

**MÔNICA ALMEIDA RUNFE**

**INTERMIDIALIDADE DO LIVRO DE *GÊNESIS* E O CURTA-METRAGEM  
*L'ANIMATEUR*, DE NICK HILLIGOSS**

**CURITIBA**

**2013**

**MÔNICA ALMEIDA RUNFE**

**INTERMIDIALIDADE DO LIVRO DE *GÊNESIS* E O CURTA-METRAGEM  
*L'ANIMATEUR*, DE NICK HILLIGOSS**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientadora: Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs.

**CURITIBA**

**2013**

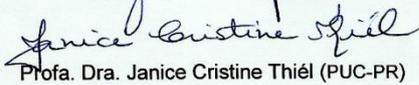
**TERMO DE APROVAÇÃO**

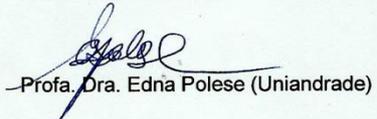
MÔNICA ALMEIDA RUNFE

**INTERMIDIALIDADE DO LIVRO DE GÊNESIS E O CURTA-METRAGEM  
L'ANIMATEUR, DE NICK HILLIGOSS**

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

  
Prof. Dra. Verônica Daniel Kobs (Orientadora - Uniandrade)

  
Prof. Dra. Janice Cristine Thiél (PUC-PR)

  
Prof. Dra. Edna Polese (Uniandrade)

Curitiba, 22 de agosto de 2013.



## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao meu Eterno Deus pelo sopro de vida a mim concedido, por todas as lutas e vitórias vencidas até aqui, pela proteção, conforto, sabedoria, direção e amor que me tem ofertado. Sou grata ao meu Deus por ter me dado à oportunidade de realizar este sonho de concluir o mestrado.

Agradeço aos meus amados pais: Paulino Runfe e Neusa Maria Runfe, companheiros inseparáveis na minha jornada, que sempre me apoiaram e nunca mediram esforços para me ajudar nesta empreitada de estudos e pesquisa. Meus pais sempre me ofereceram amor, dedicação e sustento; graças a Deus por eu ter uma família tão preciosa.

Agradeço a minha amada e querida orientadora Verônica Daniel Kobs que sempre esteve presente como um luzeiro em minha vida acadêmica na Uniandrade. Grata sou pela sua dedicação, ensino, orientação, esforço, paciência e fé neste trabalho que tantas horas nos demandaram para ser concluído. Grata sou pela credibilidade e amizade, pelo amparo e apoio e por ser exemplo de competência e profissionalismo.

Agradeço à professora Brunilda T. Reichmann pela dedicação, ensino e carinho com que me orientou e contribuiu para o bom desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço a todos os professores do Programa deste mestrado que contribuíram para meu crescimento.

Agradeço às professoras Janice Cristine Thiél e Edna Polese, pelas ricas orientações, compreensão e dedicação ofertadas à minha pesquisa.

Agradeço aos meus amigos e alunos que me apoiaram em oração e torceram pela minha vitória.

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	iii
<b>ABSTRACT</b> .....	iv
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	01
<b>1 ESCRITURAS SAGRADAS</b> .....	06
1.1 A <i>TORÁ</i> .....	08
1.1.1 O Pentateuco .....	09
1.1.2 A identidade judaica e a árvore da oliveira .....	10
1.1.3 <i>Torá versus</i> globalização .....	12
1.2 AS <i>BÍBLIAS</i> .....	17
1.2.1 Traduções da <i>Bíblia</i> .....	19
1.2.2 A <i>Bíblia</i> australiana .....	28
1.3 OS LIVROS DE <i>GÊNESIS</i> .....	31
1.3.1 A questão da transliteração do texto hebraico .....	51
1.3.2 <i>Gênesis</i> capítulos 2 e 3 .....	54
<b>2 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA</b> .....	62
<b>3 ILUMINURAS E (RE)LEITURAS PICTÓRICAS DE <i>GÊNESIS</i></b> .....	87
3.1 RELEITURAS PICTÓRICAS DOS CAPÍTULOS 2 E 3 DO LIVRO DE <i>GÊNESIS</i> .....	96
3.1.1 Masaccio e a cena da expulsão do Paraíso em <i>L'Animateur</i> .....	97
3.1.2 Michelangelo e as cenas da criação de Adão e expulsão do Paraíso em <i>L'Animateur</i> .....	100
3.1.3 Hilligis e uma leitura lúdica da criação do homem.....	102
3.1.4 Tâmara Lempicka e a relação de Adão e Eva em <i>L'Animateur</i> .....	110
3.1.5 Botero e a cinesia de <i>L'Animateur</i> .....	112
<b>4 REFLEXÕES SOBRE A NARRATIVA BÍBLICA E O <i>STOP MOTION ANIMATION L'ANIMATEUR</i></b> .....	116
4.1 O PROCESSO PARÓDICO DE <i>L'ANIMATEUR</i> .....	122
4.2 DA CRIAÇÃO À ANIMAÇÃO .....	131
4.2.1 A predominância da imagem e da velocidade no curta-metragem <i>L'Animateur</i> .....	135
4.2.2 Do cenário aos efeitos especiais de <i>L'Animateur</i> .....	140
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	157
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	161

## RESUMO

O presente estudo tem como foco o diálogo que se estabelece entre a narrativa bíblica da criação e queda de Adão e Eva e o curta-metragem *L'Animateur*, do diretor australiano Nick Hilligoss, tendo como embasamento os estudos sobre a intermedialidade. Em 2008, Hilligoss participa e vence uma competição de curtas-metragens centrados nos termos "maçã, queda e pecado". Ele cria um *stop motion animation* (SMA) em que são destacados, como fontes de inspiração, a narrativa bíblica e o afresco da Capela Sistina intitulado *A Criação de Adão* (1508-1512), além de outras obras pictóricas de Michelangelo. A passagem bíblica é adaptada para a linguagem audiovisual e o afresco de Michelangelo é inserido como referência pictórica, para compor e aprofundar a narrativa de Nick Hilligoss. Também são analisadas as obras de Masaccio, Lempicka e Botero, que enriquecem o contexto da criação do homem. Desta feita, investiga-se, neste trabalho, como o diretor realizou os processos de tradução intersemiótica e das relações das artes da literatura, da pintura e do cinema com o tema proposto. Sob a ótica de autores como Júlio Plaza, Irina Rajewsky e outros, são perscrutados conceitos-chave para a intermedialidade, os quais são usados na análise do curta-metragem. Devido ao entrelaçamento de artes e de referências utilizadas na composição do filme, este estudo reúne releituras de diferentes épocas, que vêm enriquecer o desenvolvimento deste trabalho.

Palavras-chave: Narrativa bíblica, *Stop Motion Animation*, Intermedialidade, *L'Animateur*.

## ABSTRACT

The present study is focused on the dialogue established between the biblical narrative of the creation and fall of Adam and Eve and the short film *L'Animateur*, of the Australian director Nick Hilligoss, having as basis the studies about intermediality. In 2008, Hilligoss participated and won a competition of short films based on the specific words: "apple, fall and sin." He created a stop motion animation (SMA) that are highlighted as sources of inspiration the biblical narrative and the fresco of the Sistine Chapel entitled *Creation of Adam* (1508-1512), besides other pictorial works by Michelangelo. The biblical passage is adapted for an audiovisual language and the Michelangelo's fresco is inserted as pictorial reference to compose and deepen the narrative of Nick Hilligoss. Also analyzed are the works of Masaccio, Lempicka and Botero that enrich the context of the creation of man. In this study is investigated how the director held intersemiotic translation processes and the relations of the arts, literature, painting and film, with the theme. From the perspective of authors such as Julio Plaza, Irina Rajewsky and others, key concepts are scrutinized to intermediality, which are used in the analysis of the short film. Due to the entanglement of arts and references used in the composition of the film, this study brings together readings from different eras, which enhance the development of this work.

Keywords: Biblical narrative, Stop Motion Animation, Intermediality, *L'Animateur*.

## INTRODUÇÃO

Existem infindáveis maneiras de promover a interação midiática. Um exemplo está em promover a ação mútua da palavra e da imagem como forma de expressão. A intermedialidade perscruta e diferencia o processo criativo, no qual uma mídia difunde em outra a visão de mundo de forma transformadora, com diferenças contextuais de acordo com a época e também técnicas e estéticas, em conformidade com o tipo de mídia ou arte de que se trata. A *Criação de Adão* de Michelangelo é uma obra da Renascença e o curta-metragem de Nick Hilligoss é uma obra do século XXI, contudo esses têm como foco de inspiração o texto bíblico de *Gênesis*. A fonte bíblica, o afresco renascentista e o curta-metragem são artefatos midiáticos, com níveis de produção que geram diferentes processos de expressão, recepção e aquisição de conhecimento.

A *Bíblia* é um cânone, considerado um livro literário, mas também, para muitos, de inegável valor histórico e formador da identidade de uma nação: Israel. Séculos separam a data de origem dos textos da modernidade, escavações arqueológicas conseguiram achados originais das sagradas escrituras. Sob a ótica literária, o livro sagrado tem múltiplas possibilidades narrativas, que se desenvolvem numa teia dimensional de relações entrelaçadas. O processo interpretativo da obra é contínuo em seus significados. O material bíblico é rico e apresenta complexidade psicológica e moral em seus personagens. No livro de *Gênesis* Adão e Eva estão em contato direto com Deus e suas ações delimitam a evolução do conteúdo narrado. Ao investigar esses protagonistas como elementos da ficção, podem-se observar

as várias nuances da individualidade humana, nas quais o escritor bíblico articula a história sagrada.

A narrativa bíblica é um “texto sumário de alusão” (ALTER, 2007, p. 36), com características específicas em sua forma e que se refere às questões morais. O diretor Hilligoss interpreta essa obra sob o olhar crítico e irônico, buscando mostrar o nível de consciência dos personagens, seus conflitos e motivações, que são controladas pelo animador que personifica Deus. O ponto articular da história sagrada em *Gênesis* é a criação do mundo, do homem e da mulher. Essa obra, vista sob a ótica teológica versa sobre uma cosmogonia criacionista, na qual Deus gera o ser humano como eixo do universo. Sob o ponto de vista do produtor do curta-metragem, o criador faz experimentos com os bonecos de barro a cada planeta em que pousa. Seu intuito é brincar com esses elementos, compelido a promover diversão habilidosa, em que a criação é objeto do espetáculo circense e os espectadores são os animais primitivos do planeta.

Quanto à revisão da literatura, observa-se que não há um estudo aprofundado a respeito da intermedialidade do livro de *Gênesis* e o curta-metragem de Nick Hilligoss, como também são poucos os trabalhos desenvolvidos sob o pódio literário, da narrativa bíblica a respeito da criação. Aliás, os trabalhos encontrados geralmente são produzidos pela comunidade judaica ou cristã, em que há foco religioso do ponto de vista da análise criacionista.

Este estudo, ao usar conceitos propostos por Júlio Plaza, Irina Rajewsky e outros teóricos da intermedialidade, lança um olhar sobre as obras que

desenvolvem a releitura da narrativa bíblica a respeito da criação de Adão e Eva para a linguagem visual.

Primeiramente, no capítulo sobre as Sagradas Escrituras, é verificado o conceito da *Torá* e a concepção do *Pentateuco*, o qual tem influência direta na identidade do povo judeu. Busca-se entender qual a simbologia da árvore da oliveira para o povo judaico. Além disso, é enfatizado o intenso afincamento desse povo para manter as tradições enraizadas, mesmo com a diáspora das comunidades judaicas e a globalização.

É importante esclarecer que o judaísmo se divide, de maneira geral, em três vertentes: 1) a comunidade judaica ortodoxa, formada por aqueles que não acreditam em *Yeshua* (Jesus) e seguem somente as doutrinas da *Torá*; 2) o judaísmo laico, que compreende aqueles que não seguem todos os ritos da tradição; 3) a comunidade judaica messiânica, que crê que Jesus é o Messias e segue as doutrinas da *Torá* e do Novo Testamento.

Neste estudo, são estudados diversos tipos de *bíblias*, isto é, várias traduções são verificadas para que se percebam as diferentes formas de tradução: *Bíblia* Hebraica, *Bíblia* de Estudo Pentecostal, *Bíblia Online* e *Bíblia* Israelita *Online*. Assim, poder-se-á ter a visão de cada tipo de tradução.

A história de *Gênesis* refere-se à geração do homem. A narrativa ocorre em todas as versões bíblicas e recebe inúmeras traduções, das quais os artistas contemporâneos se valem para fazer suas criações. Uma das versões analisadas para estudar a intermedialidade do livro de *Gênesis* e do curta-metragem *L'Animateur* é a *Bíblia hebraica*. Investigam-se o conceito de "gênesis" e quais histórias compõem esse livro sagrado. Analisam-se os capítulos 2 e 3 do livro de *Gênesis*, que são o foco deste estudo.

No segundo capítulo são buscados os conceitos sobre tradução semiótica e intermedialidade, nos quais são investigados os fenômenos da interação semiótica da linguagem fílmica de *L'Animateur* e da linguagem pictórica da obra renascentista de Michelangelo, *Criação de Adão*, da Capela Sistina. As diferentes formas de uso das linguagens no plural são organizadas para processar as comunicações escrita e imagética como formadoras da semiótica cultural. Verifica-se que a comunicação acontece sob o pódio de diferentes mídias: computação (chats, blogs, sites, e-mails), rádio, TV, cinema, pintura, literatura, artes cênicas, etc.

A arte é desenvolvida por meio de um filme, poema, escultura, pintura, entre tantos. De acordo com a semiótica de cada contexto cultural, ela provoca o espectador, de maneira a ativar os sentidos do leitor/espectador de maneira estética, até que este interprete o significado da escrita e/ou da imagem.

O capítulo três é concebido a partir do entendimento de algumas iluminuras e de releituras pictóricas de *Gênesis*. São observadas as relações de obras sobre o tema da criação do homem de artistas como: Masaccio, Michelangelo, Botero e Lempicka; e do diretor de *L'Animateur*. São investigadas as diferenças e semelhanças nas pinceladas desses pintores, com relação aos assuntos da criação do homem e do pecado original.

Reflexões sobre a narrativa bíblica e o *stop motion animation* *L'Animateur* são feitas no capítulo quatro. É analisado o diálogo entre o filme e a narrativa bíblica. Verifica-se como ocorre o processo de ação do curta-metragem em comparação ao texto, no qual o texto fílmico privilegia a mobilidade e a ironia, enquanto o texto impresso tem tom sério, sobretudo pelo

aspecto religioso que o caracteriza, e, dependendo da colaboração que recebe dos leitores, pode levar a uma leitura contemplativa.

Finalmente, percebe-se que a transposição semiótica acontece no momento em que o diretor Nick Hilligoss utiliza o contexto sagrado como fonte criativa, escolha que altera o status sagrado do texto, desmistificando-o. Sob a ótica coeva do produtor, a câmara da produção fílmica traz ao mundo imagens criacionistas reinventadas, com metáforas da concepção e consumação do pecado, desnudando a cumplicidade do casal adâmico nos dois contextos: literário e visual.

## 1 ESCRITURAS SAGRADAS

De acordo com o dicionário teológico, as escrituras sagradas ou a *Bíblia* Sagrada são “os escritos do Antigo e Novo Testamento em virtude de seu caráter inspirativo, infalível e absoluto em matéria de fé e prática. As Sagradas Escrituras são a Palavra de Deus” (ANDRADE, 1998, p. 140). Têm sua origem no Pentateuco, que constitui parte da *Bíblia* hebraica e da *Torá*. Destes dois textos, iniciou-se o processo de multiplicação e publicação dos escritos bíblicos até a contemporaneidade do Cristianismo.

Segundo Robert Alter, “a *Bíblia* hebraica é lida como história sagrada” (ALTER, 2007, p. 44). Entretanto, assim como qualquer texto de caráter literário, tem em sua base a dualidade de narrativa: a histórica e a ficcional. “É preciso considerar o elemento prosaico da prosa de ficção [...]. É um fenômeno peculiar e culturalmente significativo, que entre os povos antigos, somente o de Israel tenha escolhido expressar suas tradições nacionais em prosa” (ALTER, 2007, p. 47). Desta feita, a tradição nacional a que o autor se refere faz parte da identidade do povo judeu, sendo mantida por meio da leitura metódica e da continuidade dos rituais judaicos, as quais formam um fenômeno peculiar cultural cheio de significados, isto é, a identidade de um povo mantém-se com a manutenção das tradições contidas na *Torá*.

Conforme a tradição judaica, existe a percepção de que o Cristianismo é fundamentado pelo nascimento de *Yeshua* (Jesus), da raiz Jacó, o qual gerou as doze tribos. A tribo de Judá é uma delas, na qual *Yeshua* foi concebido em geração posterior. O Cristianismo, sob este aspecto, passou a gerar significados culturais e religiosos em diversas culturas, nas quais há quem siga

regras políticas e dogmas coetâneos, justapostos à necessidade de adequação às demandas da sociedade. As necessidades sociais influenciam na qualidade adaptativa da identidade cultural, na qual o homem necessita ter uma habilidade de adequação tão emergente quanto à demanda.

A identidade do ser humano e, neste caso, do homem judeu, tornou-se multifacetada, o que concebe perfis dinâmicos à sua personalidade. Essa característica de ser plural espelha a dificuldade de adaptação mediante a demasiada rapidez que o ritmo da sociedade pós-moderna oferece. Logo, com relação à cultura judaica, ao homem judeu subsiste o direito de encontrar o caminho ajustável à sobrevivência, sem perder as tradições. Para tanto, verifica-se que o conteúdo das sagradas escrituras influencia diretamente a conduta social, política e religiosa.

Já que a comunidade judaica é pequena e pertence à diáspora (dispersão), existem vários pontos de contato e inserção desta cultura nas diversas nações. E, para manter o pensamento judaico em unidade, independente do lugar em que está uma família judia, a Sagrada Escritura, mais especificamente a *Torá*, é seguida por toda a vida, de geração em geração. Existe o compromisso de entender sua origem, o judeu precisa saber quem ele é, qual o propósito de sua existência e qual sua finalidade nesta terra na qual ele está como peregrino. Isso tudo emerge na identidade judaica. O compromisso de manter a identidade judaica viva está ligado a cada um dentro da comunidade.

A identidade judaica vem do conceito genético, espiritual, individual e também coletivo. Há transmissão de valores, os rituais são feitos

semanalmente, os escritos sagrados são lidos em todas as festas, sempre mantendo viva a ligação com os antepassados.

Os escritos sagrados são a alma da educação judaica. As crianças precisam aprender seu passado, e saber que as consequências das atitudes de hoje podem influenciar no amanhã. Por isso a função do estudo sistemático da *Torá* e os rituais são de extrema importância para o judaísmo. O estilo de vida do judeu atinge diretamente o caráter da criança judia.

O povo judeu deve ter conhecimento prévio dos ensinamentos da *Torá*, revelados pelo *Talmud*, que é um dos livros sagrados judaicos, no qual constam discussões rabínicas relacionadas à lei, ética, História e aos costumes da cultura judaica. É composto pelo *Mishná*, que é considerado o primeiro compêndio escrito da Lei oral judaica; e pelo *Guemará*, que é uma discussão da *Mishná* e dos escritos tanaíticos (conjunto principal dos livros sagrados), além de ser uma base de códigos da lei rabínica. Toda essa literatura é seguida rigidamente, pois a fidelidade a Deus é de suma importância para a vida dos semitas (judeus, assírios, fenícios, árabes e aramaicos).

## 1.1 A TORÁ

De acordo com Berman (1987), ao longo de cinco séculos a modernidade construiu sua História cultural, de conhecimentos, pensamentos filosóficos, literatura, cânones, tradições e inspirações. Entretanto, nos últimos duzentos anos, as tradições passaram a ser rebatidas com o ideal de desenvolvimento e da quebra de paradigmas. Desta feita, ao longo dos séculos, o judaísmo atravessa sucessivas mudanças e, para que seja dada

continuidade à cultura judaica, em meio a tantas alterações, a *Torá* é seguida a cada geração.

A *Torá* é um conjunto de leis, chamadas as Leis de Moisés, e é constituída por cinco livros, chamados de *Pentateuco*, que são: *Gênesis* (em hebraico *Bereshit*), Êxodo [*Shemot*], Levítico [*Vaicrá*], Números [*Bamidbar*] e Deuteronômio [*Devarim*]. O autor da *Torá*, segundo o judaísmo, é Moisés (aquele que foi tirado das águas do Nilo).

### 1.1.1 O *Pentateuco*

O livro de *Gênesis* narra os primórdios da criação, o começo da História da humanidade, a origem do povo hebreu, bem como o concerto entre Deus e os hebreus, por meio de Abraão e dos demais patriarcas (*BÍBLIA DE ESTUDO PENTECOSTAL*, 1995, p. 28).

O segundo livro é o de *Êxodo*, o qual configura uma narrativa de continuidade do livro de *Gênesis*. De acordo com a *Bíblia de estudo pentecostal*, *Êxodo* é um título derivado do latim *exodu* (título empregado, na *Septuaginta*, à tradução do Antigo Testamento em grego), o qual significa “saída” ou “partida” e faz referência à libertação de Israel, efetuada por Deus, que assim livrou o povo da escravidão do Egito e permitiu seu êxodo daquela terra, como povo escolhido (*BÍBLIA DE ESTUDO PENTECOSTAL*, 1995, p. 115).

O terceiro livro chama-se *Levítico*, que consiste na escrita legislativa e profética. Tem concepção instrutiva aos israelitas e seus mediadores sacerdotais acerca do acesso a Deus, por meio do sangue expiator, e para

expor o padrão divino da vida santa que deve ter o povo escolhido de Deus (*BÍBLIA DE ESTUDO PENTECOSTAL*, 1995, p. 184).

O quarto livro é o de *Números*, que narra as experiências de Israel, o censo do povo e a peregrinação no deserto. Configura-se como a continuação de *Êxodo* e relata o período de um ano, durante o qual o povo morou no Monte Sinai. Nesse monte, Deus estabelece aliança com seu povo e confere os dez mandamentos e as leis de Israel, por meio de Moisés (*BÍBLIA DE ESTUDO PENTECOSTAL*, 1995, p. 229).

O último livro chama-se *Deuteronômio*, no qual existem mensagens de despedida de Moisés ao povo, com recapitulações dos acontecimentos históricos de Israel, do concerto entre o Senhor e o povo, bem como do fim da peregrinação até a preparação para entrada à terra prometida (*BÍBLIA DE ESTUDO PENTECOSTAL*, 1995, p. 288-289).

#### 1.1.2 A identidade judaica e a árvore da oliveira

A *Torá* compara o povo de Israel com a árvore da oliveira. A oliveira, para o povo de Israel, tem forte significado nos seguintes aspectos: longevidade, lentidão e persistência de crescer e prosperar, capacidade de adaptação territorial (pois nasce, brota e se desenvolve em qualquer clima e condição), pureza (de seu óleo, que, para ser puro, deve ser batido, filtrado, batido outra vez, e trabalhado intensamente, até chegar ao máximo grau de pureza), prosperidade (pois, na época bíblica, esse óleo era valioso e quem o produzia e vendia era próspero).

Oliveira em hebraico é *zayit*, que significa “oliveira” e “azeitona”. No Oriente Médio, durante a época bíblica, dessa árvore era feita a extração do

óleo, de seu fruto e de sua madeira (BIBLIABYTES, 2012). Segundo a bióloga Tatiana Filipa (2011), o tronco da oliveira pode chegar a mais de 2000 anos de idade. Essa árvore cresce em qualquer condição, como o calor intenso, a seca, em montanhas e vales, em desertos ou terra fértil, com desenvolvimento lento e contínuo. Mesmo a mais velha árvore continua a ter folhas verdes, frutos frescos e, em sua volta, brotam, em média, dez mudas para dar novas árvores.

Na geração diluviana, Noé e sua família ficam cento e cinquenta dias na arca e flutuam nas águas responsáveis pela inundação do mundo, como está escrito no capítulo 8:3 de *Gênesis*, da *Bíblia* hebraica: “E voltaram às águas de sobre a terra, andando e voltando, e minguaram-se as águas no fim de 150 dias” (*BÍBLIA HEBRAICA*, 2006, p. 16).

Noé envia a pomba para averiguar se há vida além das águas, como está em *Gênesis*, no capítulo 8:11, da *Bíblia* hebraica (2006): “ E veio a ele a pomba à hora da tarde, e eis que uma folha de oliveira arrancou com seu bico, e Noé soube então que se aliviaram as águas de sobre a terra” (*BÍBLIA HEBRAICA*, 2006, p. 16). Ela retorna com um ramo de oliveira no bico, trazendo o símbolo do renovo, alegria e esperança a todos da arca.

No período entre 1250 e 1210 a. C., Moisés conduz o povo de Israel para longe da escravidão do Egito. Num dado momento, ele prepara o Tabernáculo e os rituais a serem feitos a Deus, quando o Eterno comunica-lhe, em *Levítico*, capítulo 24:2, da *Bíblia* hebraica: “Ordena aos filhos de Israel que te tragam azeite de oliva puro, batido, para iluminação, a fim de acender a lâmpada contínua” (*BÍBLIA PENTECOSTAL*, 2007, p. 128). Esse pedido tem a exigência de que o óleo seja de oliveira, puro e batido, da mais alta qualidade,

assim como o Eterno exige e, segundo as leis da *Torá*, cobra-se até hoje do povo judeu um caráter puro, refinado e de qualidade.

Por intermédio do profeta Isaías (cerca de 700-680 a. C), o Eterno faz promessa ao povo de Israel, se este continuar obediente a Ele. Através deste sacerdote, Deus confirma que Israel é seu povo escolhido, que o fará crescer no deserto, tal como a árvore da oliveira, e que por este povo fará o impossível, ajudando-o em todos os momentos. Na *Bíblia* de Estudo Pentecostal, em Isaías 41: 8, 18-20, está escrito:

8 Mas tu, ó Israel, servo meu [...] a quem elegi, semente de Abraão, meu amigo. 9 [...] a ti te escolhi e não rejeitei; [...] 18 Abrirei rios em lugares altos e fontes, no meio dos vales; tornarei o deserto em tanques de águas e a terra seca, em mananciais. 19 Plantarei no deserto o cedro [...] e a murta, e a oliveira [...] 20 para que todos vejam [...] que a mão do SENHOR fez isso, e o Santo de Israel o criou. (*Bíblia* de Estudo Pentecostal, 1995, p. 1040).

### 1.1.3 *Torá* versus globalização

Berman (1987) defende que, na era da globalização, o tempo ficou mais fugaz, diluindo as fronteiras entre distância e conhecimento. À medida que o espaço se encolhe para se tornar global, percebe-se a interdependência econômica e ecológica. A biodiversidade entra em cena e o ambiente sustentável toma seu espaço. As identidades estão localizadas no espaço e tempo simbólicos, em geografias imaginárias, paisagens e senso de lugar e casa, em comunidades e tribos (BERMAN, 1987, s/p).

