme também é capaz de desenvolver estruturas complexas que precisam ser assimiladas para que se chegue a uma plena compreensão. Os movimentos de câmara, iluminação, cores bem como o *close* carregam significações que conduzem o espectador a interpretações, assim como a uma nova experiência.

Brito (2006, p. 11-12) observa a passagem desses elementos com base nas duas operações postuladas pelo francês Francis Vannoye: a redução e a adição, referindo-se a elementos presentes no texto literário que não são postos no filme ou o contrário, quando são somados ao filme elementos que não constam no texto-fonte. Além disso, acrescenta duas outras categorias que visam elementos presentes em ambos, porém que aparecem de formas distintas em cada um: o deslocamento, quando não se segue a mesma ordem cronológica ou espacial da narrativa literária ou a transformação, que consiste na aparição de elementos com significados equivalentes ao do signo verbal, mas distintos em suas configurações.

Tais operações conversam com o postulado de Robert Stam (2008), quando atesta que

a arte da adaptação fílmica consiste, em parte, na escolha de quais convenções de gênero são transponíveis para o novo meio, e quais precisam ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas” (STAM, 2008, p. 23).

Também é preciso considerar as mudanças que ocorrem devido às concessões temáticas de cada meio e às censuras do contexto histórico em que a obra é produzida. Para Stam (2006, p. 43), o romance geralmente recebe maiores concessões em termos de liberdade sexual (por exemplo) do que um veículo de massa como o cinema. Portanto, filmes que se propõem a abordar tal temática costumam olhá-las através de uma outra ótica. Robert Stam (2006), nos dá o exemplo do filme *Lolita* (1962), adaptação do romance homônimo do escritor Vladimir Nabokov, cuja trama traz o erótico relacionamento de Humbert com uma garota menor de idade. Para o autor, Kubrick internalizou o espírito da censura de tal modo que em determinado momento, ele e o roteirista James Harris, contemplaram fazer com que Humbert casasse com Lolita — a família valoriza o incesto — com a bênção de um parente adulto. (STAM, 2006, p. 43-44). Nesse sentido,

as histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios em virtude da mutação – por meio de suas ‘crias’ ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem (HUTCHEON, 2013, p. 59).

Assim, a adaptação como interpretação possibilita, por exemplo, que um elemento representado de maneira concreta, como o sexo, em um meio, seja materializado no outro meio através de símbolos e metáforas, ou seja, indiretamente, por vontade do realizador. O que, embora não encerre uma transformação por questões culturais, é uma maneira de

reassignificar a obra primeira ou mesmo de realocar elementos da fonte, como veremos na nossa análise.

3 A SEXUALIDADE ASSUMIDA COMO BUSCA DE PRAZER

Considerando a afirmativa de Robert Stam (2006) sobre os romances receberem maior liberdade de expressão do que veículos de massa como o cinema, refletimos que muito do que foi representado da sexualidade em diferentes esferas midiáticas corrobora para um arquétipo irreal acerca desse fenômeno, principalmente as produções realizadas com base nas noções de uma sexualidade que se restringiu, por muito tempo, a algo que estaria

[...] ausente na infância, far-se-ia sentir na época e em conexão com o processo de maturação da puberdade, seria exteriorizada nas manifestações de atração irresistível que um sexo exerce sobre o outro, e seu objetivo seria a união sexual, ou pelo menos os atos que levassem nessa direção (FREUD, 2006, p. 84).

A partir de investigações clínicas dos fatores sexuais como causa das neuroses, Sigmund Freud (2006) traz o sexual para o saber psicanalítico e o apresenta atribuído a aspectos humanos singulares que diferem das concepções anteriores, por considerá-las não correspondentes a condutas sexuais reais. Com isso, Freud propõe uma ideia de sexualidade direcionada pela pulsão sexual, a qual funcionaria como uma espécie de força de pressão constante que atua no psiquismo a partir de excitações corpóreas e impulsiona na busca de uma descarga na forma de satisfação. Assim, a fonte da pulsão seria um processo excitatório num órgão, e seu alvo consistiria em ações que levassem à supressão desse estímulo (FREUD, 2006, p. 84).