A globalização faz com que as culturas nacionais tenham que negociar a construção identitária, processo no qual existe o reforço dos laços de

lealdades culturais, como: direitos legais e de cidadania, identidades locais, regionais e comunitárias. Logo, quando se trata de identidade judaica e comunidades locais do povo judeu, percebe-se uma hibridização cultural na realidade do país em que essas comunidades se instalam. Apesar da fragmentação de códigos culturais, geradora da multiplicidade de estilos que penetram a vida do povo judeu, existe a contenção cultural dos ritos e doutrinas do judaísmo, preservados de forma abundante. Os padrões são transluzidos na arte, música, roupa, nos conceitos, valores, estudos científicos, pensamentos filosóficos, no meio de vida, na literatura e escolas especificamente judaicas (incluindo universidades).

Finalmente, observa-se a globalização como provável causa do descentramento ocidental, que, segundo Bauman (1998), leva ao ressurgimento da etnia no impacto do pós-moderno global, em que valores morais e simbólicos ressurgem, agora de forma adaptada à realidade atual. Sendo assim, o povo judeu luta de forma visceral para manter viva sua cultura, independente do espaço em que vive, além de seguir rigorosamente as normas e rituais de sua tradição. O fato ocorre de tal maneira que para a cultura judaica existem consequências sérias, se as leis da *Torá* forem transgredidas, já que o judeu é o “povo escolhido”.

Tanto a obediência quanto à desobediência têm efeitos perante o Deus de Israel. Uma das piores afrontas ao Eterno era e é, até hoje, no judaísmo, o ato de adorar deuses e imagens feitos por mãos humanas. No período bíblico, quando Israel desobedece a Deus, contamina-se com outros deuses, permite o casamento entre judeus e pessoas pagãs, e, por isso, a nação passa por

terrível calamidade. No capítulo 7: 9,17-20, do livro do profeta Jeremias, da *Bíblia* hebraica está escrito:

9 Se roubares, matares e cometeres adultério, se jurares em falso, ofereceres ofertas a Baal e seguires após deuses que não conhecestes [...]. 17 Não vês o que praticam nas cidades de Judá e nas ruas de Jerusalém? 18 As crianças recolhem lenha, os pais acendem o fogo e as mulheres amassam farinha para oferecer bolachas para a rainha dos céus e para derramar libações a outros deuses, para Me provocar. 19 Será que eles Me provocam? – diz o Eterno [...]: 20 Eis que Minha ira e Minha cólera se derramarão sobre esta terra, sobre homem e animal, sobre árvores do campo e sobre os frutos da terra [...]. (BÍBLIA HEBRAICA, 2006, p. 458-459)

A fidelidade a Deus é tão importante para a vida de um judeu que muitas vezes essa exigência é lembrada e descrita em outros livros da Bíblia, como em *Salmos* 16:3-4, da *Bíblia* hebraica: “Quanto aos puros e santos da terra, são as figuras ilustres com quem me comprazo. 4 Padecerão porém severas penas aqueles que trocam sua confiança no Eterno por falsos deuses” (BÍBLIA HEBRAICA, 2006, p. 621). Entrementes, ser fiel e manter essa cultura viva no mundo coetâneo, afetado por mutações constantes, progresso tecnológico, transfigurações sociais, conversões de dogmas e paradigmas comportamentais, são obstáculos a serem superados.

Por conseguinte, as transformações estruturais causadas pela revolução industrial, nos planos econômicos, social, político e cultural, “introduziram novas normas sociais e novos padrões de comportamento que vão, desde questões estruturais como o modo de produção da riqueza, a relação capital e

trabalho, até categorias de superestrutura como, por exemplo, a moda e a superfluidade do consumo” (CALDAS, 2001, p. 35). Portanto, isso altera as regras de conduta de muitos povos e culturas, e para que as regras tradicionais do judaísmo não sejam modificadas, existem literaturas e rituais estudados e seguidos pelo povo judeu.

A *Torá*, com seus livros dos profetas e dos escritos, registra inúmeras regras de comportamento que o judeu deve seguir à risca, pois, segundo o pensamento judaico, quanto mais justo e obediente é o ser humano, mais se aproxima da divindade, isto é, torna-se divino, à imagem e semelhança do Criador. O permanecer obediente a Deus faz com que o judeu tenha um coração alegre e faz com que nele exista o sentimento de que é bendito. Seus caminhos se tornam plenos e sua alma fica livre do inferno (Sheól), como está escrito no livro dos escritos, *Salmos*, capítulo 16:5 -11, da *Bíblia* hebraica:

5 O Eterno é a porção da minha herança e do meu cálice. É de minha sorte, o sustentáculo. 6 Aprazíveis e amenos são os lugares a mim destinados, bela é a minha herança. Bendirei ao Eterno que me guia; e até de noite me adverte o coração. 8 Consciente estou sempre da presença do Eterno, estando Ele à minha direita, nada poderá me abalar. 9 Por isto se alegra o meu coração, regozija-se a minha alma, descansa seguro o meu corpo, pois ao Sheól não abandonarás a minha alma, nem permitirás que com a corrupção eu me depare. 11 Far-me-ás conhecer a vereda da vida; em Tua presença a alegria se torna plena; à Tua destra, as delícias são eternas. (*BÍBLIA* HEBRAICA, 2006, p. 621)

Em *Salmos* 49 está relatado o valor altíssimo da vida humana, como neste versículo 9 da *Bíblia* hebraica: “[...] pois tão alto é o preço da vida, que

jamais poderá ser alcançado pelo homem” (*BÍBLIA HEBRAICA*, 2006, p. 636). Para um judeu, independente do contexto em que vive e dos valores externos, o valor de sua vida é precioso e seus atos são direcionados por Deus.

Jameson (1997) afirma que as mudanças apresentadas no âmbito econômico, cultural e político têm desestruturado sedimentações teóricas, valorativas e, conseqüentemente, os direcionamentos dos processos de formação humana. Sendo assim, para que a identidade judaica permaneça viva, o cerne das leis de conduta e convívio é rigorosamente mantido.

Sob a *Torá*, o judeu mantém o foco de seguimento, pois nela existem conselhos de conduta a serem seguidos no convívio social, como, por exemplo, em *Provérbios* 6:1-2, da *Bíblia* hebraica, em que há conselho para que o homem não se torne fiador de outro:

1 Meu filho, tornaste-te fiador para algum companheiro e (para afirmá-lo) apertaste a mão de um estranho, 2 foste emboscado pelas palavras de (tua própria) boca, tornaste-te prisioneiro do que ela pronunciou. 3 Para te livrares, meu filho, faz então isto (que vou te dizer), já que na mão de teu próximo caíste: vai e humilha-te perante ele, concede-lhe superioridade. (*BÍBLIA HEBRAICA*, 2006, p. 684)

Este é um exemplo da tamanha importância da *Torá* para a vida diária, na qual normas e aconselhamentos de condutas são seguidos à risca, pois essa prática faz parte da “genética” social judaica.

## 1.2 AS *BÍBLIAS*

Antes do século IV, não se usava o termo “*Bíblia*” para as Sagradas Escrituras. Isso ocorre apenas a partir de João Crisóstomo, no quarto século depois de Cristo, quando o termo é oficialmente instituído.

João Crisóstomo é conhecido pela Cristandade como um grande pregador, teólogo e liturgo. Há quem diga que ele foi o maior pregador cristão que já falou numa igreja grega. Seu sobrenome – Crisóstomo – vem do grego *chrisostomos*, que significa “boca de ouro”. Ele ficou famoso por sua eloquência na pregação e em falas públicas, bem como por denunciar abusos tanto por parte de clérigos quanto de líderes políticos [...]. Quando Crisóstomo tinha 49 anos, sua imensa popularidade levou-o a ser indicado como Patriarca de Constantinopla. Todavia, sua vida como patriarca assumiu um rumo tumultuoso quando sua campanha contra os excessos e a opulência ofendeu muitos dos ricos da nobreza e do clero. (VOZ DOS MÁRTIRES, 2011, p.1)

Luiz Carlos Morete (2012) esclarece que, no latim medieval, “*Bíblia*” (palavra plural em latim), a qual foi tirada de “*Bíblia Sacra*”, isto é “livros sagrados”, tem a tradução do grego “*Ta Bíblia tohagia*” (“os livros sagrados”), de “*Bíblion*”, (“papel, rolo, livro”). “Originalmente, BIBLION era diminutivo de BYBLOS, “papiro egípcio”, provavelmente, a partir do nome da cidade (hoje JEBEIL, no Líbano), de onde esse material era exportado para a Grécia” (MORETE, 2012, p. 1). Sendo assim, a *Bíblia* é uma coleção, ou conjunto de livros escritos e concebidos durante muitos séculos. Cada livro menor, nela contido, tem sua história escrita de acordo com os acontecimentos de sua época, que vão desde a origem do primeiro homem até a perseguição da Igreja Primitiva. Estima-se que o Antigo Testamento é documentado entre 1600 a 400

a. C. e o Novo Testamento, nos primeiros séculos d. C. “A redação final da *Bíblia* Hebraica realizou-se na época do exílio. Pode-se dizer, aproximadamente, que o período decisivo que a define tal como ela é hoje, vai de meados do séc. V ao fim do séc. IV ou início do séc. II a. C.” (SILVA, 2012, p. 1).

Segundo Claudionor Corrêa de Andrade (1998), a palavra “*Bíblia*” vem do grego e significa “uma coleção de pequenos livros”. Esse termo é aplicado às Escrituras Sagradas por João Crisóstomo, patriarca de Constantinopla no século IV (ANDRADE, 1998, p. 68). Quando a *Bíblia* é referenciada como um “cânon” (“*kanon*”, “vara reta de medir”) (ANDRADE, 1998, p. 68), significa uma “coleção de livros sagrados”, tanto no antigo como do novo testamento. Andrade (1998) ainda salienta que, com o passar do tempo, a palavra “cânon” adquire a conotação de “aquilo que serve de norma, ou regra” (ANDRADE, 1998, p. 68).

De acordo com o Cristianismo, a *Bíblia* foi inspirada por ação sobrenatural do Espírito Santo sobre os escritores sagrados, que receberam orientação para registrar e transmitir mensagens divinas para a manutenção da fé e da religiosidade. Para os cristãos, a *Bíblia* é “a Palavra de Deus”.

Essa coletânea, na versão protestante, é composta por 66 livros. A *Bíblia* católica é composta por 73 livros, pois existe a inclusão dos livros apócrifos. E a *Bíblia* hebraica é composta por 36 livros, somente do Antigo Testamento.

### 1.2.1 Traduções da *Bíblia*

A Sociedade Bíblica do Brasil (SBB) informa que a *Bíblia* tem sido o livro mais lido, traduzido e distribuído no mundo. Atualmente, há traduções completas, ou por partes, em mais de 2.527 línguas diferentes, de acordo com o levantamento da SBB, em dezembro de 2010 (SBB, 2012, p. 1).

Quando se trata da narrativa bíblica, estudiosos afirmam que não existe uma versão original de seus manuscritos, mas sim cópias de cópias. Os originais bíblicos são chamados de autógrafos e estes se perderam com o tempo. Alguns teólogos cristãos e escribas judeus consideram as melhores traduções das Sagradas Escrituras aquelas que foram feitas das cópias mais antigas, encontradas por arqueólogos, por preservarem o idioma de origem. Sabe-se que o idioma no qual este livro foi escrito vem do grego, hebraico e aramaico. Nos arquivos históricos, o Antigo Testamento tem sua maior parte escrita em hebraico e partes em aramaico, enquanto o Novo Testamento é escrito em grego, a língua corrente da época.

Estima-se que a primeira tradução da *Bíblia* ocorreu entre 200 a 300 a. C. Nesse período, o povo judeu vive no exílio do Egito e não compreende os escritos hebraicos, por isso é feita a tradução do Antigo Testamento para o grego. No século I d. C., setenta sábios realizam a primeira tradução de sete livros que não fazem parte da lista oficial da coleção hebraica do Antigo Testamento. Tal lista é escolhida pelos exegetas israelitas<sup>1</sup>. Essa tradução denomina-se *Septuaginta*, ou *Tradução dos Setenta*. Sabe-se que esses apócrifos não são considerados livros sagrados por algumas religiões.

---

<sup>1</sup> Pessoas responsáveis por estudar e explicar as Escrituras.

Eles são chamados apócrifos ou deuterocanônicos e encontram-se presentes nas *Bíblías* de algumas igrejas. Esta tradução do Antigo Testamento foi utilizada em sinagogas de todas as regiões do Mediterrâneo e representou um instrumento fundamental nos esforços empreendidos pelos primeiros discípulos de Jesus na propagação dos ensinamentos de Deus. (SBB, 2012, p. 1)

Segundo o Pastor Airton Evangelista da Costa, “apócrifos” [do grego “*apókripho*”: “oculto, escondido”]; no sentido religioso, diz respeito aos livros “não genuínos”, “espúrios” (COSTA, 2012, p. 1), ou seja, esses volumes não são reconhecidos pela comunidade judaica e evangélica. Além disso, esses livros não são mencionados entre outros das Sagradas Escrituras. São 14 livros: *Tobias*, *Judite*, *Sabedoria de Salomão*, *Eclesiástico*, *Baruque*, *1Macabeu*, *2 Macabeu*, *Ester* (acréscimo ao livro *Ester*, 10.4 - 16.24), *Cântico dos três Santos Filhos* (acréscimo ao livro de *Daniel*, 3.24-90), *História de Suzana* (acréscimo ao livro de *Daniel*, cap.13), *Bel e o Dragão* (acréscimo ao livro de *Daniel*, cap. 14), *3 Esdras*, *4 Esdras*, e *A Oração de Manassés*. Em 18 de abril de 1546, a Igreja Católica Romana aprova esses livros, que agora fazem parte da *Bíblia* Católica. A escrita desses textos é feita nos 400 anos do Período Interbíblico, que ocorre no tempo entre Malaquias e Mateus, isto é, entre o Antigo e o Novo Testamento, considerada a época de ausência total da revelação divina, razão pela qual muitas *Bíblías* tem uma página em branco entre esses dois testamentos; justamente na divisão de um para o outro, é inserido esse símbolo do período de trevas.

A SBB usa para “a tradução do Antigo Testamento a *Bíblia Stuttgartensia*, [...] publicada pela Sociedade Bíblica Alemã. Já para o Novo Testamento, é utilizado *The Greek New Testament*, editado pelas Sociedades Bíblicas Unidas” (SBB, 2012, p.1). Nos séculos que antecedem o nascimento

de Cristo, os *rabis* (ou mestres) passam a fazer registros dos escritos sagrados, para conservar viva a História e as normas do judaísmo. Os escribas, os profetas, os sacerdotes, os poetas e os reis do povo hebreu buscam manter registrados fatos importantes de sua época e de acontecimentos relacionados a Deus (profecias, sonhos, revelações, cânticos, salmos, inspirações divinas). Para os hebreus, esse registro é de suma importância para a construção e manutenção da identidade de seu povo, o qual fazia e faz até os dias de hoje, de geração em geração, cópias feitas por escribas<sup>2</sup>, metodicamente estudadas e transmitidas. Paulatinamente, na época, os relatos sagrados são compilados em coleções intituladas, na *Bíblia* hebraica, como: 1) *Torá: As Leis de Moisés*: constituída pelos livros de *Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio*; 2) *Os Profetas*: composta pelos livros de *Isaías, Jeremias, Ezequiel, os Doze Profetas Menores, Josué, Juízes, 1 e 2 Samuel e 1 e 2 Reis*; 3) *As Escrituras*: que apresentam o livro de poesia, os *Salmos*, além de *Provérbios, Jó, Ester, Cantares de Salomão, Rute, Lamentações, Eclesiastes, Daniel, Esdras, Neemias e 1 e 2 Crônicas*. “Esses três grandes conjuntos de livros, em especial o terceiro, não foram finalizados antes do Concílio Judaico de Jamnia, que ocorreu por volta de 95 d.C.” (SBB, 2012, p.1). O Antigo Testamento é então registrado em pergaminhos feitos de pele de cabra. Nesse período, os escribas fazem esse registro em escrita hebraica, da direita para a esquerda, e alguns capítulos são escritos em aramaico.

Com relação ao Novo Testamento, sabe-se que os primeiros manuscritos que chegaram inteiros, nos dias coevos, consistem de cartas feitas

---

<sup>2</sup> Pessoas especialmente preparadas ao longo da vida para manuscruver as Sagradas Escrituras. Os escribas fazem juramento de não alterar nenhuma vírgula da *Bíblia*.

pelo apóstolo Paulo, para fornecer orientações a pequenas comunidades que iniciam a Igreja Cristã, como as pertencentes à cidade de Éfeso, Corinto e Tessalônica, por exemplo. Essas epístolas transmitem conforto e atualizam essas comunidades a respeito dos acontecimentos da época, e são copiadas e disseminadas ao povo.

O mais antigo fragmento do Novo Testamento hoje conhecido é um pequeno pedaço de papiro escrito no início do século II d. C. Nele estão contidas algumas palavras de João 18.31-33, além de outras referentes aos versículos 37 e 38. Nos últimos 100 anos descobriu-se uma quantidade considerável de papiros contendo o Novo Testamento e o texto em grego do Antigo Testamento. (SBB, 2012, p.1)

Um acontecimento importante sobre o registro bíblico ocorre quando pesquisadores encontram o pergaminho de Isaías em vasos antigos, escondidos numa gruta, em Qumram, no Mar Morto, em 1947, o que faz desse o mais remoto trecho do Antigo Testamento escrito em hebraico.

No século IV d. C., foi estabelecido, no Concílio de Niceia, um acordo, e o Novo Testamento foi composto. Cogita-se que os dois manuscritos bíblicos mais antigos em língua grega, o *Codex Sinaiticus* e o *Codex Vaticanus*, são escritos nesse período. Conceituam-se esses termos como:

*Codex Sinaiticus*, um manuscrito da *Bíblia Cristã* escrito na metade do século IV, contém a cópia mais antiga e completa do Novo Testamento Cristão. O texto manuscrito está em grego. O Novo Testamento aparece na linguagem vernacular original (*koiné*) e o Velho Testamento na versão conhecida como Septuaginta, que foi adotado pelos antigos cristãos os quais falavam grego. No

*Codex*, o text de ambos, a Septuaginta e o Novo Testamento têm sido extensivamente comentados por uma série de antigos corretores. A importância do *Codex Sinaiticus* para a reconstrução do texto original da *Bíblia* Cristã, a história da *Bíblia* e a história da impressão de livros no Ocidente é imensa. (CODEX SINAITICUS, 2012) (Tradução livre da autora)

Segundo o conceito da Tradução do Novo Mundo (2012):

O **Codex Vaticanus**, também conhecido como **Manuscrito 'B'** ou 03 (Gregory-Aland), pertence ao século IV. Foi considerado por Westcott e Hort como o melhor manuscrito grego do Novo Testamento. É um dos manuscritos mais antigos da *Bíblia*, sendo inclusive ligeiramente mais antigo que o *Codex Sinaiticus*. Ele é um dos manuscritos unciais, isto é, escritos em letras gregas maiúsculas. (TRADUÇÃO DO NOVO MUNDO, 2012)

Os manuscritos são importantes, por conterem quase todos os livros bíblicos em grego, com aproximadamente 20 manuscritos do Novo Testamento escritos nos primeiros cinco séculos. Há outros livros lidos nos primeiros séculos do Cristianismo (*as Cartas de Clemente, o Evangelho de Pedro, o Pastor de Hermas, e o Didache ou Ensino dos Doze Apóstolos*), mas que não estão incluídos no Novo Testamento atual, por não serem considerados canônicos.

Para Sandra Dantas (2006), em *O cânone bíblico*, o cânone é:

É a transliteração da palavra grega kanw/n (kanón), derivada de ka/nh (káne) palavra de proveniência semita, cuja raiz significava, em sentido próprio e primeiro, “cana”: qanû em acádico, qāneh em hebraico, qn em ugarítico. No grego clássico o sentido fundamental de kanw/n como simples “cana” passou a

segundo plano, tendo dado lugar ao significado de “haste direita”, “régua”, instrumento de medida e, por isso, em sentido translato ou metafórico, “regra, padrão, norma, molde, princípio”; ocasionalmente significava simplesmente “série, lista”. No NT a palavra já é usada metaforicamente: em Gl 6,16 significa a regra/norma cristã de vida, aparentemente em contraste com critérios ou modelos não cristãos. (DANTAS, 2006, p.1)

Ainda conforme Dantas (2006), para “uso eclesiástico primitivo *kanw/n* referia-se à regra ou ao critério da fé e da moral cristã, norma da verdade revelada” (DANTAS, 2006, p. 1). A autora esclarece que, em 325 d.C., o Concílio de Niceia designa os cânones como eixos das regras de vida cristã. “O adjectivo canônico foi aplicado pela primeira vez aos livros bíblicos no concílio de Laodiceia (360±)” (DANTAS, 2006, p. 1).

Os livros apócrifos, segundo o Concílio, são misturados pelos hereges com os da Sagrada Escritura e não podem ser considerados canônicos, por não terem inspiração divina. Por conseguinte, no fim do século IV, a palavra “cânone” passa a ser utilizada como coletânea normativa dos livros bíblicos para uso eclesiástico no Oriente como norma de fé para os cristãos.

Para um livro bíblico ser canônico, nesse período, contemplam-se os seguintes termos: se é observado como verdade no decorrer dos tempos; se é adotado como norma de vida pela Igreja e por fiéis; e se há referência desse livro em outros livros da *Bíblia*. Porquanto, se é um cânone no sentido ativo, ou seja, se é seguido ativamente pelos fiéis, então a Igreja o considera cânone no sentido passivo, ou seja, em que a Sagrada Escritura é a Palavra Normativa de Deus. Desse modo, os livros sagrados são reunidos numa coleção autorizada pela Igreja, na qual lhes confere a histórica autoridade por meio do selo canônico.

O supremo imperador romano Constantino, por meio do Édito de Milão, ao final do século IV, proclama e legaliza o Cristianismo como religião do Estado, apesar de ter sido batizado apenas no fim de sua vida, e de ter uma vida conturbada como mandante de diversas execuções. Isso, sem contar o fato de continuar adorando o deus Sol (ALGAR VIVO, 2012, p. 1). São feitas novas cópias dos livros do Novo Testamento e de melhor qualidade. Cogita-se que o historiador Eusébio de Cesareia possa ter alertado Constantino sobre os muitos danos dos livros sagrados, devido ao tempo e manuseio, de maneira a induzir o imperador a encomendar 50 cópias novas para as igrejas de Constantinopla, sendo possivelmente a primeira vez em que o Antigo e o Novo Testamento tenham sido compilados numa publicação denominada “*Bíblia*”, por João Crisóstomo.

Segundo a SBB, realizam-se, nessa fase, outras traduções da *Bíblia* nas línguas copta (Egito), etíope (Etiópia), siríaca (norte da Palestina) e em latim (nos países Ocidentais). Ao analisar as versões em latim, o bispo de Roma percebe-as insatisfatórias e recruta o exegeta Jerônimo para fazer a tradução oficial dos textos sagrados.

Desta feita, Jerônimo começa a viver na Palestina durante 20 anos. Lá, aprende hebraico com os rabinos e estuda todos os manuscritos possíveis de serem localizados. Forma-se nesse momento a tradução chamada “Vulgata” (escrita na língua de pessoas comuns, “*vulgus*”), que constitui o texto oficializado do Cristianismo Ocidental, momento em que a *Bíblia* torna-se largamente disseminada nas regiões do Mediterrâneo até o Norte da Europa. Em consequência, acontece o conflito entre os cristãos europeus e os invasores godos e hunos, que acabam por destruir grande parte da civilização

romana. Entrementes, a *Bíblia* em latim, de Jerônimo, junto com outros textos bíblicos, mantém-se preservada por muitos séculos, por ter sido guardada em mosteiros.

O Livro Sagrado, nessas circunstâncias, está ainda desprovido da divisão de capítulos e versículos; conseqüentemente, o Bispo e professor da Universidade de Paris, Stephen Langton de Canterbury, desmembra-o em capítulos e versículos, como até hoje é conservado. A divisão do Antigo Testamento em versículos realiza-se, afinal, pelos estudiosos judeus das Escrituras Sagradas, chamados de massoretas.

Com hábitos monásticos e ascéticos, os massoretas dedicavam suas vidas à recitação e cópia das Escrituras, bem como à formulação da gramática hebraica e técnicas didáticas de ensino do texto bíblico. Foram eles que, entre os séculos IX e X, primeiro dividiram o texto hebraico (do Antigo Testamento) em versículos. Influenciado pelo trabalho dos massoretas no Antigo Testamento, um impressor francês chamado Robert d'Étienne, dividiu o Novo Testamento em versículos no ano de 1551. D'Étienne morava então em Gênova, na Itália. (SBB, 2012, p. 4)

Em meados do século XV, na Alemanha, “o ourives chamado Johannes Gutenberg desenvolveu a arte de fundir tipos metálicos móveis” (SBB, 2012, p. 8) no intuito de imprimir textos e reproduzir impressões em papel. Ele fabrica em sua prensa o primeiro livro de grande porte – a *Bíblia* em latim. As cópias são decoradas à mão e impressas em seis línguas, antes de 1500, a saber: catalão, italiano, tcheco, holandês, francês e alemão. Em meados do século XVI, são impressas cópias em inglês, sueco, espanhol, dinamarquês, húngaro,

finlandês, islandês e polonês. É importante salientar que esses textos têm suas traduções vinculadas ao latim. Mas, no início do século XVI, os manuscritos preservados pelas igrejas do Oriente, em hebraico e grego, chegam ao Ocidente.

Até boa parte do século XVI, as *Bíblias* eram publicadas somente com os capítulos. Foi assim, por exemplo, com a *Bíblia* que Lutero traduziu para o Alemão, por volta de 1530. A primeira *Bíblia* a ser publicada incluindo integralmente a divisão de capítulos e versículos foi a *Bíblia* de Genebra, lançada em 1560, na Suíça. Os primeiros editores da *Bíblia* de Genebra optaram pelos capítulos e versículos vendo nisto grande utilidade para a memorização, localização e comparação de passagens bíblicas. Em Português, a primeira edição do Novo Testamento de João Ferreira de Almeida (1681) foi publicada com a divisão de capítulos e versículos. (SBB, 2012, p.8)

Sob este âmbito das traduções bíblicas feitas a partir do latim, verifica-se que as versões tradutórias feitas pelos escribas judeus, *a priori*, não tinham as divisões por capítulos. Portanto, após a Septuaginta, os rabinos concordaram com a divisão em capítulos e versículos, pois também acreditaram ser benéfico aos leitores que tais divisões fossem feitas. Hoje, nas tradições contemporâneas, as *Bíblias* traduzidas por João Ferreira de Almeida, por exemplo, têm títulos no início de muitos capítulos.

### 1.2.2 A *Bíblia* australiana

Nick Hilligoss, ao criar o “desenho animado” *L’Animateur* (2008), faz uma transposição da narrativa bíblica sobre a criação e queda de Adão e Eva para a linguagem do *stop motion animation* (SMA), processo que consolida o diálogo intertextual e intermediático das duas narrativas. Hilligoss é australiano e, a partir deste fato, é importante saber sobre a História da *Bíblia* no idioma dele. A Austrália busca divulgar a *Bíblia* a todas as pessoas de seu país e fora dele. A Sociedade Bíblica Australiana promove e apoia trabalhos que buscam desenvolver uma tradução contemporânea e que mantenha o conteúdo do modelo dos manuscritos primitivos do Livro Sagrado.