A fim de teorizar sobre o mecanismo dessa pulsão, Freud utiliza-se de duas categorias: o objeto, do qual decorre a atração sexual, seja ele real ou imaginário e o alvo, conjunto de ações que levam à satisfação (Freud, 2006, p. 84). Ambos são entendidos pelo psicanalista como variáveis quando observados os comportamentos psicosexuais dos indivíduos, ou seja, há condutas marcadas por inúmeros desvios da norma sexual, seja em relação ao objeto, por não possuir uma natureza heterossexual pré-determinada ou pela escolha dos alvos, já que “fogem à união genital, considerada como alvo sexual normal” (GUIMARÃES, 2016, p. 50).

Esta variabilidade e contingência dos objetos e alvos [...] em relação às pulsões sexuais, é da maior importância para diferenciar a concepção freudiana da pulsão de

outras concepções, que se baseiam no conceito de instinto como obedecendo a uma determinação hereditária fixa do objeto e do alvo. (GOMES, 2001, p. 251).

Dentre tais condutas, um dos desvios em relação ao objeto sexual é ilustrado pela homossexualidade. Quanto aos desvios do alvo, observam-se atividades que usam partes do corpo como órgãos sexuais, a saber, a boca e o orifício anal, chamadas de “extensões anatômicas”, ou aquelas em que se desviam do alvo definitivo, como o contemplar ou apalpar que provocam prazeres que podem intensificar a excitação, adiar a meta sexual final, ou até mesmo substituí-la, modificando, assim, o contexto sexual (FREUD, 2006, p. 93).

Todos esses desvios destroem no adulto a ideia de uma pré-formação, de uma finalidade, pois o único objetivo atribuível a todos esses atos ditos sexuais (e com razão) não pode ser um fim biológico, só pode ser pura e simplesmente o prazer. (LAPLANCHE, 1997, p. 23).

Considerando que ambos transgredem e assumem uma diversidade de comportamentos tidos como perversos, por não cumprirem com a norma estabelecida, entende-se que “ao buscar o prazer, a sexualidade escapa à ordem da natureza e age a serviço próprio, ‘pervertendo’, assim, seu suposto objetivo natural: a procriação.” (CECCARELLI, 2000, p. 26). Para Freud (2006), a maioria desses comportamentos se esboçam na vida sexual dos sujeitos e são por eles julgados como qualquer outra intimidade. A aproximação entre as perversões e os comportamentos sexuais corriqueiros “basta, por si só, para mostrar quão imprópria é a utilização reprobatória da palavra perversão” (FREUD, 2006, p. 99).

Freud ainda amplia a noção de sexualidade ao afirmar a normatividade dessa pulsão na infância, visto que, desde o nascimento, o sujeito é um ser sexuado, dotado de desejos com finalidades específicas, para além dos genitais. Com isso, estabelece o pluralismo de elementos no desenvolvimento libidinal, que percorre diversas zonas erógenas e formas de prazer até chegar ao modelo genital. Dentre elas, a zona oral é um dos primeiros dispositivos, no qual a realização do prazer encontra-se primeiramente ligado à satisfação alimentar. Além da atividade direcionada para a manutenção da vida, a boca é estimulada pelo processo de sucção, obtendo um ganho de prazer que depois passa a ser realizado no próprio corpo, sem que haja necessidades fisiológicas.

A busca por satisfação leva o ato a ser repetido em outras ocasiões, como a sucção do polegar, em que há a troca do objeto sexual original por outro, psiquicamente relacionado com o primeiro; aqui, o objeto e o alvo da pulsão encontram-se no mesmo lugar. Freud (2006) explica que a persistência do bebê em sugar é uma prova, em estágio precoce, de uma

necessidade de satisfação que, embora se origine da ingestão da nutrição e seja por ela instigada, esforça-se e desvia-se, para obter prazer independentemente da nutrição, portanto, pode e deve ser denominada de sexual.