Sob breve visão histórica, em 1603, o rei James VI faz uma viagem para o sul da Inglaterra, onde se torna James I da Inglaterra. Os puritanos ingleses o exaltam, aclamando que ele viera para curar as feridas da Igreja, já que esta passara por crises morais e as autoridades religiosas eram acusadas de abuso de poder. O rei precisa agir de forma a não ser controlado pelo Catolicismo e nem ser tendencioso ao Presbiterianismo, além de buscar não enfraquecer o poder monárquico e o episcopado. Em 1604, o rei James convoca a Conferência de Hampton Court para desenvolver a nova tradução da *Bíblia* inglesa. Esse momento histórico é de suma importância para os ingleses, que passam por dois séculos de guerras sangrentas, nas quais os tradutores bíblicos são queimados em fogueiras, como aconteceu com Martinho Lutero. Enquanto a nova tradução se desenrola, o rei supervisiona o trabalho de todas as doutrinas escritas nas notas de rodapé e o vocabulário da nova versão, a ponto de trocar a equipe de bispos, devido à lentidão, para sua própria equipe de tradutores. Seu conjunto de linguistas contém 54 estudiosos, divididos em

quatro grupos, com uma comissão editorial. Esses profissionais preocupam-se com a qualidade meticulosamente, de modo a buscar extrema precisão vocabular, ao traduzirem o texto do hebraico para a língua inglesa. Finalmente, em 1611 cria-se a *Bíblia* na versão King James (KJ). O exaustivo trabalho tem histórica repercussão e, mesmo quatro séculos depois, essa versão ainda é traduzida em diversos idiomas. Para John Harris (2011), essa versão se torna popular, naquela ocasião, pois as pessoas alfabetizadas começam a ter acesso à leitura das Sagradas Escrituras. A *Bíblia* é lida de forma surpreendente e muda a maneira de as pessoas entenderem seu relacionamento com Deus, pois percebem que não há necessidade da mediação de uma terceira pessoa (sacerdote, padre, bispo) para se chegar à “presença” da Deidade divina. Quando isso acontece, a demanda da impressão comercial e a circulação de livros crescem. O livre poder de formular conceitos leva a sociedade a questionar as instituições religiosas, forçando a reforma. Além disso, o poder monárquico declina, constitui-se a ascensão do governo constitucional, a escravatura é abolida e há grandes mudanças sociais. Harris afirma que a KJV “finalmente criou a liberdade e a democracia” (HARRIS, 2011, p. 2) e ressalta que:

A *Bíblia* KJV também teve uma influência duradoura sobre o idioma Inglês. Ele reuniu o melhor das versões anteriores das *bíblias* em inglês e introduziu suas próprias inovações memoráveis. Centenas de suas expressões entraram no idioma. Através da KJV podemos falar [...] "os dias de nossas vidas", "o sal da terra" e "uma mosca na sopa". Muitos hoje, mesmo sem nunca terem aberto uma *Bíblia* ainda assim sabem o que é um “filho pródigo”, ou um “bom samaritano”. Por causa de Noé e do dilúvio, os piores desastres naturais são sempre considerados de "bíblicas" proporções. Quem lê ou ouve os

comentaristas esportivos sabe que “Davi” ainda derrota “Golias”, que as equipes podem ser “crucificadas” uma semana e “ressuscitadas” na próxima. (HARRIS, 2011, p. 2)

A SBA é formada por seis sociedades bíblicas, distribuídas por todo o país, que buscam trocar informações e intercambiar as atividades ministeriais para divulgação da Sagrada Escritura. Na Austrália existem muitos dialetos, por isso, há grande empenho em fazer traduções bíblicas para a língua aborígine. “A SBA está trabalhando com 26 idiomas principais, num esforço para traduzir ao menos parte da *Bíblia*, além de torná-la disponível em áudio” (SBA, 2012, p. 1). Intrínseco a esse trabalho, o Dr. John Harris<sup>3</sup> empenha-se para traduzir a *Bíblia* no século XXI.

Historicamente, a *Bíblia* australiana começa a ter maior difusão a partir do ano de 1788, quando ocorre “o primeiro serviço cristão na colônia de Nova Gales do Sul [...] realizado pelo capelão, Richard Johnson” (MOFFATT, 2012, p. 1). Na abertura desse livro Sagrado há o texto do livro de *Salmos* 116, iniciado da seguinte forma: “Que darei eu ao Senhor por todos os benefícios que me tem feito?” (MOFFATT, 2012, p. 1). Essa *Bíblia* vem em capa de couro e sua tradução ocorre segundo a versão do Rei James. A *Bíblia* de Johnson e o *Livro de Oração Comum* são considerados os documentos fundamentais para formação da identidade religiosa australiana. Tais documentos estão atualmente “sob os cuidados da Igreja de São Filipe St Iorque Anglicana, em Sydney. O reitor de São Filipe, o reverendo Justin Moffatt, considera KJV

---

<sup>3</sup> Dr. John Harris é tradutor da *Bíblia* australiana do século XXI, colunista e um dos coordenadores da Sociedade Bíblica Australiana. Participa de missões pelo mundo todo, levando o evangelho para as multidões. (SBA, 2013, s/p)

Johnson [...] um dos [...] maiores tesouros” (MOFFATT, 2012, p. 1) para a História do seu país.

Nesse contexto tradutório, são adquiridas novas *bíblias* que constroem as versões australianas. Sabe-se que o inglês da Austrália é utilizado por 80% das famílias do país, além dos diversos dialetos; portanto, as Escrituras, desde *Gênesis* até *Apocalipse*, estão transcritas para o inglês australiano.

### 1.3 OS LIVROS DE *GÊNESIS*

Para o Cristianismo e o Judaísmo “*Gênesis* pode muito bem ser considerado o livro mais importante que já foi escrito. Aqui nós temos o fundamento da *Bíblia* e o berço da doutrina bíblica” (PALAVRA, 2012, p. 1). Segundo o site <http://origemdapalavra.com.br/palavras/genese/>, essa palavra latina vem de uma fonte indo-europeia (“*gen-*” ou “*gnê-*” e significa “gerar, engendrar, fazer nascer”). Em grego, “*genesis*” significa “criação, força produtiva, origem”, e vem de “*genos*” (“nascimento, família, raça”). “Genitor” em latim é “*genitor*” e “*genitrix*” significa “pai” e “mãe”, ou seja, “aqueles que geram”.

A **progenitura** é a “geração, a descendência”. É interessante observar que hoje em dia **progenitor** se usa para os pais, quando na origem designava avós ou antepassados mais distantes. Era formada por *pro-*, “à frente, antes”, mais *genitor*. PRIMOGÊNITO – de *primus*, “primeiro, o que veio antes de todos”, mais *genitus*, “nascido, gerado”. Existe gente, contudo, que anuncia o nascimento de “seu segundo primogênito”, “seu terceiro primogênito”, etc. (PALAVRA, 2012, p.1)

O livro de *Gênesis* relata a geração do universo, do sistema solar, da vida, do homem e da mulher, do pecado e do matrimônio, dos idiomas, da produtividade por meio do trabalho, do governo, da religião e do povo de Israel. A palavra "geração", no contexto da História bíblica, significa *o relato da origem* e é citada dez vezes nesse livro, segundo estudos judaicos. Essas citações ocorrem quando é narrada a criação do Universo em *Gênesis 2:4*: “Eis as origens dos céus e da terra, quando foram criados. No dia em que o Senhor Deus fez a terra e os céus” (ALMEIDA, 2012). Sobre a geração de Adão em *Gênesis 5:1*: “Este é o livro das gerações de Adão. No dia em que Deus criou o homem, à semelhança de Deus o fez” (ALMEIDA, 2012). Além disso, são narradas as gerações dos demais personagens bíblicos, como por exemplo: Noé e seus filhos, Abraão e seu primo Ló, Ismael, Isaque, Esaú e Jacó, como está em *Gênesis 37:2*:

Estas são as gerações de Jacó. José, aos dezessete anos de idade, estava com seus irmãos apascentando os rebanhos; sendo ainda jovem, andava com os filhos de Bila, e com os filhos de Zilpa, mulheres de seu pai; e José trazia a seu pai más notícias a respeito deles. (ALMEIDA, 2012, p.1)

Em hebraico “Gênese” é “*Bereshit*”, e significa “no princípio”. Os judeus, alguns arqueólogos e teólogos consideram Moisés o autor desse livro, inclusive do *Pentateuco*. A origem do Universo é relatada desde a criação do céu e da terra, como por exemplo, em *Gênesis*, capítulo 1, versículos 1 ao 4, da *Bíblia* hebraica (2006):

1 No princípio, ao criar Deus os céus e a terra, 2 a terra era sem forma e vazia, e havia escuridão sobre a face do abismo, e o espírito de Deus pairava sobre a face das águas. 3 E Deus disse: “Haja luz!” e houve luz. 4 E Deus viu que a luz era boa, e Deus separou entre luz e a escuridão [...]. (*BÍBLIA HEBRAICA*, 2006 p.11)

Na sequência dos fatos narrados, há o relato da origem do gênero humano a partir da criação de Adão descrito em *Gênesis*, capítulo 2:7, da *Bíblia* hebraica: “E o Eterno Deus formou o homem [*Adám*] do pó da terra, e soprou em suas narinas o alento da vida e o homem tornou-se alma viva” (*BÍBLIA HEBRAICA*, 2006, p.12).

Nesse livro existe a história do primeiro pecado humano, a tentação da serpente sobre Eva, até o momento em que seu companheiro também consome o fruto proibido e ambos vão à queda. Na ocasião em que Eva prova a fruta da Árvore do Bem e do Mal, ela rompe o pacto de fidelidade com Deus. Assim está escrito em *Gênesis*, capítulo 3:1-6, da *Bíblia* de Estudo Pentecostal:

1 Ora, a serpente era mais astuta que todas as alimárias do campo que o SENHOR Deus tinha feito. E esta disse à mulher: É assim que Deus disse: Não comereis de toda a árvore do jardim? 2 E disse a mulher à serpente: Do fruto das árvores do jardim comeremos, 3 mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Não comereis dele, nem nele tocareis para que não morrais. 4 Então, a serpente disse à mulher: Certamente não morrereis. 5 Porque Deus sabe que, no dia em que dele comerdes, se abrirão os vossos olhos, e sereis como Deus, sabendo o bem e o mal. 6 E vendo a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento; tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido, e ele comeu com ela. (*BÍBLIA DE ESTUDO PENTECOSTAL*, 1995, p. 36)

No capítulo seguinte, vigora a narrativa sobre da vida familiar de Adão e Eva até o nascimento de Caim e Abel. Os filhos crescem e desempenham profissões para seu sustento, descritas no capítulo 4: 1-2, da *Bíblia* hebraica:

E o homem [*Adam*] conheceu Eva, sua mulher, e ela concebeu e deu à luz Caim [*Cáin*] e disse: Adquiri um homem com a ajuda do Eterno. E tornou a dar à luz seu irmão Abel [*Héve*], e Abel tornou-se pastor de ovelhas, e Caim, lavrador da terra. (*BÍBLIA HEBRAICA*, 2006, p.13)

O desenrolar da história expõe a corrupção humana protagonizada por Caim, em relação a seu irmão Abel. Inseridos no personagem de Caim estão os sentimentos de indignação pelo fato de sua oferta não ter sido aceita por Deus, além da inveja pelo seu irmão devido ao Onipotente tê-lo abençoado por sua honrosa oferta. Revela-se o ódio mortal como resultado de tais sentimentos, descrito no trecho retirado da *Bíblia Online*:

3 E aconteceu ao cabo de dias que Caim trouxe do fruto da terra uma oferta ao SENHOR. 4 E Abel também trouxe dos primogênitos das suas ovelhas, e da sua gordura; e atentou o SENHOR para Abel e para a sua oferta. 5 Mas para Caim e para a sua oferta não atentou. E irou-se Caim fortemente, e descaiu-lhe o semblante. 6 E o SENHOR disse a Caim: Por que te iraste? E por que descaiu o teu semblante? 7 Se bem fizeres, não é certo que serás aceito? E se não fizeres bem, o pecado jaz à porta, e sobre ti será o seu desejo, mas sobre ele deves dominar. 8 E falou Caim com o seu irmão Abel; e sucedeu que, estando eles no campo, se levantou Caim contra o seu irmão Abel, e o matou. (*BÍBLIA ONLINE*, 2012, p.1)

A genealogia e morte dos patriarcas estão narradas no capítulo 5 da *Bíblia de Estudo Pentecostal* (1995), no qual são explicadas as gerações do primeiro macho e da primeira fêmea do mundo, a respeito das bênçãos derramadas sobre essa descendência e o tempo de vida de seus pais.

1 Este é o livro das gerações de Adão. No dia em que Deus criou o homem, à semelhança de Deus o fez. 2 Macho e fêmea os criou; e os abençoou e chamou o seu nome Adão, no dia em que foram criados. 3 E Adão viveu cento e trinta anos, e gerou um filho à sua semelhança, conforme a sua imagem, e pôs-lhe o nome de Sete. 4 E foram os dias de Adão, depois que gerou a Sete, oitocentos anos, e gerou filhos e filhas. 5 E foram os dias que Adão viveu, novecentos e trinta anos, e morreu. 6 E viveu Sete cento e cinco anos, e gerou a Enos [...]. (*BÍBLIA DE ESTUDO PENTECOSTAL*, 1995, p.40)

No prosseguimento do texto bíblico, observa-se o evento do dilúvio, o qual Deus resolve inundar a terra devido à terrível maldade dos povos. Essa decisão do Onipotente é baseada no pressuposto de que poderiam ser reiniciadas as gerações a partir de um patriarca que agradaria a Deus, mesmo em meio a tanto pecado, como nos exemplos do capítulo 6:

5 E viu o SENHOR que a maldade do homem se multiplicara sobre a terra e que toda a imaginação dos pensamentos de seu coração era só má continuamente. 6 Então arrependeu-se o SENHOR de haver feito o homem sobre a terra e pesou-lhe em seu coração [...]. 8 Noé, porém, achou graça aos olhos do SENHOR [...]. 13 Então disse Deus a Noé: O fim de toda a carne é vindo perante a minha face; porque a terra está cheia de violência; e eis que os desfarei com a terra. 14 Faze para ti uma arca da madeira de gofer; farás compartimentos na arca e a betumarás por dentro e por fora com betume. (*BÍBLIA DE ESTUDO PENTECOSTAL*, 1995, p. 40)

Ainda no capítulo 7 há o relato sobre a obediência de Noé, detalhes de sua idade e o momento em que ele entra na arca com seus filhos, acompanhado dos animais, aos pares, macho e fêmea:

5 E fez Noé conforme a tudo o que o SENHOR lhe ordenara. 6 E era Noé da idade de seiscentos anos, quando o dilúvio das águas veio sobre a terra. 7 Noé entrou na arca, e com ele seus filhos, sua mulher e as mulheres de seus filhos, por causa das águas do dilúvio. 8 Dos animais limpos e dos animais que não são limpos, e das aves, e de todo o réptil sobre a terra, 9 Entraram de dois em dois para junto de Noé na arca, macho e fêmea, como Deus ordenara a Noé. 10 E aconteceu que passados sete dias, vieram sobre a terra às águas do dilúvio. (*BÍBLIA DE ESTUDO PENTECOSTAL*, 1995, p. 43)

Deus estabelece uma aliança com Noé 150 dias após o mundo ter sido inundado, no período em que as águas baixaram. Nesse acordo, Ele promete não mais destruir a terra com água. Essa aliança é selada com o arco-íris, conforme descreve o capítulo 9, da *Bíblia Online*:

8 E falou Deus a Noé e a seus filhos com ele, dizendo: 9 E eu, eis que estabeleço a minha aliança convosco e com a vossa descendência depois de vós. 10 E com toda a alma vivente, que convosco está, de aves, de gado, e de todo o animal da terra convosco; com todos que saíram da arca, até todo o animal da terra. 11 E eu convosco estabeleço a minha aliança, que não será mais destruída toda a carne pelas águas do dilúvio, e que não haverá mais dilúvio, para destruir a terra. 12 E disse Deus: Este é o sinal da aliança que ponho entre mim e vós, e entre toda a alma vivente, que está convosco, por gerações eternas. 13 O meu arco tenho posto nas nuvens; este será por sinal da aliança entre mim e a terra. 14 E acontecerá que, quando eu trouxer nuvens

sobre a terra, aparecerá o arco nas nuvens. 15 Então me lembrarei da minha aliança, que está entre mim e vós, e entre toda a alma vivente de toda a carne; e as águas não se tornarão mais em dilúvio para destruir toda a carne. (*BÍBLIA ONLINE*, 2012, p.1)

Noé, então, habita novamente a terra, repovoando-a junto com seus filhos, e todos prosseguem suas vidas.

Conforme é narrado no livro de *Gênesis*, o mundo passa a ser repleto de homens e mulheres, os quais falam a mesma língua e têm vontades e anseios. Tais desejos os levam a construir uma enorme torre. Isso chama a atenção de Deus, que reage à atitude dos homens de forma a confundir a língua comum das pessoas. O relato sobre a confusão da língua na Torre de Babel, em que Deus contempla a soberba dos homens em chegar ao céu, é visto no capítulo 11: 1-8, da *Bíblia* hebraica:

1 Então toda a terra tinha uma só língua e mesmas palavras [...]. 3 E disse cada homem ao seu companheiro: Vinde, façamos tijolos [...]. 4 Vinde, edifiquemos para nós uma cidade e uma torre, e que seu cume chegue aos céus, e conseguiremos para nós fama, para que não sejamos espalhados sobre a face de toda a terra. 5 E desceu o Eterno para ver a cidade e a torre [...]. 6 e disse o Eterno: “Eis um mesmo povo e uma mesma língua para todos eles [...]. 7 nada os impedirá fazer tudo quanto intentarem fazer? [...] confundamos ali sua língua, para que não entenda cada um a linguagem de seu companheiro.” 8 E os espalhou o Eterno dali sobre a face de toda a terra [...]. (*BÍBLIA HEBRAICA*, 2006, p. 18 e 19)

De seu trono, Deus sempre observa o mundo e sua criação. Em dado momento, Ele escolhe um povo para ser chamado de seu, ao qual Ele iria delegar ações de fidelidade e abençoar.

A segunda parte de *Gênesis* trata da vida patriarcal, enfatizando Abraão, Isaque e Jacó, descendentes de Noé. Esses patriarcas são os progenitores de toda a futura nação de Israel. É narrada a história de Abraão e seu primo Ló, nos capítulos 13 e 14, da *Bíblia Online*, nos quais o nome de Abrão ainda não é passado para Abraão, pois esse fato só ocorre quando Deus faz promessa a esse patriarca:

4 Até ao lugar do altar que outrora ali tinha feito; e Abrão invocou ali o nome do SENHOR. 5 E também Ló, que ia com Abrão, tinha rebanhos, gado e tendas. 6 E não tinha capacidade a terra para poderem habitar juntos; porque os seus bens eram muitos; de maneira que não podiam habitar juntos. (*BÍBLIA ONLINE*, 2012)

A narrativa segue seu percurso e mostra a intriga familiar. Ocorre a contenda entre Abrão e Ló. Tal desavença gera separação entre os primos, que até então andavam juntos, bem como suas famílias, que prosperavam, conjuntamente. Vejamos o capítulo 13:7-11 da *Bíblia Online*:

7 E houve contenda entre os pastores do gado de Abrão e os pastores do gado de Ló; e os cananeus e os perizeus habitavam então na terra. 8 E disse Abrão a Ló: Ora, não haja contenda entre mim e ti, e entre os meus pastores e os teus pastores, porque somos irmãos. 9 Não está toda a terra diante de ti? Eia, pois, aparta-te de mim; e se escolheres a esquerda, irei para a direita; e se a direita escolheres, eu irei para a esquerda. 10 E levantou Ló os seus olhos, e viu toda a campina do Jordão, que era toda bem regada, antes do SENHOR ter destruído Sodoma e Gomorra, e era como o jardim do SENHOR, como a terra

do Egito, quando se entra em Zoar. 11 Então, Ló escolheu para si toda a campina do Jordão, e partiu Ló para o oriente, e apartaram-se um do outro. (BÍBLIA ONLINE, 2012, p.1)

Abrão passa por testes de fidelidade, muda para outras terras e recomeça. Nessa ocasião, ele tem seu nome modificado para “Abraão” ou "Abrahão", para indicar a confirmação da aliança de bênção entre o patriarca e o Onipotente, como demonstra o capítulo 17:

1 Sendo, pois, Abrão da idade de noventa e nove anos, apareceu o SENHOR a Abrão, e disse-lhe: Eu sou o Deus Todo-Poderoso, anda em minha presença e sê perfeito. 2 E perei a minha aliança entre mim e ti, e te multiplicarei grandissimamente. 3 Então caiu Abrão sobre o seu rosto, e falou Deus com ele, dizendo: 4 Quanto a mim, eis a minha aliança contigo: serás o pai de muitas nações; 5 E não se chamará mais o teu nome Abrão, mas Abraão será o teu nome; porque por pai de muitas nações te tenho posto; 6 E te farei frutificar grandissimamente, e de ti farei nações, e reis sairão de ti; 7 E estabelecerei a minha aliança entre mim e ti e a tua descendência depois de ti em suas gerações, por aliança perpétua, para te ser a ti por Deus, e à tua descendência depois de ti. (BÍBLIA ONLINE, 2012, p.1)

Nesse capítulo, são narradas as promessas e revelações divinas a Abraão. Deus lhe promete um filho, fala da posse da Terra Santa e revela que Abraão terá uma grande posteridade. Tais relatos estão contidos nos capítulos 15 a 17 de *Gênesis*, como, por exemplo, no capítulo 15: 3-7 da *Bíblia Online*:

Disse mais Abrão: Eis que não me tens dado filhos, e eis que um nascido na minha casa será o meu herdeiro. 4 E eis que veio a palavra do SENHOR a ele dizendo: Este não será o teu herdeiro; mas aquele que de tuas entranhas sair,

este será o teu herdeiro. 5 Então o levou fora, e disse: Olha agora para os céus, e conta as estrelas, se as podes contar. E disse-lhe: Assim será a tua descendência. 6 E creu ele no SENHOR, e imputou-lhe isto por justiça. 7 Disse-lhe mais: Eu sou o SENHOR, que te tirei de Ur dos caldeus, para dar-te a ti esta terra, para herdá-la. (*BÍBLIA ONLINE*, 2012, p.1)

Na sequência narrativa de *Gênesis*, existe a história fatalista sobre a destruição de Sodoma e Gomorra. Tal catástrofe ocorre porque essas cidades tornam-se, insuportavelmente, corrompidas aos olhos de Deus. Essa história é apresentada nos capítulos 18 e 19. Do capítulo 19 da *Bíblia Online*, destaca-se:

1 E vieram os dois anjos a Sodoma à tarde, e estava Ló assentado à porta de Sodoma; e vendo-os Ló, levantou-se ao seu encontro e inclinou-se com o rosto à terra...13 Porque nós vamos destruir este lugar, porque o seu clamor tem aumentado diante da face do SENHOR, e o SENHOR nos enviou a destruí-lo [...]. 15 E ao amanhecer os anjos apertaram com Ló, dizendo: Levanta-te, toma tua mulher e tuas duas filhas que aqui estão, para que não pereças na injustiça desta cidade [...]. 17 E aconteceu que, tirando-os fora, disse: Escapa-te por tua vida; não olhes para trás de ti, e não pares em toda esta campina; escapa lá para o monte, para que não pereças [...]. 24 Então o SENHOR fez chover enxofre e fogo, do SENHOR desde os céus, sobre Sodoma e Gomorra [...]. 26 E a mulher de Ló olhou para trás e ficou convertida numa estátua de sal [...]. 28 E olhou para Sodoma e Gomorra e para toda a terra da campina; e viu, que a fumaça da terra subia, como a de uma fornalha. (*BÍBLIA ONLINE*, 2012, p.1)

Em conformidade com o exposto, é feito o registro da vida de Abraão em Gerar e se atesta o cumprimento da promessa do nascimento de seu filho Isaque, como está escrito nos capítulos 20 a 21, como, por exemplo, na *Bíblia de Estudo Pentecostal*, capítulos 20:1 e 21:1-3:

20:1 E partiu Abraão dali para a terra do sul, e habitou entre Cades e Sur; e peregrinou em Gerar [...]. 21: 1 E o SENHOR visitaram a Sara, como tinha dito; e fez o SENHOR a Sara como tinha falado. 2 E concebeu Sara, e deu a Abraão um filho na sua velhice, ao tempo determinado, que Deus lhe tinha dito. 3 E chamou Abraão o nome de seu filho que lhe nascera, que Sara lhe dera, Isaque. (*BÍBLIA DE ESTUDO PENTECOSTAL*, 1995, p. 61 e 62)

Deus prova Abraão em sua obediência, dando-lhe ordem para sacrificar Isaque. Em respeito a Deus, o patriarca leva seu filho ao monte Moriá e empunha o cutelo para sacrificá-lo, como consta no capítulo 22, exemplificado pela *Bíblia* hebraica (2006), capítulo 22:1, 7-8:

1 [...] E disse-lhe: “Abrahão!” E disse: Eis-me aqui. 2 “Toma, rogo, teu filho, teu único, a quem amas, a Isaac, e vai-te à terra de Moriá, e oferece-o ali como oferta de elevação, sobre um dos montes que te direi.” [...]. 7. E Isaac falou a Abrahão, seu pai [...]. Eis o fogo e a lenha, e onde está o cordeiro para a oferta de elevação? [...]. 8 “Deus proverá para Si o cordeiro para a oferta de elevação, meu filho”; e andaram ambos juntos. (*BÍBLIA HEBRAICA*, 2006, p.26)

Antes que o menino fosse sacrificado, o Criador observou a atitude do pai e fez provisão da oferta de elevação ao verificar a obediência de Abraão, enviando-lhe um carneiro para o sacrifício, como ocorre no capítulo 22:11- 13 da *Bíblia* hebraica:

11 E um anjo do Eterno chamou-o dos céus, e disse: [...] 12 “Não estendas tua mão ao moço e não lhe faças nada, pois agora sei que tu és temente a Deus, e não negaste teu filho, teu único, a Mim!” 13 E Abrahão levantou seus olhos e viu, e eis que um carneiro estava embaraçado numa árvore por seus chifres; e Abrahão foi e tomou o carneiro, e o ofereceu em oferta de elevação. (*BÍBLIA HEBRAICA*, 2006, p.27)

Observa-se que, no curso da narrativa, Deus abençoa a descendência de Abraão. Até então, esse povo tinha o nome de “hebreu”, proveniente da raiz de Noé, o qual, por sua vez, origina-se da raiz de Adão e Eva:

16 Por Mim jurei – disse o Eterno – porquanto fizeste esta coisa e não negaste teu filho, teu único, 17 que te abençoarei e multiplicarei tua descendência como as estrelas do céu e como a areia que está à beira-mar, e tua descendência herdará a porta dos seus inimigos. 18 E todas as nações da terra serão abençoadas em tua descendência, porque ouviste a Minha voz. (*BÍBLIA HEBRAICA*, 2006, p. 28)

Isaque, filho do patriarca, casa-se com uma mulher da parentela de Abraão, como exemplificado neste trecho do capítulo 24 da *Bíblia* hebraica:

64 E Rebeca alçou seus olhos e viu Isaac, e deslizou do camelo, 65 e disse ao servo: que é este homem que vem pelo campo ao nosso encontro? – e o servo disse: Ele é o meu senhor! – e tomou o véu e cobriu-se [...]. 67 E Isaac a trouxe à tenda de Sara, sua mãe, e tomou Rebeca, e ela foi para ele esposa e amou-a. (*BÍBLIA HEBRAICA*, 2006, p. 31)

Nascem os filhos de Isaque: Jacó e Esaú. Destes filhos nascem os povos de Israel, por parte de Jacó, e da Palestina, por parte de Esaú. O capítulo 25 da *Bíblia* hebraica narra o nascimento desses irmãos:

1 E Isaac tinha 40 anos de idade ao tomar a Rebeca [...] para ele [...]. 21 E Isaac orou insistentemente ao Eterno, em frente à sua mulher, porque ela era estéril; e o Eterno atendeu e Rebeca [...] concebeu. 22 E os filhos lutavam no seu ventre [...] e foi consultar o Eterno. 23 E o Eterno disse-lhe: “Duas nações

há no te ventre e 2 reinos de tuas entranhas se dividirão; uma nação, mais que outra nação, se fortalecerá, e a maior servirá à menor”. (*BÍBLIA HEBRAICA*, 2006, p. 31 e 32)

Esaú e Jacó, de acordo com a narrativa bíblica, brigam desde o ventre materno. E essa luta mantém-se, até o momento em que Jacó anseia pelo direito da primogenitura do irmão, já que essa regalia traz a benção da prosperidade, pois o primogênito é herdeiro de todo o patrimônio da família, como está nos capítulos 25 e 26 da *Bíblia* hebraica:

25:24 E cumpriram-se seus dias para dar à luz [...]. 25 E saiu o 1º, ruivo, todo ele como se vestido de pêlo, e chamaram seu nome Esaú [*Essáv*]. 26 E depois saiu seu irmão, e sua mão agarrava o calcanhar de Esaú; e chamou seu nome Jacob [*Jaacóv*]. 27 Esaú tornou-se um perito caçador, homem do campo, e Jacob, um homem íntegro, que habitava em tendas. (*BÍBLIA HEBRAICA*, 2006, p. 32)

Esaú estava com muita fome ao voltar de uma caça, sem sucesso. Seu irmão Jacó usa de astúcia e o seduz a vender sua primogenitura em troca de um prato de lentilha:

29 Jacob havia cozido um guisado e Esaú veio do campo [...] cansado. 30 E Esaú disse a Jacob: Enche minha boca, rogo-te, dessa coisa vermelha, pois estou cansado [...]. 31 E Jacob disse: Vende, tão claro como o dia, tua primogenitura [...]. 32 E Esaú disse: Eis que caminho para a morte; de que me servirá minha primogenitura? [...]. 33 E jurou-lhe, e vendeu sua primogenitura a Jacob. (*BÍBLIA HEBRAICA*, 2006, p. 32)

Após Jacó ter comprado a primogenitura de seu irmão, ele é abençoado pelo seu pai. Em seguida, foge para uma terra longínqua, pois teme ser morto por Esaú, já que este, quando soube do ocorrido, teve vontade de matá-lo. Nessa terra, ele se casa com Lea e Raquel, e tem o total de doze filhos. Então, Deus manda que Jacó volte para sua terra natal e leve consigo toda a sua família e seus bens. Durante o percurso, Jacó vai até um local distante, sozinho, onde luta com o anjo do Senhor, por toda a madrugada, até que este o abençoe. A luta só termina quando o anjo fere a coxa de Jacó e, finalmente, o abençoa. Devido a esse fato, os judeus até hoje não comem da coxa esquerda dos animais, em memória do acontecido. Destarte, o anjo muda o nome de Jacó para “Israel”. Daí nasce a Nação de Israel, como está descrito nos capítulos 32-36:

32:25 E Jacob ficou só, e lutou um homem com ele até levantar-se a aurora. 26 E viu que não podia com ele, e tocou-lhe na juntura da sua coxa [...]. 27 E disse: Deixa-me ir, porque vem rompendo a aurora! – e disse: Não te deixarei ir, salvo se me abençoares! [...]. 29 Não, Jacob não será mais teu nome, e sim Israel, pois lutas-te com o anjo de Deus e com homens e prevaleceste [...]. 33 Por isso os filhos de Israel não comem o tendão encolhido que está sobre a juntura da coxa até este dia, pois (o anjo) tocou na juntura da coxa de Jacob, no tendão encolhido. (*BÍBLIA HEBRAICA*, 2006, p. 40)

Israel gerou doze filhos e teve três esposas (Raquel, Lea e Bila). Seus filhos são: Rúben, Simeão, Levi, Judá, Dã, Naftali, Gade, Aser, Issacar, Zebulom, José e Benjamim. Esses nomes são das doze tribos de Israel, simbolizadas pela Estrela de Davi, em que as doze pontas (tribos) estão sobrepostas, formando as seis pontas da estrela. Essas tribos estão descritas no capítulo 35: 22-27:

22 E eram doze os filhos de Jacó. 23 Os filhos de Lia: Rúben, o primogênito de Jacó, depois Simeão e Levi, e Judá, e Issacar e Zebulom; 24 Os filhos de Raquel: José e Benjamim; 25 E os filhos de Bila, serva de Raquel: Dã e Naftali; 26 E os filhos de Zilpa, serva de Lia: Gade e Aser. Estes são os filhos de Jacó, que lhe nasceram em Padã-Arã. 27 E Jacó veio a seu pai Isaque, a Manre, a Quiriate-Arba (que é Hebrom), onde peregrinaram Abraão e Isaque. (BÍBLIA ONLINE, 2012, p.1)

A última parte de *Gênesis* descreve a vida de José, os últimos dias de Israel e a descida ao Egito da família escolhida, nos capítulos 37 ao 50. Sabe-se que, dos doze filhos de Israel, José era o filho preferido e isso gera conflito e ciúmes entre os irmãos. Um dia, José teve um sonho, em que onze estrelas se curvavam diante dele. Quando contou esse fato aos seus irmãos, estes passaram a odiá-lo ainda mais, a ponto de tentarem matá-lo, como descreve o segmento abaixo:

3 E Israel amava a José mais do que a todos os seus filhos, porque era filho da sua velhice; e fez-lhe uma túnica de várias cores. 4 Vendo, pois, seus irmãos que seu pai o amava mais do que a todos eles, odiaram-no, e não podiam falar com ele pacificamente. 5 Teve José um sonho, que contou a seus irmãos; por isso o odiaram ainda mais. 6 E disse-lhes: Ouvi, peço-vos, este sonho, que tenho sonhado: 7 Eis que estávamos atando molhos no meio do campo, e eis que o meu molho se levantava, e também ficava em pé, e eis que os vossos molhos o rodeavam, e se inclinavam ao meu molho. 8 Então lhe disseram seus irmãos: Tu, pois, deveras reinarás sobre nós? Tu deveras terás domínio sobre nós? Por isso ainda mais o odiavam por seus sonhos e por suas palavras. 9 E teve José outro sonho, e o contou a seus irmãos, e disse: Eis que tive ainda outro sonho; e eis que o sol, e a lua, e onze estrelas se inclinavam a mim. (BÍBLIA ONLINE, 2012, p.1)

Os irmãos de José o vendem aos mercadores, por inveja. Chegam a mentir ao pai que ele havia sido comido por animais selvagens. Os mercadores o levam para o Egito e lá ele serve ao governador como escravo e passa por muitas provações:

20 Vinde, pois, agora, e matemo-lo, e lancemo-lo numa destas covas, e diremos: Uma fera o comeu; e veremos que será dos seus sonhos [...]. 23 E aconteceu que, chegando José a seus irmãos, tiraram de José a sua túnica, a túnica de várias cores, que trazia. 24 E tomaram-no, e lançaram-no na cova; porém a cova estava vazia, não havia água nela [...]. 27 Vinde e vendamo-lo a estes ismaelitas, e não seja nossa mão sobre ele; porque ele é nosso irmão, nossa carne. E seus irmãos obedeceram. 28 Passando, pois, os mercadores midianitas, tiraram e alçaram a José da cova, e venderam José por vinte moedas de prata, aos ismaelitas, os quais levaram José ao Egito. (*BÍBLIA ONLINE*)

José mantém-se fiel a Deus e, mesmo preso em calabouços, é sustentado por sua fé. O Onipotente Ihe concede o dom de interpretar sonhos e isso o aproxima do Faraó do Egito:

17 Então disse Faraó a José: Eis que em meu sonho estava eu em pé na margem do rio, 18 E eis que subiam do rio sete vacas gordas de carne e formosas à vista, e pastavam no prado. 19 E eis que outras sete vacas subiam após estas, muito feias à vista e magras de carne; não tenho visto outras tais, quanto à fealdade, em toda a terra do Egito. 20 E as vacas magras e feias comiam as primeiras sete vacas gordas; 21 E entravam em suas entranhas, mas não se conhecia que houvessem entrado; porque o seu parecer era feio como no princípio. Então acordei. (*BÍBLIA ONLINE, 2012*)

A interpretação de José o faz conquistar o coração do Faraó. José revela que o sonho do Faraó é um aviso divino, de que haveria anos de seca e fome na terra. Acrescenta que o Egito iria prosperar nesse período, caso tivesse o homem certo para juntar alimento suficiente que suprisse seu povo, além de obter uma quantidade extra de provisões para vender aos povos vizinhos. Desse modo, o Faraó volta seu coração agradecido para José, tira-o da prisão e faz dele um grande governador do Egito:

34 Faça isso Faraó e ponha governadores sobre a terra, e tome a quinta parte da terra do Egito nos sete anos de fartura [...] 35 E ajuntem toda a comida destes bons anos, que vêm, e amontoem o trigo debaixo da mão de Faraó, para mantimento nas cidades, e o guardem. 36 Assim será o mantimento para provimento da terra, para os sete anos de fome, que haverá na terra do Egito; para que a terra não pereça de fome. 37 E esta palavra foi boa aos olhos de Faraó, e aos olhos de todos os seus servos. (*BÍBLIA ONLINE*, 2012)

Em reforço ao exposto, anteriormente, o fato de o Faraó depositar confiança em José tem como consequência seu sucesso como governador do Egito, como no segmento em destaque:

39 Depois disse Faraó a José: Pois que Deus te fez saber tudo isto, ninguém há tão entendido e sábio como tu. 40 Tu estarás sobre a minha casa, e por tua boca se governará todo o meu povo, somente no trono eu serei maior que tu. 41 Disse mais Faraó a José: Vês aqui te tenho posto sobre toda a terra do Egito. 42 E tirou Faraó o anel da sua mão, e o pôs na mão de José, e o fez

vestir de roupas de linho fino, e pôs um colar de ouro no seu pescoço. (*BÍBLIA ONLINE*, 2012)

A família de José vem até o Egito para buscar provisão, já que a fome estava devastando os povos do deserto, assim como o Faraó havia sonhado. Em consequência disso, José dá-se a conhecer a seu pai e seus irmãos, e estes, como no sonho que José teve, no qual onze estrelas se curvaram diante dele, tal como aconteceu e está escrito no capítulo 42: 6: “E José era governador da terra, ele é que fazia vender a todos os povos da terra. E os irmãos de José vieram e prostraram-se ante ele, de rosto em terra” (*BÍBLIA HEBRAICA*, 2006, p.50).

Antes de sua morte, Jacó abençoa cada um de seus filhos. Nesse momento, ele determina que Judá seja o povo remido e de comando sobre os seus irmãos, como descreve o capítulo 48:8: “Ó Judá, a ti te louvarão teus irmãos; tua mão estará sobre a nuca de teus inimigos, e os filhos de teu pai se prostrarão ante ti” (*BÍBLIA HEBRAICA*, 2006, p.56). Em complemento, José será o filho frutífero, como consta no capítulo 49:22: “[...] filho frutífero junto à fonte [...]. 26 As bençãos de teu pai excederam as bençãos de meus progenitores, até o termino das colinas do mundo, elas serão sobre a cabeça de José” (*BÍBLIA HEBRAICA*, 2006, p. 57).

De acordo com as escrituras, José morre com a idade de 110 anos, como está escrito no capítulo 50: 26: “E José morreu com a idade de 110 anos, e embalsamaram-no e foi posto num caixão no Egito” (*BÍBLIA HEBRAICA*, 2006, p. 59).

Jacó e José são embalsamados. O embalsamamento do morto era costume egípcio, com o objetivo de conservar os corpos para a vida além-túmulo. Arqueólogos descobriram muitos sarcófagos no Egito. No caso de Jacó, José ordenou seu embalsamamento para que fosse transportado e enterrado junto ao povo hebreu, em Canaã. Com o falecimento de José, este foi embalsamado, conforme a influência cultural egípcia, pois o ritual jamais fez parte da cultura hebraica.

Destarte, verifica-se que o livro de *Gênesis* narra os fatos desde a criação do homem até a morte e o embalsamamento de José e também de seu pai Jacó, um hebreu que se tornou governador do Egito.

Esse fato é uma exceção à cultura judaica, pois, segundo as Leis de Moisés, não se pode embalsamar ou cremar o morto, mas “o corpo deve ser sepultado logo que for possível, de preferência no mesmo dia da morte e, também, enquanto houver luz natural: *Seu cadáver não poderá permanecer ali durante a noite, mas tu o sepultarás no mesmo dia* (Deuteronômio 21:23)” (VAINSENER, 2013, p.1). Semira Adler Vainsencher esclarece que:

Com o advento da morte, a alma, que até então estava abrigada no corpo, inicia uma dolorosa separação do mesmo. Tal processo se dá conforme vai ocorrendo a decomposição. Quando o corpo é sepultado na terra, ele se desintegra lentamente, o que é confortante para a alma. Corpo e alma são entidades que permanecem interligadas após a morte, e o processo de desligamento não é imediato. A alma continua em contato com o corpo, mesmo depois do enterro, e ainda compartilha de todas as suas sensações. A decomposição, portanto, é um processo fundamental e benéfico para a alma. Por isso, os preceitos mosaicos proíbem a cremação já que esta implica na súbita separação artificial entre corpo e alma. Como diz o *Talmud*: *O enterro não é para o bem dos vivos, mas sim para o dos mortos* [...]. Além disso, a religião judaica ressalta que um único osso, localizado na parte posterior do pescoço, jamais se decompõe. E é a partir desse

osso - denominado osso luz - que o corpo será reconstruído na futura Era Messiânica, quando todos os mortos serão ressuscitados. Em razão disso, a cremação do corpo não é aceita; já que a ressurreição é uma crença fundamental do judaísmo. (VAINSENER, 2013, p.1).

De acordo com a cultura hebraica, a Era Messiânica equivale à vinda do Messias ao mundo, desde seu nascimento até a ressurreição dos mortos convertidos em *Yeshua* (ou Jesus Cristo, que é o termo usado pelos ocidentais) e o arrebatamento da igreja messiânica. Para os judeus messiânicos e os cristãos, o Messias já nasceu, morreu e ressuscitou no terceiro dia, fatos narrados no Novo Testamento judaico e cristão.

Consoante a escatologia bíblica, os anjos levarão até os ares, onde *Yeshua* estará, tanto os mortos ressuscitados quanto a Igreja arrebatada (que são os vivos convertidos). Enquanto ocorrer esse evento, de acordo com a *Bíblia*, a Terra passará por sete anos de tribulação. Tal tribulação será liderada pelo anticristo (a mesma serpente que tentou Eva no Paraíso). Nesses sete anos, existirá uma trindade satânica que governará a Terra, a saber: a Besta, o Falso Profeta e Satanás, aludindo a Santíssima Trindade: o Deus pai, Deus filho e Deus espírito. Tal trindade maligna irá enganar o povo. Ao fim dos sete anos, *Yeshua* retornará com a Igreja ressurreta e com o exército dos céus. Segundo o contexto cristão e judaico-messiânico, os judeus que até então não creram no Messias *Yeshua*, passarão por essa grande tribulação liderada pela trindade satânica. Finalmente, *Yeshua* voltará de forma gloriosa, todas as nações do mundo irão vê-lo nos céus e todo mortal presenciará esse evento. Israel clamará pelo Messias, que salvará esse povo. Satanás será acorrentado

no poço do abismo e lá ficará preso por mil anos, Israel terá a confiança de Yeshua e este será o reinado milenar do Messias. Tais fatos estão narrados no Novo Testamento.

Com relação ao Novo Testamento, é importante salientar que as traduções feitas pela cultura ocidental apresentam diferenças em relação ao texto hebraico. As diferenças também avançam pela forma de leitura e escrita dos textos canônicos sagrados judaicos, escritos em hebraico, pois sua leitura é feita da direita para esquerda. Ressalta-se, ainda, que, nessa cultura, a forma textual e a poesia são mantidas o mais próximo possível das versões mais antigas, pois se acredita que, desta maneira, não ocorrem mudanças da essência textual. Os escribas seguem à risca a ordem de não acrescentar nem uma vírgula na transcrição do texto sagrado, pois, se isso acontecer, o escriba precisa recomeçar a escrever o texto novamente e rasgar aquele que tinha alguma alteração vocabular ou gramatical, erro ortográfico, etc. Verifica-se que isso não ocorre nas traduções ocidentais, pois existem versões que estão escritas sob a ótica contemporânea, nas quais o vocabulário foi alterado para que o leitor possa compreender com maior clareza o texto bíblico.

### 1.3.1 A questão da transliteração do texto sagrado hebraico

O texto em hebraico deve ser lido da direita para a esquerda, diferente do português, que se lê da esquerda para a direita. O hebraico é uma língua semita e a portuguesa é uma língua de origem latina. Portanto, ao serem feitas transliterações do hebraico para o português, não se pode ter a ilusão de que existem muitas semelhanças de letras e fonemas entre ambas. Ao contrário

disso, várias letras e fonemas dos dois idiomas não têm equivalência. No entanto, a diferença de visão tradutória e linguística de cada tradutor dificultou muito este trabalho.

Para Haroldo de Campos, a questão da tradução envolve a “recriação” e a “transcrição”, processo em que existe, segundo o autor, a dialética do diferente e do mesmo, com iconicidade de signos. A tradução de textos é considerada uma criação paralela (paródia), autônoma, porém recíproca (CAMPOS, 1983, p. 239).

Quando falo, a propósito, da nova informação estética obtida via tradução, comparando-a a resultante do texto original: “serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos<sup>4</sup>, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema”. (CAMPOS, 1983, p. 239)

Portando, pode-se entender como tradução aquilo que se recria ou se faz de novo, promovendo um novo texto. Torna-se impossível transportar o sentido de um texto para o conteúdo tradutório, pois o ato de tradução de uma língua para outra gera mudanças nos constituintes textuais. Destarte, percebe-se que há transformações entre as diferentes épocas e linguagens, para as quais não existe tradução literal.

---

<sup>4</sup> A cristalografia e o isomorfismo colocados por Haroldo de Campo geram a noção de criações paralelas, em que existe a metáfora de que o texto ou poema original e o texto ou poema recriado são dois cristais isomorfos – duas substâncias de composição química diferente, mas com a mesma estrutura cristalina. No caso dos poemas, seriam “diferentes enquanto linguagem”, mas se cristalizariam “dentro de um mesmo sistema”, como os corpos isomorfos. Mais tarde, o poeta preferiria adotar o termo “paramorfismo” (o grego pará- significa “ao lado de”, como em paródia, “canto paralelo”). (HUMBOLDT, 2010, p. 1)

A poética de tradução historiciza as contradições do traduzir entre a língua de partida e a língua de chegada, entre época e época, entre cultura e cultura, [...] relação e reprodução. Donde, [...] no limite, os critérios intratextuais que enformam o “*modus operandi*” da tradução poética poderem ditar as regras de transformação que presidem à transposição dos elementos extratextuais do original “rasurado” no novo texto que o usurpa e que assim, por desconstrução e reconstrução da história, *traduz* a tradição reinventando-a. (CAMPOS, 1983, p. 241)

Sendo assim, esta “rasura” que usurpa, transcriba e reconstrói a história narrada, do antigo texto hebraico para a tradução em língua portuguesa, trava uma batalha de buscar traduzir a tradição bíblica no contexto reinventado hodierno.

Tomemos um elemento da transcrição, feita por Haroldo, do Bere’shit, o Gênese. No início do texto, aparece a expressão “fogoágua”, correspondente à palavra hebraica shamáyim, normalmente traduzida por “céu”. Baseando-se numa hipótese sugerida por Henri Meschonnic, de que se poderia entrever, nessa palavra, um composto de ’esh (fogo) e máyim (água), Haroldo fornece em “fogoágua” (“imagem cósmica de um magma de fogo e água”) um correspondente “concreto” ao abstrato “céu” (abstrato porque já conceptualizado), uma representação reveladora, informação que surge nova, de novo. (HUMBOLDT, 2010, p.1)

Esse exemplo mostra os desafios do processo tradutório e de transliteração. A representação reinventada do texto hebraico para o novo texto em português, em que se tenta inserir novos caracteres da língua portuguesa, mas que buscam corresponder aos vocábulos da língua anterior, gera muito empenho, discussão e estudo.

Ao longo do tempo, foi criado um método de transliteração que visa dar ao leitor brasileiro “uma ideia razoavelmente precisa do som original dessas

palavras quando pronunciadas em seu próprio contexto linguístico” (BOGOMOLETZ, citado em MAHARAJA, 2008, p. 11). Os livros que são transliterados em hebraico, por vezes, possuem tabelas para ajudar o leitor, devido à óbvia diferença fonética entre o português e o hebraico.

Autores judeus têm se empenhado em buscar interpretações menos díspares da *Bíblia*, uma vez que observam as tantas traduções feitas de forma a mudar o sentido, as quais implicam novo texto, pois traduzir é o ato criativo, neste caso, da sagrada escritura. Ocorre que essa escritura foi traduzida do original hebraico para inúmeras línguas e muitas dessas traduções foram o texto fonte para outros idiomas, como ocorreu com a versão grega. Os autores especialistas nas traduções judaicas consideram que, embora ainda existam intactos muitos originais hebraicos, o grande número de traduções em “diversos idiomas e em diversas épocas, coloca em desarmonia a própria Escritura da *Bíblia*” (MAHARAJA, 2008, p. 21). Por isso, existem regras rigorosas no trabalho dos escribas judaicos, a fim de que as traduções sagradas sejam fiéis às ideias dos escritos considerados “originais” hebraicos.

### 1.3.2 *Gênesis* capítulos 2 e 3

Sabe-se que as inúmeras versões traduzidas de *Gênesis* para o português têm como base o texto sagrado hebraico, a *Torá*. Nela estão relatados os principais elementos da criação do universo. Na visão judaica e também na cristã, o homem foi concebido para ter na terra uma missão. Portanto, “o mundo não pode alcançar a perfeição e atingir seus objetivos sem o serviço do homem” (SCHENEERSON, 2010, p.21). A criação do homem é narrada de forma minuciosa e vívida, diferente das demais criaturas. Ele é

formado a partir de matéria-prima estabelecida do pó e, após ter sido moldado e formado pela mão divina, o Criador sopra-lhe alma viva, diferente dos animais. O homem é, então, colocado para viver no Paraíso:

[...] um Jardim onde crescem dois tipos de árvores especiais – a Árvore da Vida, cujos frutos dão vida eterna a quem os come, e a Árvore do Conhecimento, cuja ingestão dos frutos expõe a pessoa aos conceitos do bem e do mal neste mundo. Deus impera ao homem que cuide deste Jardim e que não coma os frutos destas duas árvores. (SCHNEERSON, 2010, p. 21)

Deus observa que o homem precisa de uma companheira para ajudá-lo em sua missão neste mundo. Portanto, cria da costela masculina a primeira mulher. Schneerson (2010) esclarece que a necessidade de o homem apegar-se, matrimonialmente, à esposa e construir um núcleo familiar, dão-se pelo fato de a mulher ter sido tirada da costela de Adão.

A narrativa sagrada inicia com a criação dos céus e da terra, com condições para que se torne habitada pela humanidade: “No princípio, ao criar Deus os céus e a Terra [...] e ambos estavam nus – o homem e sua mulher – mas não se envergonhavam” (*BÍBLIA HEBRAICA*, 2007, p. 11 e 12).

O livro das origens alude a milhões de anos em linguagem envolvente e atemporal, em que Deus Onipotente é o engenheiro e artífice. O vocabulário evidencia a magnificência da criação divina em obra material. O capítulo inicial esclarece a respeito da obra biofísica<sup>5</sup> da Deidade (Deus Pai, Deus Filho e Deus Espírito Santo) para originar a terra. O tempo para o desenvolvimento do

---

<sup>5</sup> Essa obra biofísica refere-se à criação da vida, da atmosfera, dos fundamentos e de tudo o que passou a existir a partir da geração do mundo.

projeto criacionista ocorre em seis fases ou períodos, denominados dias. A temporalidade cotidiana inicia à noite, na qual o trabalho ainda está indefinido, e tem sua conclusão na translucidez do brilho matinal, quando o mentor manifesta sua obra às claras. A sucessão dos períodos alude à interpretação de que um dia pode ter levado mil anos para ser composto. A cada fase manifesta-se a luz, é criada a atmosfera, a terra, as plantas, os luminares que dividem o dia da noite, os peixes e aves, os animais terrestres e finalmente o homem. As espécies são agrupadas. O primeiro homem é projetado à imagem e semelhança de seu criador, com a deliberada instrução de povoar a terra, onde os animais seriam a ele sujeitados. Nessa sequência de acontecimentos, percebe-se que não existe a narrativa da evolução da espécie humana desde o útero materno até a fase adulta, ou seja, o primeiro homem é gerado diretamente da terra, e não em concepção uterina.

O Artífice divino promove o processo da existência até o sexto dia, e seu período de descanso se realiza ao sétimo. Esse feito é importante para o calendário histórico. Para os judeus esse dia de descanso é o sábado e para a cultura ocidental é o domingo: “Deus no dia sétimo a sua obra, que Ele fizera, descansou no dia sétimo de toda a sua obra, que Ele tinha feito. E abençoou Deus o dia sétimo e o santificou; porque nele descansou de toda a sua obra, que Deus [intentara] fazer” (GIL’EAD, 2011, p. 7).

É relevante salientar que a narrativa bíblica inicia com a palavra “no início” ou “no princípio”, ou seja, o Mentor divino não se apresenta como narrador e autoridade criativa, mas a história começa com sua ação direta, pois coloca em existência o seu projeto. O Criador não se justifica e muito menos dá explicação de seus atos, apenas efetiva seu plano criacionista de mundo. A

parte reflexiva e filosófica de suas ações não é explicada por Ele, mas fica para quem lê e interpreta a história. O homem é criado no decorrer do processo, entre a criação do céu e da terra até os animais. O sujeito é sua obra prima, na qual Ele é espelhado, pois o ser humano é Sua própria imagem e semelhança. A princípio, a aparência dele é de um boneco de barro sem vida, mas, por meio do próprio sopro de seu Criador, torna-se alma vivente. Deus dá à sua criatura seu Espírito, algo que não é concedido a nenhum outro tipo de vida, seja planta ou animal; somente ao homem. Verifica-se que no decorrer da história Deus relaciona-se unicamente com o homem e nunca com as outras criaturas. Este ser vivente adquire consciência, recebe liberdade de escolha e aprende o princípio da obediência e da rebelião.

O Artífice coloca Adão e toda a criação no Éden, de maneira a expressar a perfeição de sua obra. No instante em que o Jardim é descrito, Deus proíbe que a Árvore do Conhecimento do bem e do mal seja tocada. Adão nomeia os animais e o Senhor projeta o primeiro matrimônio, em que a esposa do varão é formada de sua costela.

Então, o SENHOR Deus fez cair um sono profundo sobre o homem, e ele adormeceu; e Ele tomou uma das suas costelas e fechou a carne em seu lugar. 22 E fez o SENHOR Deus, da costela que tomara do homem, uma mulher; e a trouxe para o homem. 23 E disse Adão: Esta [é] agora osso do meu osso e carne da minha carne; a esta ele chamou mulher, porque do homem ela foi tomada. 24 Por isso, deixará o homem seu pai e sua mãe e se unirá à sua mulher, e serão ambos uma só carne. 25 E ambos estavam nus, o homem e a sua mulher e não se envergonhavam. (GIL'EAD, 2011, p.10)

Essa companheira é criada para auxiliá-lo. Ela é sua “mulher; a rigor, seria: para o homem; no sentido de: direcionada para o homem” (GIL'EAD,

2011, p.10). Nesse contexto, está gerada a primeira instituição familiar estabelecida na sociedade. O Éden é o cenário de morada para o casal, que vive em harmonia, sem necessidade do uso de roupas para proteger sua nudez. Além disso, não há ameaças descritas, os dois e os animais selvagens vivem de forma sincronizada: “Éden = deleite, prazer” (GIL’EAD, 2011, p. 11). Nessa instância, o casal conhece apenas o bem, até o tempo em que a serpente dialoga com Eva, de forma a argumentar os benefícios adquiridos se ela decidir provar do fruto da árvore proibida. O mal não é evidenciado, razão pela qual a víbora indica a ideia de lucro obtido com acréscimo de sabedoria e conhecimento sobre os mistérios da vida. Eva é iludida a pensar que todo o bem que lhe é concebido já não basta, que precisa assimilar maior entendimento e, para isto, necessita provar a fruta.

Ora, a serpente era mais astuta que todas as alimárias do campo que o SENHOR Deus tinha feito; e esta disse à mulher: É isso que Deus disse: Não comereis de toda árvore do jardim? 2 E disse a mulher à serpente: Do fruto das árvores do jardim comeremos, 3 mas, do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Não comereis dele, nem nele tocareis, para que não morrais. 4 Então, disse a serpente à mulher: Certamente não morrereis. 5 Porque Deus sabe que, no dia em que dele comerdes, se abrirão os vossos olhos, e sereis como Deus, sabedores do bem e do mal. 6 E, vendo a mulher que aquela árvore [era] boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para se obter entendimento, tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido com ela, e ele comeu. 7 Então, foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que [estavam] nus; e coseram folhas. (GIL’EAD, 2011, p. 11 e 12)

Segundo a interpretação judaico-cristã, a mulher usa de sua liberdade de escolha e come aquilo que lhe abre os olhos para se manifestar contra a

ordem do Eterno. Sendo assim, Eva passa a demonstrar uma possibilidade de rebelião contra a ordem divina. O marido, incentivado por ela, também experimenta da árvore e tem seu entendimento aberto. Esse ato permite que o pecado e a morte entrem no mundo, já que a ação do casal é entendida por Deus como rebelião. O Éden tem sua perfeição profanada e o casal não é mais digno de habitá-lo. Observa-se que a serpente age como opositora à regra proferida por Deus. Satanás significa “opositor”, ou, “aquele que se opõe” (GIL’EAD, 2011, p.17). O tentador investe, a princípio, contra o Senhor, devido à inimizade entre eles, e por isso ludibria Eva e faz o homem cair em pecado para atingir a autoridade divina.

No verso 1 nós temos [...] *vehanachash* que traduzido é: “e-a-serpente”. Curioso é que a palavra [...] *nachash*, além de significar “serpente, sussurro, brilho,” significa também, conforme Gesenius e Strong [...], “praticar encantamento, mágica, agouro, prognosticar, adivinhar [...] enfim, uma série de práticas abomináveis diante do Senhor. (GIL’EAD, 2011, p. 17)

A tentação permite que a morte aconteça ao homem, pelo fato de ele se rebelar contra seu Criador e transgredir a ordem divina. Então, o homem perde a possibilidade de ser eterno e de vincular-se diretamente ao Eterno: “De toda árvore do jardim podes comer. Mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás; pois no dia em que dela comeres morrerás” (*BÍBLIA HEBRAICA*, 2007, p.12). No ato da provocação a serpente espreita a mulher e argumenta: “Acaso Deus disse: Não comereis de toda árvore do jardim?” (*BÍBLIA HEBRAICA*, 2007, p.12). Eva defende-se: “Do fruto da árvore do jardim podemos comer, mas do fruto da árvore que está no meio do jardim - disse Deus - Não comereis dele, nem tocareis nele, para não morrerdes” (*BÍBLIA*

HEBRAICA, 2007, p. 12). A história não esclarece se a mulher recebe a instrução diretamente de Deus, para não comer da árvore, como ocorre com Adão, ou se é advertida pelo marido, fato provável. A serpente espreita os caminhos de Eva até percebê-la sozinha e próxima da árvore, então dá seu bote letal, e a afirmação de Deus torna-se a sentença de morte do casal: “[...] no dia em que dela comeres, certamente morrerás” (GIL’EAD, 2011, p.17). É provável que, se o homem não tivesse comido do fruto, seria imortal, haja vista que antes de pecar a proibição era apenas contra a árvore do bem e do mal, mas não contra a Árvore da Vida. Satanás arma sua rede arditamente, de forma a inserir o mal na humanidade e lhe impedir de ser imortal. O pecado fica aparente quando Adão e Eva têm os olhos abertos e entendem que estão nus:

Então foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que estavam nus; e coseram folhas de figueira, e fizeram para si aventais. E a voz do SENHOR Deus, que passeava no jardim pela viração do dia; e esconderam-se Adão e sua mulher da presença do SENHOR Deus, entre as árvores do jardim. (BÍBLIA ISRAELITA ONLINE, 2012)

O pecado pesa à consciência do casal, que se esconde do Senhor, que, por sua vez, procura-os no Jardim, e os inquire sobre a desobediência:

E Deus disse: Quem te mostrou que estavas nu? Comeste tu da árvore de que te ordenei que não comesses? [...] E a Adão disse: Porquanto deste ouvidos à voz de tua mulher, e comeste da árvore de que te ordenei, dizendo: Não comerás dela, maldita é a terra por causa de ti; com dor comerás dela todos os dias da tua vida. (BÍBLIA ISRAELITA ONLINE, 2012)

Pode-se interpretar que, após o homem pecar, Deus exclui o casal do Éden antes que coma da Árvore da Vida, a fim de impedi-lo de eternizar sua vida no pecado:

Então disse o SENHOR Deus: Eis que o homem é como um de nós, sabedor do bem e do mal e agora, para que não estenda a sua mão e tome também da árvore da vida, e coma, e viva eternamente, o SENHOR Deus o lançou fora do jardim do Éden, para lavrar a terra de que fora tomado. 24 E Ele expulsou o homem e pôs ao oriente do jardim do Éden os querubins e uma espada flamejante ao redor, para guardar o caminho. (GIL'EAD, 2011, p. 15-16)

Segundo a *Bíblia*, cometido o pecado original, Adão e Eva são expulsos do Paraíso. Essa é a punição por terem desobedecido a Deus, Ser onisciente, onipresente e onipotente. O assunto é propício a ser explorado pela Igreja: seres humanos devem obedecer a seus superiores ou a punição certamente virá. Após a expulsão do casal do Jardim do Éden, ainda segundo a narrativa bíblica, o ser humano passa a ser marcado pelo declínio, pela corrupção e morte. Assim sendo, os descendentes de Adão buscariam reatar a aliança com Deus.

A cada tempo e enunciação de novo século, o ponto de vista interpretativo das novas gerações é transformado. As apropriações conceituais da época de *Gênesis* passam pelo fenômeno de transposição no tempo hodierno. Novos significados são abordados no tema da criação do homem, os conceitos antigos são somados, ressignificados, recriados e transmutados aos contemporâneos e geram produtos similares em alguns aspectos e inovadores em outros, como ocorre na relação entre a narrativa bíblica, o afresco de Michelangelo *Criação de Adão* e o curta-metragem *L'Animateur*.

## 2 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Sabe-se que existe relação constante entre imagem, significado e contexto. A imagem faz interpretações da linguagem verbal e escrita usando um sistema midiático diferente: “Os fenômenos de interação semiótica entre as diversas linguagens, a colagem, a montagem, a interferência, as apropriações, integrações” (PLAZA, 2008, p. 12) produzem as interfaces da arte. A linguagem literária, a maneira como são representados os pensamentos e as inserções representativas do leitor-espectador tem diferentes perspectivas de interpretação, cada qual de acordo com o sistema de signos e ressignificações de sua ótica. Tanto Plaza quanto Clüver esclarecem que cada perspectiva tem uma representação, pois existem as interfaces da arte, as perspectivas interpretativas, o contexto dos significados entre tantos outros aspectos. Qualquer inserção ou alteração num sistema de signos pode alterar o significado, sendo assim, segundo Clüver (2006):

O ato de fala literário, como qualquer outro ato de fala, é um exemplo de sistema de signos de segunda ordem baseado na linguagem natural, a qual ela própria um sistema semiótico. Os componentes materiais de um texto pictórico, entretanto, não pertencem a um tal sistema. Há um sistema de cores que é de fato “denso” no que se refere ao matiz, valor e saturação: o mesmo é válido para outros aspectos de marcas visuais. Mas seja qual for o poder significante de uma marca circular de giz vermelha na calçada, tal poder não deriva de um sistema de signos que regula círculos, a cor vermelha, as marcas de giz e a textura das calçadas. Pelo contrário, tudo dependerá da inserção que o leitor faz da marca no sistema de signos de um alfabeto, da construção de estrada, da representação pictórica, ou de jogos de rua infantis. Uma mudança de cor ou formato ou textura poderá afetar o significado de um desses sistemas [...]. (CLÜVER, 2006, p. 115)

As superposições de tecnologias interconectam as metodologias das produções intermediáticas. Tanto a pintura quanto a imagem cinematográfica, seja ela em longa ou em curta-metragem, desnudam um sistema semiótico, com distintas unidades significantes, cujas “regras devem ser deduzidas a partir de cada obra” (CLÜVER, 2006, p. 115). O sistema semiótico<sup>6</sup> apresenta muitos âmbitos organizacionais e simbólicos.

A cultura é um sistema de signos, repleto de textos a serem lidos e relidos, em disposição perceptiva que armazena e transmite informações. Esses processos evocam o complexo cognitivo humano, no qual se configuram estruturas de memória, assimilação, acomodação e organização daquilo que foi apreendido. Sob o pódio da memória coletiva, ao ser apresentado um texto, seja literário, pictural ou fílmico, existe uma orientação textual de análise, que induz o público a ler a mensagem transmitida na forma representada, dando origem à cultura, de maneira a induzir uma interpretação global. O signo torna-se mediado como ser social arraigado numa comunidade: “[...] a linguagem é necessariamente social, pois todo o conhecimento é mediado pela linguagem que não é propriedade individual, mas coletiva” (PLAZA, 2008, p. 19). A representação expressiva transita do pensamento para o mundo exterior em que o signo é intermediado pelo “processo de semiose (ação do signo) como

---

<sup>6</sup> O sistema semiótico representa o conjunto de símbolos culturais e sistemas organizacionais de informação (por exemplo: TV, rádio, teatro, artes plásticas, linguagem verbal e cinema). Para Regiane Oliveira, o sistema modelizante regula e organiza o sistema semiótico para desenvolver a informação. O sistema semiótico é definido por códigos culturais complexos que armazenam os processos informativos, regulamenta e controlam as manifestações da vida social (do comportamento individual ou coletivo). Desta feita, os seres humanos não somente se comunicam com signos ou representações, mas também são controlados por eles. Os homens são instruídos, desde a infância, segundo os códigos culturais da sociedade em que estão inseridos. Portanto, verifica-se que a cultura não consegue organizar o meio social sem representações ou signos.

transformação de signos em signos [...] é uma relação de momentos num processo sequencial-sucessivo ininterrupto”. (PLAZA, 2008, p. 17) Tal relação processual tem estruturas de sistematizadoras e organizadoras dos sistemas de linguagem. Esses organizadores são conceituados por Machado como “modelização”. Para este autor, modelizar é ler os sistemas de signos a partir de uma estrutura: a linguagem natural (MACHADO, 2012, p.1). Vinculada à estruturalidade está a gramaticidade que organiza a linguagem. Para Plaza o conhecimento é mediado coletivamente e gera complexas significações e, consoante Machado, essas complexidades de informação e transmissão de linguagens são, portanto, compreendidas por modelizações impostas pelo sistema organizacional. Machado compreende e esclarece que:

[...] no processo de decodificação do sistema modelizante, não se volta para o modelo da língua, mas para o sistema que a partir dela foi construído. Modelizar traduz, portanto, um esforço de compreensão da signicidade dos objetos culturais. Modelizar é semiotizar. Mito, religião, arte e literatura foram os sistemas modelizantes para os quais, inicialmente, se voltaram os semiotistas russos. Na tradição do ícone medieval, por exemplo, Boris Uspênski encontrou fundamentos teóricos sobre a modelização na pintura. (MACHADO, 2012, p.1)

Pode-se compreender que a decodificação do sistema modelizante é o esclarecimento de seu uso, em que há informação sobre o processo de transmissão do conhecimento e de compreensão do discurso. O sistema modelizante é o conjunto de códigos que organizam e estruturam uma língua. Essa língua faz parte de uma cultura que é contextualizada pela sua historicidade, religiosidade, política, por grupos e comunidades sociais. Desta feita, uma ação leva ao efeito, tudo é inter-relacionado. A necessidade

organizacional de uma sociedade induz à formação de códigos de linguagens com modelos a serem compreendidos e apreendidos pelas gerações. E todo o modelo necessita ter seus padrões desenvolvidos de forma a possibilitarem o entendimento e a assimilação. Os códigos sociais não podem ser inacessíveis e inalcançáveis ao esclarecimento coletivo, caso contrário fica impossível sua decodificação. Por isso, o sistema modelizante é configurado pela gramaticidade que coopera para a interação de linguagem entre interlocutores, leitores, espectadores. A gramaticidade normatiza as sequências interlinguais. Segundo Adonai Estrela Medrado, gramaticidade é:

[...] a característica da língua que possibilita um falante compreender o outro que compartilhe das mesmas correlações entre significados e sequências de sons. A construção de uma sentença compreensível por outros é a demonstração desta característica. Ocorre a agramaticalidade quando não são respeitadas características essenciais que possibilitam a comunicação, por exemplo, não obediência de ordem obrigatória entre os elementos ou omissão de elementos indispensáveis. (MEDRADO, 2008, p.1)

Todas essas regras e conceitos estruturam a língua, na qual é sustentado e organizado o conjunto de signos elementares no mecanismo semiótico de transmissão de mensagens. As regras ou moldes normativos organizam a complexidade da língua. Referente à língua natural como sistema modelizante, deve-se considerar a fonação, o grafismo, convenções culturais como variantes constitutivas. Sob o pódio sociocultural a língua constrói costumes, regras sociais e tradições; nos segmentos dos aspectos psicológicos

a “língua é considerada como objeto de poder e controle” (MEDRADO, 2008, p.1).

Entrementes, percebe-se que a língua, como objeto de poder, influencia diretamente a cultura social e os indivíduos interlocutores. É por meio da fala, da escrita, das palavras, que o discurso acontece. A pessoa escolhe o vocabulário adequado ao tema que vai gerar e age por meio de uma seleção de signos para desenvolver a ação intercomunicativa. Tais processos de signo são, portanto, assimilados culturalmente, ensinados e passados entre as gerações.

Com relação ao elemento semiótico, a cultura espelha um conjunto de informações não hereditárias, não individuais, haja vista que essas são transmitidas e assimiladas por um determinado grupo. Esse complexo tem características distintas, e contém informações coletivas, geradoras de regras e particularidades que modelizam certa ordem. Tais normas concebem os signos simbólicos de uma sociedade, e as informações são transmitidas a ponto de processar a organização. Nessa estrutura difundem-se determinados conteúdos, de forma a criar parâmetros de regularização, que objetivam manter a inteireza do sistema. “A contínua retroalimentação realizada pelas trocas informacionais garante a eficiência das mensagens no intuito de assegurar uma série de invariáveis dentre um conjunto de variáveis mantidas no interior de um sistema” (OLIVEIRA, 2012, p.1).

O complexo de padrões sociais tem sistemas de códigos culturais que mantêm a organização comportamental. “Ivanov ressalta que o homem não usa signos, mas também é regulado por eles. Portanto os códigos culturais funcionam como programas de controle” (OLIVEIRA, 2012, p.1). Nesse

entrançamento existem os gêneros, nos quais são feitas as produções de textos por meio do uso da linguagem. Para Irene Machado gênero é:

Um conceito central para os estudos semióticos russos, sobretudo depois que Mikhail Bakhtin o tornou chave da poética histórica à luz do dialogismo, onde não é classe nem cabe nos limites da poética aristotélica. Segundo Bakhtin, gênero define as infinitas possibilidades de uso da linguagem na produção de mensagens no tempo e no espaço das culturas. (MACHADO, 2012, p.1)

Bakhtin buscou entender as formas comunicativas, a formulação dos gêneros do discurso, no qual diferentes âmbitos da linguagem, por meio do processo combinatório, passam a acionar o “mecanismo semiótico da modelização” (MACHADO, 2012, p. 1). Sob esse viés, existem diferentes formas de uso da linguagem, que organizam a comunicação oral e escrita, sendo os gêneros primários. Desses, surgem os gêneros secundários, que formam os sistemas discursivos mais complexos como esclarece Bakhtin:

Cumprе salientar de um modo especial a *heterogeneidade* dos gêneros do discurso (orais e escritos), que incluem indiferentemente: a curta réplica do diálogo cotidiano (com a diversidade que este pode apresentar conforme os temas, as situações e a composição de seus protagonistas), o relato familiar, a carta (com suas variadas formas), a ordem militar padronizada, em sua forma lacônica e em sua forma de ordem circunstanciada, o repertório bastante diversificado dos documentos oficiais (em sua maioria padronizada), o universo das declarações públicas (num sentido amplo, as sociais, as políticas). (BAKHTIN, 2003, p. 280-281)

Tais gêneros discursivos dentro da visão da semiótica cultural definem a comunicação através dos limiares elaborados pelas linguagens naturais e da

comunicação mediada, que pode ser entendida como todo o processo comunicativo feito através das diferentes mídias: computação (chats, blogs, sites, e-mails), rádio, TV, cinema, pintura, artes cênicas, etc. Essas são formas que podem ser consideradas gêneros discursivos secundários, ou complexos. “Na recente abordagem semiótica das mídias, os gêneros discursivos têm o poder de definição da própria mídia como sistema de signos na cultura” (MACHADO, 2012, p.1).

No sistema figurativo pictural, percebe-se que as imagens têm distintos níveis de significações. A pintura icônica, por exemplo, quando analisada como um sistema modelizante, serve de aparato para constituir a linguagem de uma época. Ao ler uma pintura sob um olhar profundo, o horizonte de paradigmas e regularizações didáticas é despido: perspectiva inversa, moldura e cores; como também os sintagmas, que permitem analisar a função do conjunto: disposição das figuras, recodificação do significado dessas e a sintaxe geométrica. Tanto paradigma quanto sintagma forma o alfabeto pictural icônico. Verifica-se que paradigma são as regras e sintagma são as disposições dos signos icônicos, em que cada signo ou ícone, segundo Peirce, tem suas próprias características de significados. Esses ícones podem ser considerados como textos ou conjunto de signos de um discurso, no qual são elaborados atos interlocutivos, enunciação e se faz referência a algo que se deseja transmitir.

Para Peirce, ícone “é definido como um signo que possui caráter sígnico [...] devido às qualidades [...] materiais próprias a ele (PEIRCE, citado em SANTAELLA, 2009, p. 144), ou seja:

Ícones [...] substituem tão completamente seus objetos a ponto de se distinguirem deles com dificuldade. Assim são os diagramas da geometria [...] Assim, quando contemplamos uma pintura, há um momento em que perdemos a consciência de que ela não é a coisa, a distinção entre o real e a cópia desaparece, e ela é para nós, por um momento, um puro sonho – não uma existência particular, nem geral. Nesse momento, nós estamos contemplando um ícone. (PEIRCE, citado em SANTAELLA, 2009, p. 144)

Entrementes, Peirce esclarece essa interconexão de imagem, signo e significado. As barreiras perceptivas são transpostas de forma a ocorrer a íntima relação entre a realidade e a representação. A suave membrana, a esclera que reveste o globo ocular, permite a ação mútua cognitiva (na qual ocorre assimilação, interpretação e adaptação dos objetos e de seus respectivos significados) entre o real e o ícone. Desta feita, Umberto Eco ilumina o pensamento reflexivo de Peirce, ao perceber que, enquanto ocorre um discurso, ocorrem equivalências verbais, o texto penetra o horizonte interpretativo, as palavras descrevem seus significados.

Umberto Eco esclarece que signo icônico “é um texto, sendo prova disso o fato de o seu equivalente verbal não ser uma simples palavra, mas, no mínimo, uma descrição ou um enunciado e, por vezes mesmo, todo um discurso, um ato referencial ou um ato locutivo (ECO, 1978, p. 164). A constituição básica desse texto ou da imagem e seu significado absorve o comportamento do objeto a ser representado ou descrito e o reconstrói de forma a manter sua essência. Esse processo, por sua vez, corresponde ao conceito de “semelhança” ou “similaridade” citado por Santaella. As imagens picturais podem ser substratos sígnicos do mundo real, visível ou puramente figuras abstratas e inundadas de cor. Nesses signos existem “semelhança

(similaridade) e imitação (mimesis) [...] As imagens como semelhanças de signos retratados pertencem à classe dos ícones” (SANTAELLA, 2009, p. 37). Portanto, a pintura icônica é histórica, representativa e faz uso da modelização para ter significado semiótico em seu conjunto. A arte em sua onisciência tem o poder de espelhar, ultrapassar, transpor e enaltecer o mar de significâncias, sendo o substrato infinito do ato criativo.

A arte é permeada pelo significado intrínseco “que constitui o mundo de valores ‘simbólicos’” (SANTAELLA, 2006, p. 98). Além disso, as condições culturais e históricas junto com as facções tendenciosas da mente humana desenvolvem o processo semiótico em suas dimensões (imagem e literatura). O artista produz sua arte mediante sua ótica e o leitor/espectador interpreta sob o pódio de seus valores adquiridos. Isso vai ao encontro do que Greimas percebe como “perplexidades”, que podem ser consideradas tanto por quem cria como por quem faz a leitura interpretativa. “A semiótica visual – ou a semiologia da imagem – não é, com frequência, senão um catálogo de nossas perplexidades ou de falsas evidências” (GREIMAS, 2001, p. 75). Aquele mundo de valores simbólicos, observado por Santaella, está, portanto, permeado pelas falsas evidências catalogadas pelo ser cognitivo. Greimas esclarece que a semiótica visual tem três divisões ou categorias: a topológica, indicativa da disposição das categorias referente à localização das formas e ordenação do suporte; a cromática, que é a arte de compor as cores e a dispersão da luz (cromatismo); e a eidética, condizente à disposição dos pontos, figuras, linhas, formas e traços de uma imagem (GREIMAS, 2001, p. 75-76).

A semiótica estuda o conteúdo pelo emissor para o receptor através de um amplo processo de significação. Aquilo que é representado (signo) causa efeito ou modifica uma ideia, exterioriza o pensamento. “O representado é seu objeto; o comunicado, a significação; a ideia que provoca, o seu interpretante” (PLAZA, 2008, p. 17). Ao transpor uma ideia, traduz-se uma ação provocativa e sem reservas, com interação das linguagens. O pensamento é contínuo e está em processo de constante transformação e ressignificação. O processo de recriação e riqueza significativa é concebido pelo processo de transformação, e a concepção textual é separada dos aspectos pessoais de quem a cria.

Consoante Kehrwarld, o que torna a significação rica em uma obra, seja texto, imagem ou música, “não tem nada a ver com o tempo passado para realizá-la, nem mesmo para concebê-la, o que exclui aspectos da vida pessoal do artista” (KEHRWALD, 2008, p. 64). Sendo assim, uma obra será valorizada e tornar-se-á obra, propriamente dita, não a partir das concepções pessoais do autor, mas sim a partir das experiências do leitor-espectador, que a mobilizam e a enriquecem, no processo de leitura e interpretação. A obra se torna valorizada e reconhecida como tal, somente se for apreciada, lida, analisada e interpretada pelo leitor-espectador. Quem faz a releitura de uma obra, de forma a promover a intermedialidade, o faz sob a proposta contemplada de sua ótica.

A tessitura da composição atrela muitos caminhos e enlaça diversos sentidos, nos quais obra e leitor absorvem-se, numa mistura de interpretações, que, de acordo com Barthes, “[...] nós acentuamos agora, no tecido, a ideia generativa de que o texto se faz, [...] através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido [...] o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolve a si [...] de sua própria teia” (BARTHES, 2001, p. 112). Ler e interpretar uma

obra promove a valorização desta criação, eleva o horizonte de expectativas do leitor e os significados se interconectam. Barthes e Deleuze concordam sobre os efeitos processados durante o relacionamento entre composição e leitor. À medida que o leitor permite-se envolver com a obra, esta interage com seus pensamentos, estimula sensações e transforma o horizonte do leitor. No momento em que o indivíduo interconecta-se com a criação, seu pódio de expectativas é modificado. Segundo os dois autores, a obra, em sua narratologia, provoca interconexões, encanta e seduz o leitor/espectador, assim como promove-a fruição germinativa do prazer de sua disposição.

No instante em que o leitor relaciona-se com a composição, eleva-se em sua contemplação e perpassa os efeitos das representações da imagem. Esse eflúvio origina sentido e significado. A expressão recria os processos e a imagem, segundo Deleuze, “é a própria coisa, é o conjunto de tudo que aparece, isto é, o conjunto daquilo que é, o que exclui a ideia de representação” (DELEUZE, 1985, p. 21). O caleidoscópio entre mídias obtém e apresenta novas interrogativas, que trespasam conceitos e fulguram mutações de pensamento. A arte toca o sujeito, que estremece em seu espírito até transpor significados. A imagem atrai o observador e lhe produz efeitos. As combinações recriam a todo tempo as releituras intermediáticas. Mesmo que o artista em sua práxis “tente impor um sentido de leitura, nosso interesse momentâneo ou fatos da memória facilmente induzem ao desvio do olhar” (KEHRWALD, 2008, p. 67).