Outras zonas são utilizadas na busca de satisfação: a anal, que está ligada ao controle muscular das fezes como fonte de prazer; e a fálica, correspondente ao período em que a satisfação ocorre nos órgãos genitais – clitóris e pênis – por meio do banho ou micção. Nesse sentido, na infância a manifestação da pulsão sexual é

[...] autoerótica, sendo o corpo da criança o único meio de obter gratificação em circunstâncias normais. Assim sendo, mesmo se as fantasias sexuais são dirigidas a um objeto (outra pessoa), a gratificação sexual é buscada em seu corpo ou em determinadas áreas do corpo que são privilegiadas em um determinado momento do desenvolvimento. (ZORNIG, 2008, p. 74).

Quando se fala sobre autoerotismo, surge uma sexualidade para além do modelo instintivo, visto que qualquer ponto do corpo pode alcançar a condição de zona erógena. Nesse momento, a pulsão sexual não está subordinada apenas a uma área, percorre e se orienta por estímulos variados, sendo caracterizada por Freud (2006) como uma disposição perversa e polimorfa. Tal disposição decorre da multiplicidade de comportamentos sexuais que apontam diversas zonas e satisfações por meio de vários caminhos, podendo manter-se até a vida adulta, dado que “isso é observável na função de pré-prazer que as zonas erógenas cumprem no ato sexual” (GUIMARÃES, 2016, p. 54).

Estas primeiras expressões da pulsão são nomeadas por Freud de pulsões parciais, devido a diversidade de zonas erógenas que as impulsionam sem que haja uma dependência entre elas, ou seja, cada uma funciona individualmente e elas se substituem durante o desenvolvimento libidinal na busca do prazer. Mais tarde, na puberdade, as pulsões parciais surgidas do estímulo nas zonas erógenas se unem para possibilitar um maior grau de prazer ao ato sexual. Para Freud (2006), elas funcionam como uma espécie de prazer preliminar que levam ao alvo final da pulsão e incluem “uma série de coisas que não visam à reprodução, mas certamente são sexuais, como a masturbação, e até mesmo o beijo.” (FREUD, 2006, p. 309).

Assim, “mesmo concretizada essa maturação sexual, a busca pelo prazer continua sendo um objetivo fundamental” (NEVES, 2016, p. 58), vindo a servir à procriação secundariamente. As mudanças da puberdade concluirão o desenvolvimento libidinal, dando à sexualidade infantil sua configuração definitiva. Nesse processo, a vida sexual do adulto terá vestígios das formas de prazer vivenciadas na infância.

Nasce aqui uma nova maneira de olhar o homem e suas relações, em que a presença da pulsão sexual estaria relacionada desde fantasias auto-eróticas da infância até a definição completa da genitalidade na vida adulta, sendo a sexualidade um conjunto de representações inconscientes característico da espécie humana. (SILVA E BRÍGIDO, 2016, p. 136.).

Segundo Santos e Ceccareli (2010), o postulado de Freud trouxe importantes contribuições que abalaram a estrutura moral vigente de sua época. A afirmação de que os impulsos e desejos desconhecem barreiras para a satisfação possibilitou o reconhecimento de uma sexualidade para além do instinto, cujo objeto e alvo sexual, caracterizados por sua variabilidade, expressam a subjetividade da sexualidade. Devido ao caráter do sexual ser dificilmente compatível com as exigências da civilização, ele se constitui muito mais como uma fonte de mal-estar do que de felicidade. (FREUD, 1974).

4 A DESCOBERTA DA SEXUALIDADE NO FILME *UNICÓRNIO*

Escrito e dirigido por Eduardo Nunes, *Unicórnio* (2018) é baseado em dois contos da autora Hilda Hilst: “O unicórnio” (1970) e “Matamoros (da fantasia)” (1980). Intercalando aspectos de ambos, o longa-metragem desenvolve-se com duas narrativas em paralelo: momentos em que a personagem Maria (Bárbara Luz) está em uma espécie de sanatório, onde conta para seu pai (Zécarlos Machado) o que se sucede no vilarejo em que vive apenas com a mãe (Patrícia Pilar), lugar onde experiencia sensações e descobertas corpóreas, especialmente após a aparição de um criador de cabras (Lee Taylor) e momentos que correspondem ao que é relatado por Maria.