A representação sígnica não está apta a capturar a realidade em sua totalidade. “O objeto real, ou antes, dinâmico, pela natureza das coisas, o signo não consegue expressar, podendo apenas indicar, cabendo ao intérprete

descobri-lo por experiência colateral” (PEIRCE, citado em PLAZA, 2008, p. 47). Peirce e Kehrwald entendem que o intérprete irá perceber o significado da representação no momento em que estiver analisando o objeto sob seu ponto de vista. Na instância da linguagem visual figurativa, “[...] antes de referir-se ao real, referencia-se com códigos de representação, a linguagem verbal escrita, por seu lado, referencia-se com o próprio código visual e [...] com o código oral do qual é tradução” (PLAZA, 2008, p. 47). Pode-se entender que o código ou meio referencia-se, ou se utiliza do outro código que está inserido nele de forma virtual. Esse código ou meio pode ser o sistema modelizante que fundamenta o percurso das estruturas de linguagem e de organização de mensagens.

A tradução intersemiótica interpreta as representações verbais através de sistemas sígnicos não verbais, “de um sistema de signos para outro, [...] da arte verbal para música, a dança, o cinema ou a pintura” (PLAZA, 2008, p. 6). O trânsito criativo expressa o presente, o passado e o futuro em constante deslocamento, com estruturas e sistemas modelados de acordo com cada tempo e contexto.

O construto da linguagem é mediado pelo sistema gerador, organizacional e interpretativo da informação através dos signos. Os significados são transpostos a cada atmosfera de evolução criativa e comunicativa. Existem basicamente três campos da linguagem segundo os semioticistas:

[...] as línguas naturais; as línguas artificiais (linguagem científica, código *morse*, sinais de trânsito); as linguagens secundárias estruturadas e sobrepostas à língua natural como a arte, o mito, a religião. Linguagem é

também entendida como a que se expressa não por signos linguísticos, mas por outros signos, seja através da arte, da técnica de representação e de expressão gráfica, da imagem de um tema real ou imaginário, em suas várias formas e objetivos sejam eles (lúdico artístico, científico, técnico e pedagógico). Esse é o contexto do desenho entendido como linguagem. (MACHADO, 2012, p.1)

O espaço que possibilita a realização dos processos comunicativos e a produção de novas informações, que funcionam como um conjunto de diferentes textos e linguagens é definido como semiosfera. Destaca a ideia de simetria especular e de fronteira<sup>7</sup>.

A linguagem expressa o nível de pensamento por meio da função cognitiva e o interpretante a recodifica em outros meios ou códigos. O processo de transposição ou tradução sofre inferências contínuas e associativas, com interdigitações de ideias, conceitos e modelos. Existe a conexão das experiências e sensações até gerar o processo inventivo com significados internos e externos. Tais significados existem pelo contínuo semiótico, na qual a organização interna do leitor gera o sentido ou simetria especular. Esta simetria, segundo Rehen, significa:

[...] a própria ideia da semiosfera enquanto intercâmbio dialógico; é um dos princípios estruturais de organização interna do dispositivo gerador de sentido; nela aparece o fenômeno do duplo, da intratextualidade e um dos mais complexos processos informacionais, o dialogismo, fundamento de todo o processo gerador de sentido. Na semiosfera o grau de organização da cultura

---

<sup>7</sup> Para Reheniglei Rehen (1998), “fronteira” é a relação entre aquilo que está dentro e aquilo que está fora do espaço semiótico. Ocorre quando os espaços não semióticos permitem a penetração do externo no interno, filtrando e adaptando (REHEN, 1998, p.1)

está na passagem da organização interna para a desorganização externa, do caos para a ordem, daí podermos chamá-la de "contínuo semiótico". (REHEN, 1998, p.1)

O contínuo semiótico promove a organização e desorganização da simetria especular, atua no processo intertextual e intermediário constantemente. Tal semiosfera provoca diálogos internos, em que a bagagem do leitor tem ação sob sua interpretação. Verifica-se em uma adaptação fílmica, por exemplo, que o espectador recebe o texto e assiste ao filme ao mesmo tempo, gerando contínuas significações, assim como esclarece Rajewsky:

Assim, no caso da adaptação fílmica, o espectador "recebe" o texto literário original ao mesmo tempo em que vê o filme, recebendo especificamente o texto literário em sua diferença ou em sua equivalência à adaptação. Esta recepção ocorre não (apenas) devido a um conhecimento anterior ou à bagagem cultural que o espectador possa ter, mas por causa da própria constituição específica do filme. Abrem-se assim camadas adicionais de sentidos que são produzidos especificamente pelo ato de se referir, ou de relacionar, filme e texto. Em vez de ser simplesmente baseada numa obra literária, caindo assim também na categoria de referências intermediárias. (RAJEWSKY, 2009, p.11)

Tais textos intermediários, sob o viés semiótico, buscam explicar o mundo em que estão inseridos. Existe o sistema modelizante primário, que é a linguagem natural, e o secundário, que é a literatura e o mito, por exemplo. Tais categorias são a gênese da metalinguagem do "sistema universal de interpretação" (REHEN, 1998, p. 1). Portanto, quando um produtor de cinema,

ou SMA<sup>8</sup>, utiliza seu sistema sígnico, ele o faz a partir de sua interpretação de mundo, de seu ponto de vista, de seu léxico de experiências. Esses horizontes interligam-se às expectativas do leitor-espectador ao ápice de enaltecer a transposição de significado. Inerente a cada perspectiva produtiva existe a transposição criativa, proveniente da ligação de textos e mídias, ou intermedialidade, que passa a ser arte no momento de apreciação coletiva. O vislumbre do público torna a produção de fato em arte.

O produtor de *L'Animateur* faz exatamente isso, entrelaça a teia semiótica do texto histórico e literário de *Gênesis*, a obra renascentista e o SMA como produto final. Ocorre, portanto, uma transposição intersemiótica. Para Clüver, transposição intersemiótica contempla “a relação entre o texto visual e o verso do poema” (CLÜVER, 2006, p. 108), por exemplo. O que Clüver considera “transposição intersemiótica”, Plaza conceitua como “tradução intersemiótica”. Essas nomenclaturas distinguem-se, principalmente, pelo fato de o termo “tradução” ser um conceito que busca equivalência, enquanto uma “transposição” trabalha mais com a ideia de semelhança e reúne “signos que permitem a construção de um sentido muito semelhante ao significado que

---

<sup>8</sup>“SMA” é a sigla utilizada neste trabalho para denominar “*Stop Motion Animation*”; uma técnica de filmagem na qual o animador fotografa os objetos, geralmente a partir do mesmo ponto, um a um, quadro a quadro. À medida que muda sutilmente de lugar ou altera a expressão dos bonecos ou objetos moldáveis, cria-se a ilusão de movimento. Quando o curta-metragem ou o filme é projetado com 24 fotogramas (24 fotos, neste caso) por segundo, os espectadores têm a ilusão de que os bonecos estão se movimentando. Tal ilusão ocorre devido à persistência retiniana, pois a retina, excitada pela luz, envia impulsos ao cérebro, que são interpretados como imagem pelo córtex cerebral. Mesmo após a luz ser retirada, esse estímulo continua acontecendo por algumas frações de segundos, até a retina se adaptar novamente. Enquanto isso ocorre, os estímulos continuam chegando ao cérebro, que continua percebendo a imagem vinda da fonte de luz, até formar a permanência retiniana. Então, se, no intervalo de permanência for sobreposta uma nova imagem, tem-se a ilusão de movimento no *stop motion*. Tais animações possibilitam que as imagens sejam criadas de pecinhas de montar, recortes, bonecos de brinquedo, massinhas, objetos, arames, bolinhas de lã, etc.(EBA, 2012, p.1)

pode ser construído a partir de um signo em outro sistema semiótico” (CLÜVER, 2006, p. 150).

Diferentemente da visão de Clüver, Plaza estabelece que a “tradução intersemiótica” é um processo que está em “constante movimento tradutório”, no qual a “alta saturação de dados cria prolongamento excessivo de um dos nossos sentidos” ou, em outros casos, permite “a participação do receptor”, gerando o “trânsito dos sentidos” (PLAZA, 2008, p. 64). Para Plaza, tradução intersemiótica é a “via de acesso mais interior”, é uma “prática crítico-criativa, na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas [...] diálogo de signos” (PLAZA, 2008, p. 14).

Esse trânsito de sentidos e diálogos de signos que compõe a tradução gera interpretações de acordo como contexto histórico. Portanto, se a cada espaço e tempo as traduções se diferenciam o conceito de “fidelidade” não é um critério aceitável. Nesse aspecto, Júlio Plaza tem visão semelhante à de Umberto Eco:

A conclamada “fidelidade” das traduções não é um critério que leva à única tradução aceitável [...]. A fidelidade é, antes, a tendência a acreditar que a tradução é sempre possível se o texto fonte foi interpretado com apaixonada cumplicidade, é o empenho em identificar aquilo que, para nós, é o sentido profundo do texto e é a capacidade de negociar a cada instante a solução que nos parece mais justa [...] se consultarem qualquer dicionário, verão que entre os sinônimos de *fidelidade* não está a palavra *exatidão*. Lá estão antes *lealdade, honestidade, respeito, piedade*”. (ECO, 2007, p. 426)

Tanto Clüver quanto Plaza e Umberto Eco mantêm o diálogo conceitual entre Jakobson e Peirce, em que o signo representa algo que modifica, comunica e representa sentidos da mente para o mundo exterior, sob a via da ressignificação e interação das linguagens em que o respeito ao texto traduzido compõe a interação tradutória. Na transposição intersemiótica existe um diálogo entre as obras, como, por exemplo, uma tradução pictórica de um poema, a escrita de um verso a partir de uma imagem (*“eckfrase”*), ou uma ilustração a partir de uma tradução lírica. No caso da produção do SMA *L’Animateur*, há uma transposição que não se baseia apenas no texto bíblico, mas também na proposta de utilizar três palavras-chave como mote: “maçã”, “pecado” e “queda”.

O caleidoscópio criativo do diretor captura a profusão pictural do afresco *Criação de Adão* e desenvolve a biogênese irônica de seu roteiro. A adaptação fílmica é um processo de flexibilidade e plasticidade intermediária que possibilita novas leituras, com transmutação estética. Para Plaza a tradução acontece quando o homem começa transmutar o mundo em signos, imagens e palavras, em que são “relevantes as relações entre os sentidos, meios e códigos” (PLAZA, 2008, p. 46). Tais relações de sentidos da adaptação fílmica são vistas sob uma perspectiva, segunda Irina Rajewsky, categorizada em três âmbitos.

Irina Rajewsky, em seu artigo *Intermedialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade* (2005), distingue três categorias de intermedialidade: 1) intermedialidade no sentido mais restrito de transposição intermediária, por exemplo, adaptações cinematográficas, romantizações, etc.; 2) intermedialidade no sentido mais restrito de combinação

de mídias (ópera, filme, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, instalações em computador ou de arte sonora, quadrinhos etc.); e 3) intermedialidade no sentido mais restrito de referências intermidiáticas (referências, em um texto literário, a um filme, por meio da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em zoom, dissolvências e edição de montagem; outros exemplos incluem a chamada musicalização da literatura, a *transposition d'art*, a ecfrase, referências em filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia e assim por diante).

Para Rajewsky, a intermedialidade no sentido de transposição intermidiática é modo de criação do produto, da transformação de um determinado produto midiático (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato em outra mídia. Essa categoria é uma concepção de intermedialidade “genética”, voltada para a produção; o texto ou o filme “originais” são a “fonte” do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermidiático (RAJEWSKY, 2005, p. 52).

Portanto, de acordo com Rajewsky, *L'Animateur* é uma adaptação no sentido mais restrito de transposição intermidiática, em que a narrativa bíblica é a “fonte” do desenho animado. As combinações midiáticas enaltecem os diversos objetos de expressão artística, como por exemplo: representações teatrais, filme, dança, imagem pictural e escultura. Cada mídia tem sua própria efusão comunicativa. Ao colocar em evidência a arte narrativa, percebe-se que seu *status* molda-se à variedade midiática. Isso é exemplificado quando um texto narrativo é interpretado e recriado para a forma fílmica. Verifica-se que o dispositivo de leitura é transposto em outro tipo de mídia, ou seja, o discurso

literário é adaptado para a composição imagética e se torna arte no momento em que é apreciado pelo coletivo.

Para Carol Duncan “o trabalho do artista só se faz visível como arte em três situações: ao ser reconhecido pela crítica especializada, pela exposição num espaço de arte ou pela venda a colecionadores” (DUNCAN, 1983, p. 11). Desta feita, pode-se analisar a intermedialidade artística em suas categorias, sem que haja isolamento de seus códigos e significantes, já que os conceitos se interdigitam em profunda espessura semiótica.

Assim, a crítica e a história da arte celebram o artista como o indivíduo moderno ideal. Hostil ao mundo materialista e não admirado por ele e por sua cultura antiquada, o moderno artista/antagonista encena, simbolicamente e no plano cultural, o conflito entre o indivíduo e a sociedade. No fim das contas, triunfa sobre o mundo através de uma visão que transcende e descarta suas condições sociais e materiais. Seu triunfo é do espírito. À medida que aparece na literatura, o artista moderno é uma combinação do santo ascético e do herói popular ousado e viril. Sua arte nada convencional dá testemunho tanto de sua heroica renúncia ao mundo quanto de sua oposição a ele. Ao apreciar essas qualidades, os espectadores podem, vicariamente, vivenciá-las. (DUNCAN, 1983, p. 29)

O estigma das categorias artísticas segmentadas era cabível em outros tempos. Hoje, o artista contemporâneo é diferente daquele do período renascentista, por exemplo. Enquanto Duncan esclarece sobre o artista contemporâneo, Dick Higgins ressalta que, no Renascimento, surge a divisão entre as mídias. O pensamento social da época fixa a ideia de que imagem pictural é algo feito de tinta sobre uma tela e que escultura não deve ser pintada, “caracterizando e dividindo a sociedade em nobreza com suas várias

subdivisões: gentios, artesãos, servos e trabalhadores sem terra [...] conceito feudal da Grande Cadeia do Ser” (HIGGINS, 1984, p. 41).

Hoje, as problemáticas sociais impedem a intenção da arte fragmentada, pois nasce “uma sociedade sem classes, em que a separação em categorias rígidas é absolutamente irrelevante” (HIGGINS, 1984, p. 41). Não existe mais espaço para o *status* isolado, haja vista que a arte está em constante ressignificação, a flexibilidade midiática funde conceitos e códigos. “Na intermídia [...] o elemento visual (pintura) se funde conceitualmente com as palavras” (HIGGINS, 1984, p. 47). Significante e significado estão em constante transição, processo em que ícone, símbolo ou arte confundem-se aos conceitos e sentidos intermidiáticos. Independente do método utilizado para representar as perspectivas, o sujeito promove relações entre si e expõe seus pensamentos por meio das diferentes mídias.

As discussões sobre a intermedialidade alegam diversificadas razões em sua amplitude. Há interconexões temáticas, críticas e variadas perspectivas de análise. “[...] cada qual com suas próprias premissas, metodologia, terminologia e limitações” (RAJEWSKY, 2010, p. 51). A consciência do eu se dá pela interconexão com os outros. Cada um pode ter suas próprias premissas, como esclarece Rajewsky, mas, para que o indivíduo tome consciência de si mesmo, existe a necessidade da inter-relação. No que se refere a esse assunto, cabe uma referência a Bakhtin, autor de suma importância, quando se trata da relação entre o eu e o outro:

Não tomo consciência de mim mesmo senão por meio dos outros. Deles recebo as palavras, as formas, a tonalidade que formam a primeira imagem de

mim mesmo. Só me torno consciente de mim mesmo, revelando-me para o outro, por meio do outro e com ajuda do outro. (BAKHTIN, 2003, p. 385)

A necessidade de desenvolver e manter interconexões relacionais é algo intrínseco ao ser humano, portanto, tais relações promovem a produção histórica gerada pela consciência de si mesmo, do outro e de todos os que compõem o contexto histórico. Um exemplo deste aspecto é a grande gama de produção a respeito do tema bíblico, mais especificamente sobre a geração do homem.

Com relação à produção de *L'Animateur*, são notadas claras apropriações do conteúdo bíblico e da imagem renascentista. A percepção por meio da lousa do diretor, em sua construção midiática e intertextual, leva o leitor-espectador a emergir seu repertório pessoal para processar a leitura interpretativa. Captura-se o diálogo no qual o intermidiático vislumbra o construto de novos sentidos da arte. *L'Animateur* propõe a interação do conhecimento com as diferentes imagens compostas pelo artista, a releitura da interpretação bíblica e a referência ao afresco histórico da Capela Sistina. Nessa obra existe a expressão filosófica sob a ótica da sociedade moderna, a qual organiza o processo intertextual e transmidiático. A inspiração do artista nasce de dois elementos históricos diferentes, transpostos na contemporaneidade.

Do ponto de vista histórico, não há nada muito anormal na forma como a sociedade moderna organiza, limita e usa o trabalho dos artistas. Em toda a história a produção da arte e os códigos artísticos sempre foram controlados e ajustados às necessidades dos que controlam a sociedade. Príncipes, reis, bispos - os que encarnavam o estado – geralmente conseguiam a arte e os artistas de que necessitavam. Se os artistas adequados não estavam

imediatamente disponíveis, eles ou suas obras eram despachados. (DUNCAN, 1983, p. 31)

Enquanto observa o *stop motion*, o leitor aprofunda suas inter-relações textuais e de imagem, permitindo que seus sentidos sejam desvelados. A reverberação das vozes de suas experiências traz à tona a complexidade semiótica. Ao espectador cabe não se conformar com a primeira impressão; é necessário examinar a obra audiovisual com sagacidade, magnetismo, percepção intertextual e simultaneidade intertextual. Para investigar uma obra é preciso ter olhar antecipatório, compreensão de épocas, alegorias de sentido. O ato de ver é a possibilidade de mirar as memórias sociais e culturais. Não se pode apenas ter uma miragem com vislumbamento ingênuo. Devem-se evocar códigos semióticos, despir os mosaicos textuais em ato reflexivo e translúcido. Ao analisar uma obra, é necessário invocar a percepção libertadora, a qual cada leitor é guiado pela sua portabilidade lexical e pela plasticidade de ressignificações.

Sob o olhar ingênuo, a obra de Michelangelo é apenas um afresco que compõe a história sem cumplicidade contemporânea, e o *stop motion* de Hilligoss é uma brincadeira criativa. No momento em que a visão de mundo tem liberdade crítica, observam-se as particularidades atreladas à produção e são permitidas múltiplas vias de sentido. A paródia<sup>9</sup> de *L'Animateur* recupera a história criacionista sob mira crítica e fustigante do produtor, para “fazer face a um projeto transformativo do presente, a iluminar o presente” (PLAZA, 2008, p. 7).

---

<sup>9</sup> Esse conceito será estudado no capítulo 4.

A intermedialidade de Hiligoss permite a difusão imagética, que justapõe o texto sagrado, a semioticidade do autor do curta-metragem, a interatividade pictural e a arte digital. Ele explora a arte midiática entre a música circense, a imagem rústica “devido às cores e formas primitivas e campestres”, o pensamento filosófico tradicional e a contemporaneidade. O material produzido em *stop motion* tem sua “gramática própria, como se cada elemento visual fosse uma palavra em uma sentença” (HIGGINS, 1984, p. 48).

O processo virtual do curta-metragem permite o espelho social e cultural de seu tempo, em que existe o temperamento crítico a respeito da criação do homem. Hoje, o leitor sagaz não se satisfaz somente com o olhar primário de uma imagem, mas busca “conhecer criticamente as diferentes manifestações artísticas de cada cultura” (HERNÁNDEZ, citado em KEHRWALD, 2008, p. 39), em que há o compromisso de reflexão e interpretação dos códigos e significantes coetâneos. Quando a leitura é feita dessa maneira, atrelada ao plano de simetria e plasticidade, a formas e métodos de criação, os elementos socioculturais do sujeito entram em ação.

Processos intermediários são germinados pelo conjunto estabelecido por objeto, texto, imagem ou qualquer obra em sua forma escolhida, para compor os sentidos. Cada mídia é desenvolvida sob a perspectiva do olhar de seu criador e é lida sob a visão de mundo do leitor. “Cada corpo dispõe de um jeito de olhar que lhe é próprio e essa particularidade condiciona também sua visibilidade como corpo diferente dos outros” (KEHRWALD, 2008, p. 49). O indivíduo transmite e constrói o conhecimento ao longo de sua existência. A percepção reflete o limiar de compreensão, sob a mira do espírito pessoal, pois cada um experimenta, sonda, assimila e acomoda suas apreensões de forma

particular. À medida que a pessoa apreende novas percepções, sofre modificação em sua identidade e seu horizonte de expectativas é ampliado.

Consoante Plaza (2008), existe o universo de ferramentas físicas e “invisíveis”, e as linguagens e sistemas de significância estimulam os pensamentos e a sensibilidade. As tecnologias são construídas para disseminar a expressividade e a hibridização dos meios que, por sua vez, permitem o diálogo e a produção de novas formas.

A arte tem o desejo de despir o olhar de seu criador e de ser olhada sob o caleidoscópio do espectador. Ela pode ser vista como objeto de prazer, de desejo, de harmonia, de satisfação, de gozo e, não obstante, como algo inusitado, que tanto petrifica o receptor e paralisa movimentos, quanto instiga reações e agita a alma. A arte desenvolvida por meio de filme, poema, escultura, pintura, entre outras formas artísticas, provoca o leitor de maneira a estimular sua cognição, até que este capture o conteúdo e construa conexões e sentidos. Essa é codificada, montada e desmontada, até que obtenha significação sob a semiótica do sujeito, em seu contexto sociocultural.

Atualmente, qualquer mídia é considerada um texto a ser lido e interpretado. As mídias se tornam interdependentes, como uma cascata de significados, na qual existe referência de uma e de outra. Assim é em *L'Animateur*, em que a criação narrada no livro de *Gênesis* e a mídia pictural *Criação de Adão*, de Michelangelo, estão ubíquas na animação. O texto sobre a origem está impregnado na obra, sob uma função hodierna, direcionada a descrever a personalidade filosófica do diretor Hilligoss. O vedor pode indagar a função de sentido a respeito da criação do primeiro homem. O aspecto relevante, sob a ótica moderna, é que o texto canônico pode ser interpretado

sob a abordagem aberta da pluralidade denotativa, versando a atual contextualização social de forma subjetiva.

O texto escrito de *Gênesis*, o afresco de Michelangelo e o *stop motion* de Hilligoss não são o mesmo objeto, mas estão interligados à luz da semiótica, a ponto de produzirem uma organização entrelaçada, em que conceitos de épocas transitam e transpõem seus significados, de forma a unir literatura bíblica e artes visuais, gerando a intermedialidade. Hilligoss “faz enxergar” sem palavras a biogênese criacionista e o fenômeno renascentista frente à astuta sátira coetânea. “O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como realidade inscrita no presente” (PLAZA, 2008, p. 2). Hilligoss torna-se um “artista-tradutor” (PLAZA, 2008, p. 5) que faz uso da estratégia histórica, sem negar seu tempo hodierno, para produzir sua própria reescrita.

### 3 ILUMINURAS E (RE)LEITURAS PICTÓRICAS DE *GÊNESIS*

Faz-se necessário desenvolver uma breve linha temporal, traçada entre as obras escolhidas. Em primeira instância verifica-se a obra de Masaccio *A expulsão do jardim do Éden*, datada no ano de 1426, na qual Adão e Eva estão nus, fato esse que causou grande murmuração, crítica e inovação na época, pois geralmente o casal adâmico era pintado de forma que suas partes sexuais não ficassem descobertas. Essa obra antecede os afrescos de Michelangelo e os influenciou, pois o artista conheceu as pinturas de Masaccio, também renascentista, e pode inspirar-se nelas para suas produções.

Então, no segundo momento, podem-se observar os afrescos de Michelangelo, *Criação de Adão e Expulsão do Paraíso*, feitos entre 1508-1512, no período renascentista, e que estão entre os nove retângulos pintados no teto da Capela Sistina. Essas obras foram desenvolvidas na primeira fase de seu trabalho (1508 a 1512)\_e na segunda fase Michelangelo produziu afrescos relacionados ao Juízo Final (1535 a 1541). O pintor estudou profundamente grandes mestres, como Giotto, Donatello e Masaccio, por isso espelha tais influências em suas produções.

No terceiro instante é verificada a obra da artista moderna Tâmara Lempicka, *Adão e Eva*, de 1931, na qual averíguam-se: enfoque romântico, tessitura moderna e ótica sedutora.

Por último analisa-se a obra produzida sob a visão contemporânea de Fernando Botero, *Adão e Eva*, de 1998, na qual a crítica enfoca a rigidez de movimento humano, o sedentarismo e a pouca fluidez articular. Portanto, a análise dessas releituras, quando comparadas à produção paródica de Nick Hilligoss, mostra as formas de pensamento de cada época, em tempo e espaço

contextuais.

No decorrer dos tempos, artistas criam obras que possuem eco inspirador durante os séculos. Além de Michelangelo, outros grandes pintores, como Masaccio, Botero e Lempicka, pincelaram seus pensamentos de formas distintas. Todos eles, respeitando a característica contextual, deixaram suas marcas em seus modelos históricos, que vislumbram do clássico ao pós-moderno. Essas obras estimulam a cognição de valor primoso dos criadores do século XXI. Os produtos artísticos atuais utilizam mídias diversificadas para desnudar a voz criativa. Neste estudo, as mídias passeiam desde a narrativa bíblica, passando pelo artefato pictórico, até a produção do curta-metragem *L'Animateur*.

Percebe-se a importância de esclarecer que as obras escolhidas para a análise deste capítulo são inspiradas na essência do Cristianismo. Verifica-se que pintores como Michelangelo e Masaccio viveram em tempos nos quais a Igreja Católica investia no desenvolvimento evangelístico do Velho e do Novo Testamento por meio de pinturas feitas nos templos ou capelas, para que os seguidores ou “o rebanho” de fiéis pudessem compreender a história sagrada, desde a criação do homem até a vinda de Jesus Cristo.

Sob a contemplação do sistema sógnico do curta-metragem *L'Animateur*, Nick Hilligoss tece uma releitura, de acordo com sua ótica, por meio da produção fílmica em *stop motion animation* (SMA), mas sem desconsiderar o viés do Cristianismo, já que suas fontes de inspiração foram a obra “michelangesca” e a *Bíblia*. A produção do SMA a partir do livro de *Gênesis* e da obra de Michelangelo permite a reinserção da *Criação de Adão* da Capela Sistina e da narrativa bíblica na contemporaneidade. Sabe-se que Adão é um

personagem importante para o Cristianismo, especialmente no período do Renascimento, no qual Michelangelo torna-se o ícone artístico, com sua obra pictórica, encomendada pelo clero da Renascença para narrar a história no teto da Capela Sistina, já que o povo não era letrado.