A construção de ambas as narrativas acontece por meio de filmagens em janela 1:3,66¹, do qual se obtém um plano amplo e extenso, intencionalmente imersivo, visto que o longa se concentra em uma construção imagética que abusa dos recursos visuais e investe na plasticidade da imagem para a apresentação do que foi apreendido dos textos-fontes, especialmente ao que se refere aos elementos para a construção simbólica da representação da sexualidade, aspecto em que nos deteremos nesta análise.

Tomamos ciência de como se realiza a descoberta sexual na narrativa literária “Matamoros (da fantasia)” através da perspectiva do narrador-personagem Maria, que

¹ Uma imagem desse tipo, pouco usual, possui uma grande horizontalidade, bem maior do que a tela de cinema comum, sendo a altura da imagem bem pequena e a largura muito grande, como se fosse uma panorâmica.

relembra e descreve explicitamente os diversos atos masturbatórios que a acompanham desde os oito anos de idade. Para ela, as atitudes sexuais de sua infância associam-se à curiosidade de descobrir tudo com o toque, o que é visto pela mãe como pecaminoso, sujeito à exorcização. Para isso, chama um padre na tentativa de expulsar tal profanação. No entanto, o sacerdote não resiste e a toca. A ação descrita relata os gritos de prazer da menina e sua atitude de “sugar o sumo santo” (HILST, 2004, p.62) do homem.

Essa vivência do desejo, corpo e prazer ganha maior proporção no relato de sua entrada na adolescência: “se a volúpia me fiz na meninice, nem na adolescência descansava” (HILST, 2004, p. 64). Nesta fase, a aparição de um homem no lugar onde vive, nomeado por ela de “Tadeus”, lhe proporciona novas descobertas corpóreas que são descritas, especialmente, através dos momentos em que se toca enquanto o imagina. O sujeito torna-se objeto sexual tanto da mãe quanto de Maria, no entanto, as relações vivenciadas entre a menina e ele ocorrem no plano da fantasia.

Ao transpor o fenômeno da sexualidade para o filme, Eduardo Nunes parece optar por uma representação mais sutil. Valendo-se dos recursos do meio cinematográfico, o diretor insere tal abordagem por meio do que Martin (2005) nomeou como *conteúdo latente*, em que a construção do que é sugerido pelo realizador se dá pelo sentido simbólico expresso nas imagens. Muitas das cenas transitam entre o universo infantil, advindo da própria atmosfera fantástica da projeção ou da pureza nas expressões da personagem e o sexualizado, que se dá, especialmente, nos encontros entre a menina e o pastor de cabras. Essa construção consegue demonstrar uma espécie de transição vivenciada pela garota, mesmo que a partir de faces nem tão evidentes desse evento.

Essa transição é notável logo no início do filme, por meio da cena que traz a fala do pai de Maria mencionando a efemeridade da infância, enquanto surge em tela a imagem de uma romã em *close*, seguida do momento em que a menina a abre, roçando os dedos delicadamente em seu interior.

Figura 1 - Romã



Fonte: Filme Unicórnio (2018)

Figura 2 - Romã aberta



Fonte: Filme Unicórnio (2018)

O mesmo fruto aparece nas últimas ações do texto hilstiano quando a mãe da personagem o associa à estrutura da genitália no ato do parto:

Te lembras das romãs maduras? Do gemido estalado que se escuta quando se quebra a casca? E como vão gemendo quanto mais se abrindo? De como é difícil arrancar de dentro aqueles grãos? De uma pele fina lá dentro, grudada àquela dulçura? Pensa tudo isso acontecendo no teu sagrado meio. Parir devia ser sempre coisa da madurez, penúltimo ato, porque depois de parir já se pode morrer. (HILST, 2004, p. 110-111).

O diretor utiliza-se simultaneamente do recurso de voz em *off* (narração fora do quadro, mas pertencente a um personagem da trama) e de um símbolo metafórico, associado na narrativa literária ao órgão feminino, para construir a representação de uma saída da infância e o contato inicial da pré-adolescente com a própria genitália. A escolha de mostrar a romã fechada e logo em seguida aberta pela garota, ambos em *close*, sugere a transição pela qual a personagem passa, ainda mais quando consideramos a afirmativa de Hutcheon (2013) sobre o uso do *close* ter o poder de captar e revelar expressões interiores.

Além disso, no filme, o mesmo fruto é apresentado como venenoso, momentos depois quando Maria o mostra ao pastor de cabras, permitindo mais uma vez a associação da romã com a genitália, dado que durante a história ocidental, o feminino esteve muitas vezes relacionado ao mal, como aponta Jean Delumeau (2009, p. 462): “no começo da idade moderna, [...] do mesmo modo que o judeu, a mulher foi identificada como um perigoso agente de Satã; e não apenas por homens de Igreja, mas igualmente por juízes leigos”.

A opção do diretor em resgatar um símbolo da narrativa literária associado à genitália feminina e o colocar em um novo contexto nos leva a acreditar que a experiência do público com a adaptação, vivenciada como um palimpsesto por meio de lembranças da obra primeira, como aponta Hutcheon (2013), pode ocorrer de diversas maneiras, seja através da recordação de personagens, seja por meio dos símbolos resgatados, como acontece no filme *Unicórnio*.

Isso também reforça o fato de o ato criativo perpassar o limite da transposição literal de elementos do texto-fonte e, ainda assim, manter o diálogo interartes, um dos pontos caracterizadores do processo adaptativo.

Outras situações correspondentes a essa espécie de transição se repetem em cenas posteriores, nas quais se nota um contraste de ações. Na primeira, Maria assume uma atitude infantil de capturar formigas para queimá-las. Minutos depois, em um encontro com o pastor de cabras, seu comportamento ingênuo parece se modificar para uma atitude maliciosa, envolvendo um ato afetivo de beijar, diversas vezes, a mão do homem após ele lhe tocar o cabelo, pondo-o atrás da orelha. A cena seguinte a retrata cheirando-se após o toque dado, nos levando a comprovar que o que se passou não foi um simples ato de carinho, mas o despertar do desejo carnal que ela sente pelo pastor e, conseqüentemente, a vivência do sexual, visto que, para Freud (2006), este fenômeno inclui uma variedade de comportamentos que transgredem a norma do que se tem por sexual.

Figura 3 - Maria beijando a mão do pastor de cabras



Fonte: Filme Unicórnio (2018)

Figura 4 - Maria cheirando-se após o toque dado



Fonte: Filme Unicórnio (2018)

Outro momento que vale destacar ocorre na cena do primeiro encontro entre os dois. Ao notar um prego fincado no tronco da árvore, Maria se comove imaginando a dor sentida por ela, o homem afirma que “Árvore não sente dor, não. A dor é uma coisa só nossa”

(UNICORNIO, 2018) e, logo em seguida, apunhala o tronco, ato que faz escorrer uma seiva da árvore. O homem toca a seiva e cheira, enquanto olha para a garota, sem que ocorra qualquer diálogo.

O sentido simbólico expresso pela focalização no prego que faz analogia ao ato da penetração ocorrida no sexo e a própria seiva que escorre da árvore (que pode simbolizar a lubrificação/ejaculação feminina) parecem mais uma vez sugerir a entrada da personagem em um universo sexualizado. A partir desse encontro, há uma certa supressão de ações que correspondem ao universo infantil, como a brincadeira com as formigas, algo que sugere a maior percepção da protagonista acerca da sexualidade.

Figura 5 - Primeiro encontro entre Maria e o pastor de cabras



Fonte: Filme Unicórnio (2018)

Figura 6 - O pastor tocando a seiva da árvore



Fonte: Filme Unicórnio (2018)

Além disso, em grande parte das cenas há uma forte presença do toque, algo desenvolvido na narrativa hilstiana concretamente, através das diversas descrições dos atos masturbatórios vivenciados pela personagem:

[...] toquei os meninos da aldeia, me tocavam, deitava-me nos ramos e era afagada por meninos tantos [...] e quando mãe chamava o prazer se fazia violento e isso me encantava, desde sempre toquei, só assim é que conheço o que vejo [...] A menina ensinou aos meninos da aldeia a leveza do dedo nos profundos do meio, [...] toca-me aqui menino, como se esmigalhasse devagar uns morangos na boca, [...] como fui tomada de um sentir nunca sentido, verdade que me aprazia sempre o tocar de

qualquer, o tocar de muitos, o tocar sem nome, nem lhes via o rosto, era a destreza no tocar que me sabia a nardos (HILST, 2004, p. 61-62-64)

Dando preferência à sutileza, Eduardo Nunes escolhe representar tais ações condensadas em elementos visuais e sonoros que chegam a ser ambíguos para o espectador. Na cena em que Maria, sentada em um tronco, o arranha até seus dedos sangrarem, o movimento é intensificado por um som frenético que se confunde entre o roçar dos dedos na madeira e um respirar ofegante. O mesmo se dando logo depois em uma parede rochosa de um poço. Dessa vez, o *close* é utilizado ora para apresentar a expressão suspeita de Maria, ora o movimento realizado na pedra.