Clüver esclarece que “para aqueles que não sabiam ler, a *Bíblia pauperum* nas paredes das igrejas de estilo romanesco tornou-se inteligível com as versões orais das histórias sagradas.” (CLÜVER, 2006, p. 110). Essa *Bíblia pauperum* da Idade Média era feita aos iletrados para introduzir imagens com pequenos textos em circunção. Veja a seguir uma ilustração dessa Bíblia, em que estão os episódios de Eva com a serpente, o casal adâmico, e a expulsão do paraíso:



Figura 1: *Bíblia Pauperum*

Fonte: [http://en.wikipedia.org/wiki/Biblia\\_pauperum](http://en.wikipedia.org/wiki/Biblia_pauperum)

A *Bíblia pauperum* exemplifica a intermedialidade existente desde épocas remotas, pois se verifica texto e gravura unidos para relatarem a história bíblica. As figuras são maiores que o texto explicativo, os quais permeiam os desenhos para facilitar a interpretação do leitor da época.

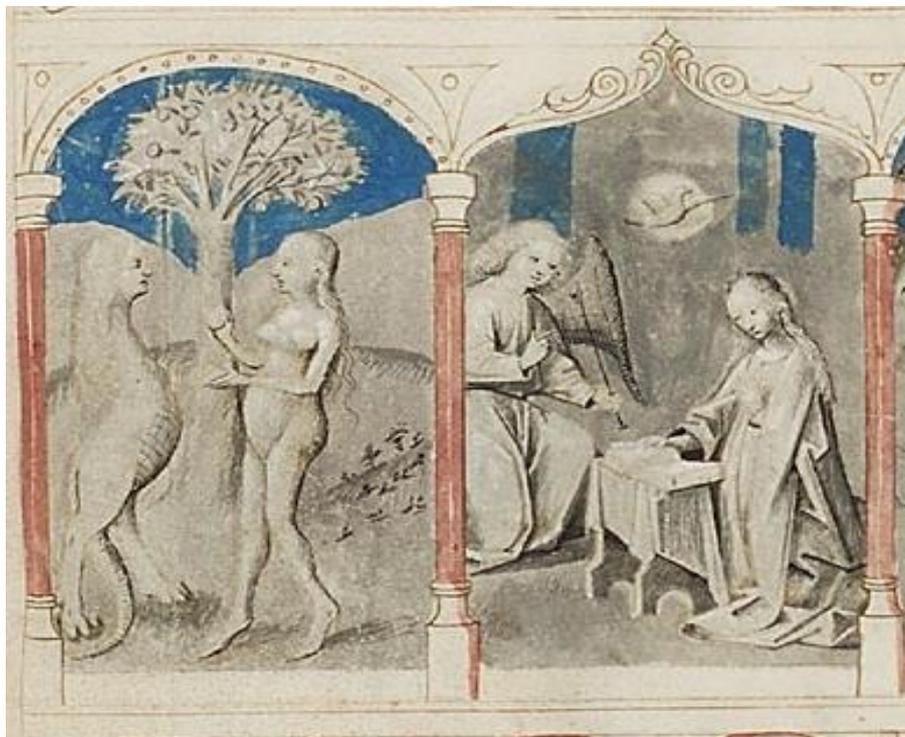


Figura 2: A tentação de Eva e a anunciação

Fonte: <http://www.google.com.br/imgres>

Nesta gravura bíblica verifica-se a ausência do signo escrito. A tentação de Eva e a anunciação são narradas iconograficamente, ou seja, as imagens falam por si.

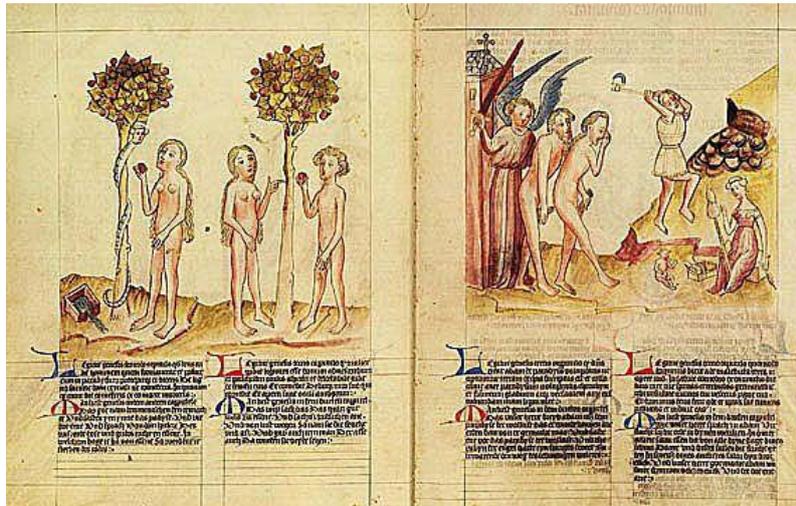


Figura 3: A queda do casal adâmico.

Fonte: <http://www.adam-and-eve.org/08-adam-and-eve.htm>

Essa versão da Figura 3 exibe uma parte escrita abaixo da imagem, o que faz a página dividir-se didaticamente. A imagem fica posicionada acima da escrita explicativa no plano de enfatizar o ponto importante da narrativa. A primeira parte apresenta a serpente enrolada na árvore, enquanto induz Eva a consumir a fruta. A seguir a mulher seduz seu companheiro a fazer o mesmo. Observa-se que, nessas gravuras, as mãos cobrem os órgãos sexuais. Na página ao lado, o casal é expulso pelo Anjo com asas, que está com a espada desembainhada para o alto e posicionado logo atrás do casal. Eva vai à frente de seu companheiro e ambos estão com o corpo retraído e cobrindo os órgãos genitais.



Figura 4: A expulsão do Jardim do Éden.

Fonte: [http://koho.rajce.idnes.cz/vyvedeni\\_Adama\\_a\\_Evy\\_z\\_predpekli,\\_zmrtychvstani,\\_tri\\_Mari\\_e\\_u\\_prazdneho\\_hrobu/](http://koho.rajce.idnes.cz/vyvedeni_Adama_a_Evy_z_predpekli,_zmrtychvstani,_tri_Mari_e_u_prazdneho_hrobu/)

Ao observar a figura 4, percebe-se que a serpente é anunciada como um demônio com chifres e uma lança. O casal, no momento da expulsão, está sendo tirado do Paraíso pelo Anjo, cujo semblante é calmo e atencioso. Eva permanece atrás de Adão e tem estatura mais alta. Assim como na figura anterior, os órgãos genitais do casal são encobertos. O Anjo sem asas não carrega uma espada e sim uma bandeira.

Desta feita, percebe-se que a interação de escrita e imagem é algo usado há séculos. As iluminuras, por exemplo, “iluminam” o texto verbal de tal maneira que sua formulação não pode ser analisada fora deste contexto. A iluminura a seguir mostra o texto ao redor da figura e as cores da gravura são mais vivas e apresentam tons de dourado.



Figura 5: Iluminura.

Fonte: <http://www.google.com.br/imgres?q=iluminuras>

A criação do homem é a “Monalisa” do mundo cristão, é a pia batismal da imaginação. *Gênesis* tem uma narrativa de caráter atemporal e que, após ser lida, sugere as mais variadas possibilidades interpretativas. Na obra *Criação de Adão*, de Michelangelo, a imagem pictórica enaltece a supremacia religiosa, entrementes ao sopro vital direcionado para Adão, ao mesmo tempo em que o Artífice supremo mantém-se distante. O afresco mostra Deus como ser intocável, limitando o espaço celestial do terreno, no qual existe a túnica invisível de separação do intervalo entre o Seu dedo e a falange de Adão. Deus apresenta-se inalcançável, a menos que sejam seguidas as regras da Igreja. O pensamento de cada época evoca o significado de seu tempo. A transmutação do sistema sígnico traduz o ato reflexivo. Segundo Plaza:

Quando pensamos, aquilo que temos presente à consciência sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é

tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante. (PLAZA, 2008, p. 18)

As representações semióticas traduzem o ato reflexivo, e encadeiam novas interpretações. No SMA, traduz-se o animador-criador, que, sem ajudantes ou anjos auxiliares, cria dois modelos humanos que, pela mira observadora do demiurgo, desenrolam a história com sua intervenção constante. Os personagens são por ele manipulados, sem autonomia e responsabilidade sobre suas ações. A atmosfera do curta-metragem captura a perspectiva pictórica e teatral que remonta o passado conectado ao presente. Pode-se fazer aqui um paralelo entre as cores da obra renascentista de Michelangelo e do SMA. A animação é impregnada pelo tingimento dos personagens com tonalidades e nuances escuras, e a musicalidade ilustra um ato de diversão por parte do animador. O mestre de cerimônias abre o evento para um público “viscomusgoso”, primitivo e de poucas expectativas. A textura dos personagens, seus movimentos “embonecados” como marionetes, as expressões do casal e do público reptiliano (seres primitivos, considerados os primeiros habitantes do planeta) invadem a imaginação do espectador. Tais seres recebem a visita do protagonista e este, após o espetáculo, abandona o casal no corpo celeste e vai embora. As cenas, e todo o trabalho, de apenas 3min45seg, foram planejados sob a percepção artística gerenciada minuciosamente em SMA. Essa obra é autônoma e busca como objetivo central mostrar a visão contemporânea sobre a criação do homem, com seus intrincamentos, suas dúvidas e sua cultura. Adriana Baron esclarece que “quando se olha para uma obra de arte, vê-se um filme, lê-se um livro, observa-

se uma pintura, cria-se na mente [...] pensamentos [...] diferentes” (BARON, 2009, p. 1). Em razão disso, o imaginário transpõe a realidade de tempo e espaço e os significados são incrementados e enriquecidos.

A arte do curta-metragem *L'Animateur* traduz o pensamento bíblico, em que o signo está disposto sob a ótica da linguagem escrita, em outro sistema sógnico, que expõe o pensamento do diretor Nick Hilligoss. Ele traduz a narrativa bíblica para a linguagem visual, isto é, o ato reflexivo é transmutado de um sistema sógnico para outro. Robert Stam (1981) diz que “a arte cinematográfica tornou-se o catalisador das aspirações miméticas abandonadas pelas demais artes. A popularidade inicial do cinema deve-se à sua impressão da realidade, a sua fonte de poder” (STAM, 1981, p. 24).

No dicionário, “mimetismo é a propriedade que têm certas espécies vivas de confundir-se pela forma ou pela cor com o meio ambiente, ou com indivíduos de qualquer outra espécie, é a imitação de alguém ou de algo” (AURÉLIO, 2010, p. 555). Essas aspirações miméticas na arte cinematográfica, portanto, são complexas. O cinema pode representar sua arte de múltiplas maneiras: cinema mudo ou sonoro, preto e branco ou em cores, ficção ou documentário, etc. Sua relação com a arte é infinita e universal, razão pela qual a linguagem cinematográfica é dinâmica e repleta de interconexões.

No caso do SMA *L'Animateur*, a imagem e musicalidade da obra transpõem séculos que recaem sobre a criação do livro de *Gênesis* e mais de quinhentos anos do afresco *Criação de Adão*, de Michelangelo, para a contemporaneidade. Nick Hilligoss traduz o pensamento bíblico para o tempo atual, sob o ponto de vista crítico, reflexivo e audaz, satirizando a criação do homem.

### 3.1 RELEITURAS PICTÓRICAS DOS CAPÍTULOS 2 E 3 DO LIVRO DE *GÊNESIS*

Como o tema principal desta pesquisa é o tema bíblico já mencionado sobre criação do homem e suas releituras, especialmente realizadas por Michelangelo na Capela Sistina e por Nick Hilligos em seu curta-metragem *L'Animateur*, torna-se relevante permitir a observância e leitura de algumas outras obras concernentes ao mesmo tema.

O deleite de se ter a possibilidade de admirar, olhar, ler e observar essas obras enriquece a experiência estética do leitor/espectador e aumenta o horizonte das reentrâncias de análise. Em todas as obras elencadas, o tema converge na concepção do pecado que gerou a queda do homem e sua expulsão do Paraíso.

O diálogo proposto de observância e análise está em colocar a obra do artista elencado, por exemplo, Michelangelo, e, logo a seguir, uma cena da produção de Nick Hilligos, para que se possam desenvolver reflexões sobre os processos de produção dos mesmos.

A arte nas releituras ou traduções cosmogônicas realiza-se a partir de um conjunto indivisível de características, parâmetros sociais, pensamento do artista e imagem, no caso da pintura. Consoante Plaza (2008) “aparência, imagem, sentimento, operações de semelhança estão vinculados entre si” (PLAZA, 2008, p. 86). No período renascentista, estas apropriações estão atreladas à época contextualizada.

Com relação ao ícone da gênese sagrada, devido ao pecado original, Adão e Eva são expulsos do Paraíso. Após a saída forçada do casal do Jardim

do Éden, a raça adâmica torna-se subsidiada pelo declínio e pela corrupção, e os descendentes de Adão buscam, até hoje, a reconciliação da aliança com Deus.

### 3.1.1 Masaccio e a cena da expulsão do Paraíso em *L'Animateur*

O artista Masaccio foi o primeiro a valorizar a significância do uso da perspectiva na obra pictural. Em seus afrescos, existe a ilusão que ia de encontro ao que o público da época estava habituado, pois o uso da perspectiva causava estranhamento aos olhos, dando a sensação de que havia realmente espaços abertos em suas pinturas. Masaccio buscou inspiração nas obras esculturais greco-romanas, com base no perfeccionismo corporal e também na apresentação de Deus com barba branca, lembrando os deuses clássicos da Antiguidade: Zeus e Poseidon. O artista criou, portanto, Deus com ar paternal, sábio e velho. Esse modelo do Divino Criador ainda persiste até os dias hodiernos.

Muitos pintores criam em seus tempos sobre o tema bíblico de Adão e Eva. Masaccio é discípulo de Giotto. Este é o primeiro a mudar a maneira da iluminura medieval de copiar figuras dos livros e rearranjá-las em outras composições. Ele passa a observar o que pintar e como criar um novo espaço na pintura.

Masaccio, artista humanista, coloca o homem como centro do mundo, pinta a Expulsão do Paraíso na Capela Brancacci, em Florença. Sua obra influencia a concepção de Michelangelo ao pintar a Capela Sistina. O afresco de Masaccio retrata Adão e Eva dramaticamente elaborados, para levar os fieis

a pensarem sobre a verdade bíblica retratada e entenderem o pesar emocional da desobediência, e o quão enfática é a ação divina ao punir o pecado (PELLA, 2012, p.1).

Ao observar o casal, percebe-se a humilhação de Adão, que cobre o rosto, e a vergonha de Eva, que esconde o órgão sexual com as mãos. Ela está com uma expressão de aflição e desespero, por uma ação que não tem mais volta, e pela punição radical que os exclui do paraíso. A dor e o desalento de Eva tomam conta da imagem, induzindo o observador a refletir sobre tais acontecimentos.



Figura 6: MASACCIO. Expulsão do jardim do Éden.

Fonte: <http://www.sidneyrezende.com/noticia/18700+adao+eva+e+o+paraíso>.



Figura 7: HILLIGOSS, N. *L'Animateur* .

Fonte:[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

Masaccio percebe a expulsão do Paraíso de forma dramática e dolorosa. O pintor apresenta na face do casal adâmico a tristeza e o peso do pecado. Adão cobre o rosto e Eva, o corpo, demonstrando aflição, angústia e vergonha.

Nick Hilligoss, em seu curta-metragem, caracteriza o evento como algo manipulado pelo animador, o qual induz o casal à queda até habitar o corpo celeste de pouso, isto é, tudo acontece conforme o desejo do animador, que personifica Deus. No curta-metragem, pode-se verificar que Adão e Eva têm os olhos abertos depois de provarem o fruto: a maçã. A seguir, transformam-se em carne e osso e são jogados por um alçapão, na parte inferior da caixa do arlequim. Eles despencam sobre a terra e são abandonados pelo mestre enquanto o caixeiro viajante alça voo para outro globo.

Portanto, a ótica de Masaccio apresenta dor e pesar por parte do casal, durante a expulsão do Éden, mas para Hilligoss esse acontecimento não mostra os sentimentos de Adão e Eva, e sim enfatiza o ponto de vista do

animador, que manipula seus bonecos e os lança ao ermo, no solo de um planeta, e parte para a Terra para dar continuidade à sua apresentação.

### 3.1.2 Michelangelo e as cenas da criação de Adão e expulsão do Paraíso em *L'Animateur*

Michelangelo então faz a versão da *Expulsão do Paraíso* para a Capela Sistina, influenciado por Masaccio. Na época de Michelangelo, o clero é visto como o responsável por tal reconciliação e remissão dos pecados humanos porque os participantes do clero se consideravam, naquele tempo, naturalmente herdeiros do reino eterno.

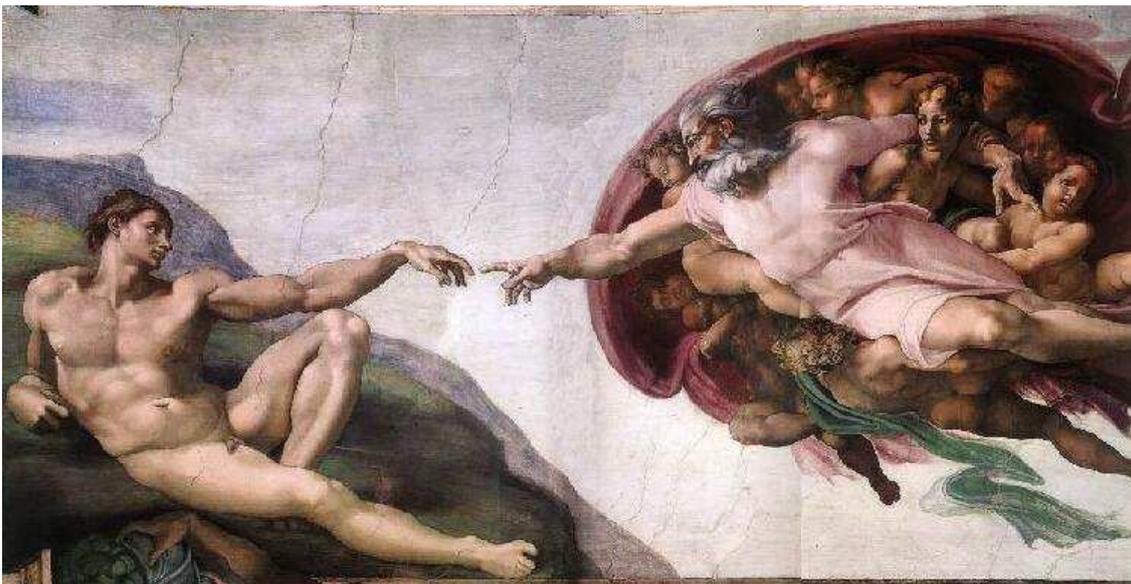


Figura 8: Criação de Adão.

Fonte: <http://blog.cruzeirosul.edu.br/?tag=a-criacao-de-adao>

Na visão do artista italiano, a criação de Adão é pintada de maneira marcante no centro da Capela Sistina. O discurso representativo de Adão é inovador, como se o retrato se apresentasse de forma inerte à espera do sopro

do criador. Enquanto Adão estende o braço ao Criador, o quase toque de divino pode expressar o espaço infinito entre eles, o vácuo de esperança, a distância irrefutável entre Criador e criatura. Consoante Karla Denise Martins as representações icônicas, desde os primeiros tempos do Cristianismo, foram instrumentos pedagógicos poderosos e de grande eficiência (MARTINS, 2008, p.14). Entrementes, o trabalho de Michelangelo no teto da Capela Sistina não deixa de ser também um esforço para expressar as angústias do homem com relação às mutações de sua religiosidade e a distância infinita na qual Deus se mantém, por não ser visível. A contemplação renascentista traz o peso da época, a responsabilidade pedagógica e o dever da transmissão de valores doutrinários cristãos que o clero impusera sobre o artista.

No tempo da Renascença, a pintura passa por novos processos técnicos e a tinta a óleo é utilizada pelos pintores em seus afrescos. O pensamento da Idade Média é substituído pelo pensamento moderno. Antes, Deus era o centro dos estudos, a Teologia era a pedra angular na busca do conhecimento, mas no Renascimento, que inicia no século XIV, o Humanismo traduz a primazia das aspirações. O conhecimento do homem, seus anseios e sua visão tornam-se o alvo da ciência moderna. O artista torna-se valorizado, é visto como gênio, como criador. A arte, que antes era integrada à religião, agora passa a ter autonomia. A pintura renascentista tem aplicações matemáticas e composições geométricas, inspira-se nos povos greco-romanos que, na Antiguidade, trabalhavam com perfeição a natureza humana. No caso de Michelangelo, um estudo minucioso dos princípios de anatomia e cinesiologia é o suporte para o desenvolvimento de suas criações. Com relação à obra Criação de Adão e os seus trezentos personagens bíblicos eternizados no teto da Capela Sistina,

existe um compêndio neuroanatômico de músculos, nervos e movimentos ali desenhados. Na hodiernidade, essas obras pictóricas “michelangescas” são observadas para o estudo da arte da anatomia. Percebe-se que, na obra aqui analisada, Michelangelo usa da perspectiva de espaço e volume, busca o realismo visual do movimento, o uso da luz, do claro-escuro; ele humaniza o rosto de Deus e das divindades celestiais (anjos e santos). Segundo Taís Luso de Carvalho (2012), para Michelangelo “a criação artística era uma espécie de religião universal, um instrumento para a percepção do homem como ser e do mundo que o envolve (CARVALHO, 2012, p.1)

Em comparação, na contemporaneidade, observa-se que, aos olhos do diretor Nick Hilligoss, a criação do homem ocorre de maneira divertida e animada, ao som de brinquedos de um parque de diversão, pois sob este diretor não existe o peso da cultura renascentista.

### 3.1.3. Hilligoss e uma leitura lúdica da criação do homem

O diretor Hilligoss desenvolve sua história a respeito da criação do homem sob o foco atual, em que são apreciados aspectos alegóricos, satíricos e críticos. O infinito está na distância temporal e histórica entre ambos: o medieval e o contemporâneo. No período hodierno, enquanto assiste-se ao curta-metragem, é possível capturar a abertura do diálogo entre o espectador e o filme da seguinte maneira: do espaço sideral, pousa um caixeiro viajante (criador) que se apresenta como um animador de palco. Suas características anatômicas são específicas, seu corpo é mirrado, magro, as linhas são curvas e alongadas, o rosto é de um bobo da corte, com humor agudo e ele veste um chapéu profuso de guizos de arlequim. Suas roupas são coloridas e justas, os

olhos esbugalhados e oblíquos enfatizam a inteligência criativa e ácida do animador. Essa alegoria fílmica, em paralelo à pintura renascentista da Capela Sistina, expõe detalhes peculiares de cada autor (Hilligoss e Michelangelo).

Verifica-se que a obra de Michelangelo traduz a preocupação específica com a anatomia dos personagens. O pintor tinha uma efervescente paixão pelo corpo humano, pois, segundo Frank Lynn Meshberger (1990), Michelangelo fez uso dos conhecimentos de neuroanatomia para elaborar a *Criação de Adão*, já que ele estudava músculos, nervos e ossos desde os treze anos, época em que fez sua primeira dissecação humana. Conforme Meshberger (1990), Deus é a divindade que passa o intelecto para Adão, sua forma de posicionamento e desenho simboliza a hipófise e o tronco cerebral e os anjos correspondem aos sulcos e dobras cerebrais. Sob uma ótica ampla, Deus é uma divindade mais velha, cabelo e barba longa e grisalha, como sinal de experiência e sabedoria. Os olhos são fortes e benevolentes, a anatomia é corpulenta e robusta, se comparada ao demiurgo de Hilligoss. A veste de Deus é de tecido leve e claro, antagônica às roupas do arlequim no curta-metragem. Tais contrastes ocorrem pela razão reflexiva de cada artista, pois Michelangelo expressa o pensamento de uma época na qual o homem é ponto de partida para um novo posicionamento, isto é, o homem renasce como centro das atenções. Na obra contemporânea do curta-metragem, o homem já está habituado a se perceber como ser ativo e crítico. O pensamento não renasce apenas, mas é transposto, traduzido e ressignificado. O Criador, na obra renascentista, estende o braço em direção a Adão, no lado esquerdo da pintura, semelhante ao que ocorre em uma das cenas do SMA. O animador, após fazer Adão do barro, ao girar uma manivela da caixa-palco, permite que o sol brilhe no monturo de terra até criar

o primeiro homem. A protagonista balança o dedo indicador em direção ao pequeno boneco e lhe dá vida. Nas duas imagens, as mãos do artífice estão bem definidas, o quase toque aparenta transmitir energia infinita, com eflúvio poder vital, com imponente capacidade de fazer sem tocar, ao mesmo tempo em que o segmento distal ao punho humano concebe a qualidade de receber, imitar. Comparando as duas obras sob o foco da imagem do Criador, no ato de quase toque de sua criação, verifica-se que o poder divino e suas intenções supremas são percebidos em distantes épocas. A ótica de cada artista é influenciada, obviamente, por seus horizontes de expectativas, suas experiências e análises. Para Michelangelo, a falange anatomicamente desenhada do Autor da criação mantém-se à distância, de forma a levar o homem a pensar na inalcançável possibilidade de se aproximar Dele. Para Hilligoss, o quase toque mostra a infinita distância entre Criador e criação, mas também expõe o Artífice como um ser dinâmico, alegórico, sarcástico, no qual o divino é examinado como brincalhão e agudo.



Figura 9: Criação de Adão.

Fonte: <http://blog.cruzeirosul.edu.br/?tag=a-criacao-de-adao>



Figura 10: *L'Animateur*

Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

Acerca da imagem do filme e da pintura renascentista, tanto a posição de Adão quanto o segmento distal do Criador estão símiles. O fundo das obras tem cores semelhantes, tais como: o chão de cor acinzentada, a cor verde da vegetação e o azulado do céu, mas o fundo do palco é montado como uma tela de cenário e na pintura há perspectiva do céu e do espaço cosmogônico. O dedo do Criador não toca o prolongamento distal adâmico em nenhuma das obras, à vista disso o espaço do infinito é mantido. Outrossim, a expressão facial de Adão, em ambas as circunstâncias, inculca o torpor do início da vida. Entrementes, a dimensão da mão do Criador no curta-metragem é gigantesca em proporção ao boneco de barro. Já no afresco a mão divina tem tamanho semelhante à do homem.

Michelangelo tinha um notável conhecimento das literaturas bíblica, homérica e dantesca<sup>10</sup>. A vista disso percebe-se, em suas obras, a tradição literária dos personagens bíblicos. Seus afrescos, ao serem apreciados, espelhavam o cenário reflexivo na capela, para causar compreensão daquilo que o clero desejava, com relação ao pensamento de que Deus criou o homem.



Figura 11: A expulsão do paraíso.

Fonte: <http://www.sidneyrezende.com/noticia/18700+adao+eva+e+o+paraíso>.