Os atos masturbatórios apresentados em ambas as narrativas fazem parte do conjunto nomeado por Freud (2006) como *prazeres preliminares* que podem ocorrer a partir de diversas zonas erógenas e corresponde a uma busca de satisfação, seja no início dos comportamentos sexuais, seja na vida adulta, dado que são utilizados para intensificar ou até substituir o alvo final: a união genital.

Figura 7 - Representação do toque



Fonte: Filme Unicórnio (2018)

Figura 8 - Mão de Maria após o toque



Fonte: Filme Unicórnio (2018)

Considerando a afirmativa de Martin (2005) sobre o uso dos sentidos contidos nas imagens cinematográficas, compreende-se que o sentido expresso nessas cenas implica uma

reflexão por parte de quem a vê para que se assimile o que está sendo sugerido pelo diretor. Essas diversas ocorrências ambíguas e metafóricas durante toda a narrativa dificultam a total compreensão da descoberta sexual vivida pela protagonista, de modo que talvez apenas no embate com a obra literária o sentido desse despertar consiga prova definitiva.

Assim como na narrativa literária, o filme também conta com a percepção de Maria acerca da sexualidade presente em sua mãe, em ambos os meios isso se inicia com a presunção da existência de uma relação amorosa entre a mãe e o criador de cabras. No longa, o diretor escolhe representar o fato apenas através de imagens que focam na troca de olhares e expressões de ambos. O romance entre eles só é comprovado, tanto pela protagonista quanto pelo espectador, por meio do momento em que Maria nota a ausência da mãe na cama durante a madrugada e questiona, cenas depois: “você não dorme de madrugada, mãe?” (UNICÓRNIO, 2018).

Nesse ponto da trama, a protagonista passa a enxergar a personagem para além do lugar de mãe, ela a descobre como mulher que tem desejos e é desejada. Essa mudança de percepção de Maria pode ser observada a partir da forma como ela passa a enxergar o corpo de sua mãe, retratada em uma das cenas do segundo-terço do filme, unicamente de maneira visual: primeiramente mostra-se Maria caminhando atrás da mãe e, em seguida, a visão que a personagem está tendo ao olhá-la de costas.

Esse momento recebe maior ênfase através do enquadramento dado na parte inferior do corpo da mulher. A mãe-mulher é percebida na narrativa através da descrição: “seguia o andar de Haiága com olhos de pergunta [...] olhando-as me detive nas ancas, que largas eram, que coisa desejável e espaçosa para um homem mover-se sobre elas” (HILST, 2004, p. 75-76). No filme, a percepção do fato se dá através do enquadramento no glúteo, uma parte feminina predominantemente sexualizada, que corresponde à descrição literária.

Figura 9 - Corpo da mãe de Maria



Fonte: Filme Unicórnio (2018)

Eduardo Nunes reforça essa nova ótica de Maria diante da mãe através de um diálogo que a menina tem com o seu pai: “pai, eu sabia que se encostasse a cabeça no peito da minha mãe, ia escutar no coração um barulho nojento” (UNICÓRNIO, 2018). Essa passagem juntamente às muitas ocorrências de fisionomia confusa da personagem, sugere a desestabilidade interna que a descoberta sexual da mãe e a afloração da sua própria sexualidade lhe traz.

Diante dos pontos observados durante a análise, podemos compreender que o diretor se utiliza predominantemente da imagem para se comunicar com o espectador e, através do amplo uso do *close*, não só insinua o implícito em relação aos momentos da descoberta sexual, como potencializa significados subjetivos durante a narrativa, algo defendido por Hutcheon (2013) e Martin (2005) ao considerar que por meio desse recurso é possível manifestar significações internas e psicológicas.

Embora os comportamentos e perspectivas sexuais da personagem Maria sejam esboçados de modo concreto e explícito na narrativa literária, a autora, ainda assim, se utiliza de uma linguagem metafórica em outros momentos do texto, algo que é apreendido pelo cineasta e passa a ser realocado em sua transposição através das imagens e símbolos conotativos que buscam representar o despertar sexual.

Vale ressaltar que há uma escolha da recriação das ocorrências da descoberta da sexualidade vivenciada pela personagem por um viés mais sutil, cuja construção se dá, especialmente, pela espécie de transição imposta e pelo uso recorrente de símbolos que sugerem mais do que denotam; assim, o diretor parece ir de encontro com a afirmativa de Robert Stam (2006) de que as concessões da abordagem de tal temática são maiores no gênero literário.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base na análise e nos estudos teóricos aqui trabalhados, pudemos entender que uma adaptação carrega particulares próprias advindas do processo de criação de seus realizadores, bem como do meio de expressão e contexto em que estão inseridos. Desse modo, o processo para sua realização corresponde a uma prática diversa e criativa da qual se resulta um produto de caráter autônomo.

Valendo-se dessa concepção, a análise do longa-metragem de Eduardo Nunes nos apresenta uma expressão clara da multiplicidade de processos a que uma adaptação submete o

material apreendido do texto precedente. Quando analisada a realização da descoberta da sexualidade vivenciada na literatura hilstiana e no produto de Eduardo Nunes, é perceptível que, embora a temática seja a mesma, as escolhas que partem do diretor recriam e recontam criativamente o que foi antes apresentado de modo verbal.

A predominância imagética escolhida pelo diretor e os recursos utilizados na construção da descoberta da sexualidade apontam para um trabalho que ressignifica a abordagem original, afim de criar algo novo, adequado às particularidades do seu meio de expressão. Esta análise é um importante dado para compreender o processo criativo assumido pelo diretor e a liberdade tomada ao se construir uma adaptação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZERÊDO, G. **Jane Austen, adaptação e ironia: Uma introdução**. João Pessoa: Ed. Manufatura, 2003.

BAKHTIN, M. (VOLOCHÍNOV). **Marxismo e filosofia da linguagem. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem** Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 13 ed. São Paulo: Hucitec, 2009 [1929].

BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.

CECCARELLI, Paulo Roberto. **Sexualidade e preconceito**. Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, vol. III, n. 3, p. 18-37, 2000

DELUMEAU, Jean. **História do Medo no Ocidente**. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia de bolso, 2009.

FREUD, Sigmund. **Um caso de histeria, Três ensaios sobre sexualidade e outros Trabalhos (1901-1905)**. Rio de Janeiro: Imago. 2006. v. VII.

_____. **O mal-estar na civilização**. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, v. 21, 1974.

GOMES, Gilberto. **Os dois conceitos freudianos de trieb**. Psicologia: Teoria e Pesquisa. Rio de Janeiro, v. 17, n. 3, p. 249-255, set/dez 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ptp/a/LWhRDG9mCzwZFDncH74Rjth/?lang=pt>. Acesso em: 11 abril 2021.

GUIMARÃES, Diego Moraes. **Foucault e Freud: acerca da sexualidade em discurso nos Três Ensaio de Teoria Sexual**. 2016. 96 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: https://ppgf.ufba.br/sites/ppgf.ufba.br/files/foucault_e_freud_acerca_da_sexualidade_em_discurso_nos_tres.pdf. Acesso em: 04 abril 2021.

HISLT, Hilda. **Tu não te moves de ti**. São Paulo: Globo, 2004.

_____. **Fluxo-Floema**. São Paulo: Globo, 2003.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. 2. Ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAPLANCHE, Jean. **Freud e a sexualidade: o desvio biologizante**. Tradução: L. Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1997.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução: Lauro António, Maria Eduarda Colares. São Paulo: Dinalivros, 2005.

NEVES, Tiago Iwasawa. **A deformação do conceito de sexualidade: o percurso epistemológico freudiano**. Arquivos Brasileiros de Psicologia. Rio de Janeiro, v. 68, n. 1, p. 49-61, 2016. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/2290/229046737005.pdf>. Acesso em: 06 abril 2021.

SANTOS, Adelson Bruno dos Reis.; CECCARELLI, Paulo Roberto. **Psicanálise e moral sexual**. Reverso, Belo Horizonte, n. 59, p. 23-30. jun. 2010. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952010000100003. Acesso em: 08 abril 2021.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. In: CORSEUIL, A. R. (ed.). *Ilha do desterro: Film Beyond Boundaries*. Florianópolis: UFSC, n° 51, Jul/Dez 2006.

_____. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução: Marie-Anne Kremer, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SILVA, Fábio Brandão.; BRÍGIDO, Edimar. **A sexualidade na perspectiva freudiana**. Revista Contemplação, ed. 13º, p.125-138, 2016. Disponível em: <http://fajopa.com/contemplacao/index.php/contemplacao/article/view/110>. Acesso em: 08 abril 2021.

Unicórnio. Direção: Eduardo Nunes. Produção de Fernanda Reznik, Izabella Faya, Brasil: Vitrine filmes, 2018.

ZORNIG, Silvia Maria Abu-Jamra. **As teorias sexuais infantis na atualidade: algumas reflexões**. Psicologia em Estudo. Maringá, v. 13, n. 1, p. 73-77, jan./mar. 2008

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por me amparar nos momentos de aflição e me possibilitar chegar ao fim dessa jornada.

À minha mãe Maria Aurilene que sempre abdicou da sua vida e lutou bravamente para me proporcionar o melhor. A essa grande mulher que hoje me guia de longe, devo tudo e sou eternamente grata.

Ao meu pai, Suenildo Ferreira que, junto a minha mãe, me ensinou, mesmo inconscientemente, a ter coragem e fez o possível para que eu chegasse até aqui.

Aos meus irmãos, Murilo e Thiago, pela constante compreensão e apoio durante o longo processo acadêmico.

Um agradecimento especial ao meu amigo Breno Macena, pois muito do que sou hoje lhe devo. Obrigada por ser meu abrigo e fonte de força, por estar sempre ao meu lado e não hesitar em me ajudar, por me fazer crescer ao longo dos mais de nove anos de amizade e, sobretudo, por todo o amor.

Ao meu namorado, Gustavo Araújo, agradeço, primeiramente, por me apresentar à escritora Hilda Hilst e tantos outros autores que foram significativos para minha formação estudantil e humana, assim como por todos os anos de ensinamentos, pela paciência diante dos momentos difíceis, pelo acalanto diário e por sempre me mostrar os melhores caminhos a seguir.

Ao meu amigo Everton França, por ter se tornado um verdadeiro irmão, me acolhendo e ouvindo meu choro. Obrigada pelos grandes momentos, diversas risadas e significativas palavras, por me ensinar a grandiosidade da vida e por nunca soltar a minha mão.

Ao meu amigo Pablo Emmanuel, que, desde o nosso primeiro encontro, proporcionado pela UEPB, me acompanhou nas horas de sufoco, oferecendo momentos que renderam muitas risadas e fizeram com que tudo parecesse melhor. Obrigada por me apresentar as boas coisas da vida.

À minha amiga Railma Ferreira, que sem dúvidas foi um dos maiores presentes que recebi da vida acadêmica e por quem tenho uma grande admiração. Sem você muita coisa não seria possível, obrigada pela gentileza, por suportar os momentos difíceis dessa caminhada ao meu lado, pelas discussões e críticas quando necessário, pelos trabalhos produzidos em meio a tantas agonias e por cada ajuda prestada, principalmente, no desenvolvimento desse trabalho.

A Jéssica da Silva por todo apoio, paciência e compartilhamento durante a graduação, sobretudo na fase de intervenção dos estágios.

Ao meu orientador, Anacã Agra, por ter aceito o convite mesmo quando o tempo pareceu curto demais, pela paciência e contribuições durante todo o desenvolvimento deste trabalho.

A todos os funcionários e professores, que me ensinaram e foram essenciais para minha formação ao longo desses anos e, principalmente, por mudarem a vida de muitas pessoas que passam pela instituição.