---

<sup>10</sup> Michelangelo foi profundo pesquisador dos personagens e das tradições literárias. Estudou Dante Alighieri e, quando pintou o teto da Capela Sistina, inspirou-se no inferno dantesco ao criar as almas em suplício, que lembram as almas descritas em *A Divina Comédia*. Existem também, na Capela Sistina, temas do novo testamento sobre a descida de Jesus novamente a terra, agora, como juiz e condutor, acompanhado de Maria. (MARTINS, 2008, p. 14). Percebe-se a influência homérica nas obras “michelangescas”, por essas lembrarem a perfeição corporal clássica, do Período Homérico. A nudez tem liberdade em suas pinturas, existem movimento e projeções anatômicas calculadas milimetricamente. Verifica-se que o artista enriqueceu sua arte, baseando-se nas obras greco-romanas. O espírito artístico representa “o ideal grego de perfeição, o antropocentrismo, o equilíbrio e o movimento em seu grau mais elevado. [...]. As figuras femininas são libertas de suas roupas, surgindo assim estátuas de mulheres nuas. No período helenístico, já sob a influência romana, os seres são representados não mais conforme idade ou personalidade, mas também segundo suas emoções ou estados de espírito. Uma grande vitória atinge os escultores – alcançam a arte de representar grupos de figuras, mantendo a aparência de movimento e a beleza sob todos os ângulos de observação” (SANTANA, 2013, p.1).

A pintura se traduz em dois atos: no primeiro, Eva está na penumbra, recebe a maçã da serpente em forma de mulher, com cauda ofídica, com formas e cores análogas ao inferno. O olhar do réptil foca Adão, que apanha a fruta dos galhos da árvore. A forma voluptuosa da mulher serpente faz alusão à mulher tentadora, haja vista que Eva, induzida pela serpente, provoca a queda e expulsão do Paraíso. A penumbra enaltece o pecado oculto, ainda não translúcido; os personagens agem furtivamente, mas conscientes de seus atos.

O segundo ato divide o mesmo espaço, há forte reflexão da luz, de modo a despir o pecado. Eva apresenta o corpo retraído, envergonhado, e busca proteger-se à sombra de seu companheiro. Ele gesticula em direção ao anjo contraindo seu rosto, opondo-se à repreensão e saída forçada do paraíso. Dois momentos de ação ocorrem no mesmo espaço: o êxtase do pecado e a dor do castigo fustigante.

Pode-se perceber que a mulher se defende do opróbrio, porém superficialmente, e o homem reflete em seus gestos a contraposição ao veredito divino. Ele não volta seu olhar para o anjo, mas segue em frente. Em comparação ao Adão da obra *Criação de Adão*, aqui o corpo do personagem está contraído e torturado, diferente da outra pintura, em que parece vívido e descontraído. No afresco a serpente está em forma de mulher, direciona seu olhar para Eva, enquanto dialoga até que sua vítima coma do fruto, o qual é levado até a mão de Eva pela serpente mulher.



Figura 12: MICHELANGELO. A expulsão do paraíso.

Fonte: <http://www.sidneyrezende.com/noticia/18700+adao+eva+e+o+paraíso>.



Figura 13: *L'Animateur*.

Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

Na cena do curta-metragem o casal dança e na pintura Eva está sentada e seu companheiro move-se como se estivesse levantando o galho para Eva alcançar a fruta, significando que deseja ajudá-la. Destaca-se no afresco a familiaridade e o convívio natural entre a serpente e o casal. Nesta pintura os três personagens interagem em ambiente paradisíaco. A serpente não tem aparência maligna, seu aspecto confunde-se com o do ser humano; a sua cauda é o que a difere do casal. Eva, em posição relaxada, alcança a maçã

com uma das mãos, enquanto a fruta lhe é oferecida pela serpente. Na cena de *L'Animateur* o casal está a bailar, e Eva não colhe a fruta com as mãos e sim a abocanha no momento em que a serpente lhe prepara a cilada imperceptível. A tentadora está em forma de víbora rastejante e se esgueira entre os galhos da árvore, como se estivesse se escondendo e espreitando o casal, fato esse que contrasta com a cena do afresco, em que estão em aparente convívio.



Figura 14: MICHELANAGELO. A expulsão do paraíso.

Fonte: <http://www.sidneyrezende.com/noticia/18700+adao+eva+e+o+paraíso>.



Figura 15: *L'Animateur*.

Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

Na cena do filme, após comerem do fruto e se cobrirem, pode-se observar que Eva se arruma. Ambos estão comendo, olhando um para o outro, interagindo, isentos de pesar ou arrependimentos, como se tudo fosse natural, sem grandes consequências. Outrossim, no afresco não é observado grande arrependimento. A mulher defende-se com seu corpo a frente de Adão, seu rosto não apresenta profunda tristeza e arrependimento. Ao mesmo tempo o homem expressa descontentamento ao elevar as mãos em direção ao anjo e recusar-se a olhá-lo. Além disso, na pintura ambos permanecem nus, e, no filme, imediatamente após comerem do fruto buscam vestir o corpo com folhas das árvores.

#### 3.1.4 Tâmara Lempicka e a relação de Adão e Eva em *L'Animateur*

No período pós-moderno, a pintora russa Tâmara Lempicka pinta sob a ótica do século XX. A artista nasce na Rússia, em 1889, cresce e, após dar início ao seu trabalho, foge para a França, onde estuda artes plásticas. Seu estilo passa a sofrer outras influências. A delicadeza clássica das formas e a ótica moderna são trabalhadas de forma envolvente, sedutora e brilhante, pois ela consegue inserir a cena do casal adâmico ao contexto urbano.



Figura 16: LEMPICKA. Adão e Eva.

Fonte: [www.bbc.co.uk/portuguese/especial/243\\_tamara/page2.shtml](http://www.bbc.co.uk/portuguese/especial/243_tamara/page2.shtml).



Figura 17: *L'Animateur*.

Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU).

Examina-se um contexto urbano, no qual o sexy e atlético Adão atrai para si Eva e a toma em seus braços. Concomitantemente os dois olham curiosos à maçã segurada pela jovem, ambos em contraste ao fundo urbano da modernidade. O par encontra-se em harmonia, as linhas dos corpos têm a clássica forma curvilínea, mas a textura da pele deixa de ser pálida e se torna-

bronzeada e atraente. Ele tem o corpo dourado e Eva tem o tom de pele rosado. Ambos parecem estar em um momento de carinho e namoro, num jogo sedutor envolto pela atmosfera barulhenta do século XX.

Na cena do curta-metragem, Eva toca Adão e verifica que ele ainda está em forma de barro, então lhe oferece a fruta para que ele se transforme em homem. Adão observa a transformação de Eva e olha para a fruta para comê-la, mas não há contato visual romântico e sensual entre este casal, se comparado ao da artista Tâmara Lempicka, que estão envolvidos em clima amoroso. O fundo do palco do filme tem cenário rústico, com árvores, sol e céu, enquanto na pintura a contemporaneidade aparece nos prédios da civilização.

Observa-se que as obras aqui analisadas optam pela dimensão do pecado original, queda e expulsão do paraíso. O fruto proibido é o mote de toda ação, pois ele gera o conhecimento do Bem e do Mal, originando o pecado da humanidade. O mito transcende épocas e espaços, permanece vivo no pensamento hodierno.

### 3.1.5 Botero e a cinesia de *L'Animateur*

No tempo presente, verifica-se a marca artística de Fernando Botero, por exemplo, que em 1998, pinta Adão e Eva. Suas obras, em contraponto com as pinturas até agora descritas, são zombeteiras, com pano de fundo crítico a respeito da política, do mundo militar e religioso, dos músicos e da burguesia. Suas figuras são robustas, acinésicas, morosas, em analogia à vida sem ação, à sinecura do paraíso e à acidez da crítica.



Figura 18: BOTERO. Adão e Eva.

Fonte: <http://diariodegoldmundo.blogspot.com/2008/11/fernando-botero-ado-e-eva-1973.html>



Figura 19: *L'Animateur* .

Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

Na obra *Adão e Eva*, Botero cria um casal volumoso, sem aquela linha de perfil das obras dantes analisadas. Não há delicadeza nos movimentos, os corpos não são curvilíneos, mas sim endomorfos. Os dois dilatam-se por toda tela. A adiposidade do braço de Adão o limita na ação de pegar algo que

parece uma laranja, alude grande esforço para alcançar a fruta. A fruta não tem forma de maçã e sim de seio feminino. A serpente vai ao encontro de Eva, de forma ereta, cuja cabeça é semelhante ao órgão genital masculino. Os olhos do ofídio direcionam-se para o rosto da mulher. O casal parece não se mover, suas cabeças estão paradas, para frente, sem se darem conta do que está acontecendo, seus pescoços são rijos e fixos em inércia atemporal, de submissão e sedentarismo.

Sob a ótica da cena de Hilligoss, o par tem o corpo esbelto, excelente mobilidade articular, e está sempre em movimento, no caso desta cena o casal dança. Eva tem linhas sensuais, seios e cintura bem definidos, Adão tem músculos e postura elegante em comparação com o personagem de Botero. A serpente do filme também é magra e móvel, já a da pintura é gorda e lembra o órgão genital do homem.

Percebe-se, finalmente, o grande universo de releituras a respeito do tema da criação do homem e do pecado original. Cada pintor a seu tempo contextualiza a visão a respeito da gênese humana. Verifica-se que a temporalidade e o espaço influenciam as percepções artísticas no que se refere aos personagens Adão e Eva, no caso específico das obras analisadas neste estudo. O casal cosmogônico se mantém como fonte de inspiração, de forma a ultrapassar gerações e transmutar interpretações.

Os sistemas discursivos e âmbitos de linguagem combinam mecanismos culturais que influenciam gerações. Tais sistemas são gerados por diferentes mídias, desde a pintura até produção fílmica, na contemporaneidade. As reflexões, formas representativas ou sígnicas e as

tendências artísticas modificam-se de acordo com a ótica e os pensamentos nos quais se organizam.

#### **4 REFLEXÕES SOBRE A NARRATIVA BÍBLICA E O *STOP MOTION ANIMATION L'ANIMATEUR***

Quando se reflete sobre a *Bíblia*, sobretudo neste caso específico da criação de Adão e Eva, sabe-se que alguns a consideram um relato sagrado, inspirado por Deus, ao passo que outros a veem como mito, lenda ou folclore, tal como descreve Robert Alter:

[...] da operação de modalidade da prosa de ficção nas narrativas bíblicas, [...] de examinar uma passagem chamada história primeva, a criação de Eva (Gênesis 2) [...] o relato das origens, com suas figuras humanas generalizadas, sua divindade [...], já foi classificado de várias maneiras pelos comentadores modernos, seja como mito, como lenda ou como folclore, e tende a nos parecer distinto do que nos vem à mente quando se fala de ficção artisticamente concebida. (ALTER, 2007, p. 51)

A visão cosmogônica do contexto bíblico, segundo judeus e cristãos, é de uma verdade universal e criacionista. Verifica-se que a noção judaica e cristã de Deus e da criação é a de uma força intensa e sobrenatural, que produz uma relação moral e espiritual entre a Deidade e a sacralidade da concepção de mundo. Em contrapartida, a produção de Hilligoss faz desmoronar essa concepção cosmogônica, tratando o universo como palco de reflexão, onde o homem pode imaginar e considerar a possibilidade de um criador que manipula sua criação.



Figura 20: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU).

Sob o pódio criacionista, não há especulação de outros mundos externos à Terra. O mito de que o planeta Terra pode ter sido a primeira criação divina para servir de *habitat* ao casal adâmico e suas gerações entra em confronto com o que Nick Hilligos, em *L'Animateur*, explora em sua obra. Pode-se verificar, nessa imagem do curta-metragem, que existe a visão de outros mundos antes da Terra. Isso contradiz o texto bíblico, que influencia diretamente judeus e cristãos a respeito da criação do Universo. No texto sagrado não há menção de outros corpos celestes, já que Deus cria o mundo em sete dias. Observa-se que o ponto brilhante (o criador) viaja no espaço sideral e pousa em um planeta distinto da Terra, que está localizada próxima deste pequeno planeta, de forma a não representar a realidade religiosa e cultural judaica, dessacralizando a complexa fé histórica deste povo, como também dos cristãos.

Para Erich Auerbach “a noção judaica de Deus não é somente causa, mas antes, sintoma do seu particular modo de ver e de representar” (AUERBACH, 2002, p.7). Tal contexto, ao ser verificado como mito, pode ser observado como algo que faz parte de uma realidade cultural, desenvolvida de forma complexa, histórica e também concebida ou creditada como algo verdadeiro. Conforme Mircea Eliade:

[...] o mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada em perspectivas múltiplas e complementares [...] o mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos começos [...] o mito conta graças aos feitos dos seres sobrenaturais, uma realidade que passou a existir, quer seja [...] o Cosmos, quer apenas um fragmento, uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, é sempre portanto uma narração de uma criação, descreve-se como uma coisa foi produzida, como começou a existir. (ELIADE, 200, P. 12-13)

Percebe-se que o mito relata e torna verdade aquilo que é acreditado como algo que ocorreu verdadeiramente, em que, contextualmente, protagonizam personagens com poderes sobrenaturais, ações heroicas e construídas historicamente, desde o início dos tempos.

É possível considerar que esse tempo fabuloso do mito criacionista ocorre num labor de seis dias por parte do Criador bíblico. No entanto, existe uma quebra dessa concepção, ao observar que no curta-metragem esse tempo não existe, já que existem mais de um planeta no universo de *L'Animateur*. Além disso, o criador do SMA aterrissa num planteoide que não é a Terra.



Figura 21: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

O arlequim pousa num planetóide pronto, com répteis, atmosfera, solo lamasento, rochas e montanhas no horizonte, céu nebuloso e ambiente primitivo. Nesse viés, pode-se lembrar da concepção de que os répteis (ou dinossauros) foram os primeiros habitantes desse lugar. O animador não explora o local, caminha como se já o conhecesse, até o momento em que encontra um lugar para montar sua caixa para a apresentação com suas marionetes. Essa singularidade do diretor do SMA, Hilligoss, vai de encontro à concepção da existência de um Deus cuidadoso e sobrenatural. O filme dessacraliza a constituição do universo, quebra o paradigma da Divindade suprema e desenvolve um criador sarcástico, egocêntrico e que parece não se importar com suas criaturas.

A concepção de mito sacralizado mostra ações divinas em que existem fatos do mundo sobrenatural e a ótica do sagrado sobre a obra da geração dos tempos revela as ideias de surgimento do universo. O mito produz o conceito ou a visão do mundo de hoje. Eliade esclarece que:

[...] o mito é considerado como uma história sagrada, e portanto uma história verdadeira, porque se refere sempre a realidades. O mito cosmogônico é verdadeiro porque a existência do mundo está aí para o provar, o mito da origem da morte é também verdadeiro porque a mortalidade do homem prova-o [...] e pelo fato de o mito relatar as gestas dos seres sobrenaturais e manifestações dos seus poderes sagrados, ele torna-se o modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas. (ELIADE, 2000, p.13)

O mito é produzido pelo homem pela vontade de saber sobre sua origem, o significado de sua existência e a necessidade de acreditar na divindade, no sobrenatural. O mito envolve a fé humana, as crenças e religiosidades.

Portanto, sob esse aspecto, pode-se descartar a ideia de mito como aquilo que é mentira, irreal, ou algo que não ocorreu. Isso porque, a partir do instante em que o mito gera a fé de sua existência, torna-se verdade para a sociedade.



Figura 22: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

O mito criacionista acredita na criação do homem após a geração do universo. Após Deus ter preparado o ambiente para ser habitado, do pó gera Adão. Desta feita, o diretor do curta-metragem usa de inspiração esse momento da história bíblica e desenvolve sua paródia sobre a geração do primeiro homem, já que o arlequim junta com suas mãos um punhado de terra e o coloca no palco, para iniciar seu show, fazendo uma analogia com história sagrada, na qual Deus faz do pó o homem primordial. Porém, depois da criação, a manipulação se sobressai e, nesse momento, a semelhança dá lugar à oposição, porque o arlequim não configura um personagem de perfil benevolente, como o perfil divino que comumente é difundido. Com isso, o curta faz parecer que o ato de dar a vida deixa de ser uma qualidade e passa a ser um problema, já que, depois de criados, eles são induzidos ao erro pelo animador e abandonados à própria sorte.

#### 4.1 O PROCESSO PARÓDICO DE *L'ANIMATEUR*

O desenho animado ou SMA *L'Animateur* é uma adaptação “paródica” da narrativa bíblica pelo viés irônico, cômico e divertido como o texto bíblico é trabalhado. Verifica-se que o diretor Hilligoss cria, em sua releitura, uma atmosfera de não sacralização da história criacionista. O produtor insere no contexto paródico a visão contemporânea de oposição à ótica tradicional da criação do homem e se atreve a mostrar o ponto de vista crítico.

O processo paródico pode ser claramente observado no momento da constituição de Adão, ao qual o arlequim reinventa satiricamente esta concepção de *Gênesis*. Após o animador modelar a marionete que representa Adão, o diretor Hilligoss faz alusão à obra renascentista de Michelangelo sobre o momento em que o Criador do texto bíblico transmite vida para o homem. O dedo do arlequim brinca com o boneco até que o coloca de pé para experimentar a vida que lhe foi dada.



Figura 23: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

Quando Hilligos cria *L'Animateur*, não existe a preocupação com a fidelidade ao texto bíblico, pois, a partir do momento em que uma narrativa é lida, pode-se criar inúmeras releituras dessa obra. Stam esclarece que a fidelidade não é primordial. Na verdade, o que se pode captar é a “essência” da história, pois não é possível “captar aquilo que entendemos ser a narrativa, temática, e características estéticas fundamentais em sua fonte literária” (STAM, 2008, p. 20). Desta feita, os textos entrelaçam-se um com o outro, um ilumina o outro, de forma a permitir transmutação, transformação e recriação.

Tanto a *Bíblia* quanto o curta-metragem *L'Animateur* mostram a criação do homem como um ser falível. Por mais que tenha sido gerado à imagem e semelhança de Deus, o ser humano tem fraquezas. Deus é o personagem vital para que Adão consiga ter vida e possa habitar no plano terreno. A construção identitária de Deus na *Bíblia* está em que o Ser Divino, mesmo castigando Adão e Eva por terem comido do fruto proibido, atribui-lhes a possibilidade de trabalhar, orientando o casal sobre o que deveria fazer ao ser expulso do Éden. Além disso, existe a chance de remissão de seus pecados por meio da vinda de Jesus Cristo, o Messias, para toda a humanidade gerada a partir do primeiro casal. Segundo Auerbach, o casal adâmico e todos os homens são submetidos a Deus:

Pois eles são portadores da vontade divina, e mesmo assim, são falíveis, sujeitos a desgraça e humilhação – e em meio à desgraça e à humilhação manifesta-se, através de suas ações e palavras, a sublimidade de Deus. Dificilmente alguns deles não sofrem como Adão, a mais profunda humilhação – e dificilmente um deles não é agraciado pela intervenção e inspirações pessoais de Deus. (AUERBACH, 2002, p. 15)

Portanto, na narrativa bíblica, a intervenção de Deus está intimamente ligada às ações e decisões do homem, desde sua humilhação à sua recuperação e exaltação, na qual o Eterno torna-se glorificado e engrandecido por suas ações de restituição. Adão e Eva pagam pelo ato do pecado original, mas, em leitura posterior ao texto da expulsão de ambos, percebe-se que o casal desenvolve uma vida diante do Eterno, na qual existe progresso, a família adquire bens e seus filhos povoam a terra. Isso é sinal do engrandecimento divino acima citado.



Figura 24: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

Diferente do que ocorre no construto criativo de *L'Animateur*, no qual a chance de restituição não existe, o casal é lançado em terra e ali é abandonado, sem lhe ter sido oferecido qualquer diálogo ou recomendação de como deve agir naquele novo universo.



Figura 25: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

O animador vira-lhe as costas e segue sua viagem, e o casal fica à mercê dos répteis do lugar, sem que ocorra a sublime intervenção divina. O casal ainda olha para o criador na esperança de que algo de benevolente lhes aconteça, deixando transparecer na expressão facial o desespero do abandono do pai para com seus filhos.



Figura 26: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

A figura de um Deus paternal, benevolente, que ama suas criaturas como a filhos é desmitificada, pois esse criador paródico nem se importa com o que irá acontecer com o casal deixado para trás. O arlequim alça voo para o Planeta Terra, deixando claro que irá fazer novas criações, em outro lugar.



Figura 27: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

Hilligoss instaura sua composição com fustigante e lúdica magia, que atravessa épocas e satiriza tradições, na qual existe “a recuperação da história como ‘afinidade eletiva’, como história da sensibilidade que se insere dentro de um projeto não somente poético, mas também político” (PLAZA, 2008, p. 8) da presente sociedade.

O curta-metragem atualiza o mito criacionista e a narrativa bíblica de forma a relatar, em poucos minutos, segundo sua visão cosmogônica, como Adão e Eva foram gerados. A história de Hilligos compacta em versão contemporânea a história de *Gênesis*, capítulo 2 e 3. O produtor consegue em

que a imagem é alegre, colorida, acompanhada de uma música animada, dentro do ideário do século XXI, em que a narrativa ocorre com envolvente rapidez.

A astúcia da composição de Nick Hillig desarranja proposições e provoca o pensamento crítico, em que a sedução das imagens do curta-metragem induz à reflexão e ao encantamento. “A importância de uma coisa não se mede com fita métrica, nem com balanças, nem com barômetros, etc. Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós” (BARROS, citado em KEHRWALD, 2008, p. 36).

Esse projeto transformativo coevo permite que haja reflexão sobre o conceito de “paródia”. Consoante Linda Hutcheon, a raiz etimológica do termo vem do substantivo grego “*parodia*”, que não quer dizer apenas “contracanto”, como é generalizado pela grande parte dos teóricos. O elemento “*odos*” da palavra significa “canto”, no entanto, o prefixo “*para*” tem dois sentidos em grego: um, mais comum, que é o de “contra” ou “oposição” e o outro, que é o sentido menos citado, de “ao longo de”. Essa segunda significação sugere, como se vê, um acordo ou uma intimidade, ao invés de um contraste (ALAVARCE, 2009, p. 65). A paródia reinventa a representação e faz a “repetição com diferença”, como postula Linda Hutcheon, no trecho abaixo:

Mesmo em relação à estrutura formal, o caráter duplo da raiz sugere a necessidade de termos mais neutros para a discussão. Nada existe em *parodia* que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou burla, do burlesco. A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. (HUTCHEON, 1985, p. 48)

Essa distância assinalada pela ironia é marca importante na produção de *L'Animateur*. Verifica-se nitidamente o desenvolvimento do canto paralelo ao texto bíblico, em que a sátira e o sarcasmo estão presentes desde os primeiros segundos do curta-metragem. A paródia do SMA pode ser considerada o “canto paralelo”, em que existe o mecanismo de construto criativo, na qual a voz crítica do artista marca seu discurso diferenciado da obra criticada.

A paródia é, pois, tanto um ato pessoal de suplantação, como uma inscrição de continuidade histórico-literária. Daí surgiu a teoria dos formalistas acerca do papel da paródia na evolução ou mudança das formas literárias. A paródia era vista como uma substituição dialética de elementos formais cujas funções se tornaram mecanizadas ou automáticas. Neste ponto, os elementos são “refuncionalizados” [...]. Uma nova forma desenvolve-se a partir da antiga, sem na realidade a destruir; apenas a função é alterada. [...]. A paródia torna-se, pois, um princípio construtivo na história literária. (HUTCHEON, 1985, p. 52)

Verifica-se que a antiga forma do texto sagrado, desde a fundação do universo, é dessacralizada e desmitificada por Nick Hilligoss. O diretor “refuncionaliza” a história bíblica, ao transpô-la para o contexto atual, de forma a representar seu pensamento crítico a respeito do mito da geração. Quando o texto é parodiado, seja de forma trocista ou satírica, por parte do parodiador, ainda sim, esse texto torna-se eternizado. O ato reflexivo e questionador induzido pela interpretação paródica valoriza o seu objeto de crítica, mesmo diante do escárnio e da ironia contundentes da obra recriada.



Figura 28: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

O diretor Nick Hilligoss “refuncionaliza” o texto sagrado de maneira a parodiar o mito da criação sob a ótica de escárnio e satirização. O artista busca transformar a função de um texto religioso para instigar o pensamento crítico do leitor/espectador. O sagrado torna-se uma imagem qualquer, mas que pode ser caracterizada como revolucionária, hodierna, paródica, paralela ao contexto sagrado.



Figura 29: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

Destarte, aspectos importantes do texto bíblico são valorizados no SMA, como por exemplo: a geração do homem do barro, a transmissão da vida pelo quase toque entre o criador e a criatura (imagem que alude à obra “michelangesca”), o desenvolvimento da mulher a partir da costela de Adão, a queda do casal adâmico ao comerem do fruto proibido, a transformação do homem em ser mortal e a perda do direito de permanecer no paraíso e ter que habitar a terra.



Figura 30: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

Com relação ao momento em que o homem come do fruto dado por Eva, imediatamente ele é transmutado de boneco de barro em homem com esqueleto e carne. Isso evidencia que agora Adão é finalmente homem de carne e osso, falível, frágil e mortal.

Esses aspectos são valorizados de forma provocadora e atrevida, gerando muitas sensações por parte de quem assiste ao curta-metragem. Tais sensações podem acontecer desde o estranhamento e a repulsa pelo conteúdo redefinido em SMA até o momento de apreciação, entretenimento e reflexão instigante.

## 4.2 DA CRIAÇÃO À ANIMAÇÃO

O produtor consegue colocar em *stop motion animation* o rico conteúdo, de forma a entreter e levar à reflexão o leitor/espectador. SMA é a produção animada, desenvolvida por fotogramas. Ocorre a produção feita a partir do movimento parado, em que existe a colocação em sequência de fotografias de diferentes posições dos objetos ou personagens inanimados para simular os movimentos. Busca-se fotografar os quadros em que os objetos tenham sutis mudanças de posição, para que, quando animados na simulação, deem a ilusão de movimento. Segundo Douglas Ciriaco, a técnica chamada de “*stop motion*” é:

Bastante usada por gigantes do entretenimento como a Disney e também na criação de animações caseiras [...] tanto em desenhos animados quanto em filmes com atores reais, esta técnica é bastante difundida no meio cinematográfico e há algumas décadas faz parte da rotina criativa de diversas pessoas ao redor do mundo. (CIRIACO, 2012, p. 1)

Na contemporaneidade, o *stop motion L'Animateur*, de Nick Hilligoss, é uma reescrita visual da criação e queda de Adão e Eva. O diretor emprega a técnica de fotogramas, que dão a ilusão dos bonecos que interagem para desenvolver a reescrita. Esse curta-metragem pode ser entendido como uma produção de movimento parado, que emprega sequências de diferentes fotografias do mesmo objeto inanimado para simular movimento ou ação. O

*stop motion L'Animateur* é, logo, uma recriação peculiar da narrativa bíblica e estabelece com ela a relação intermediária.

Verifica-se que até mesmo o nome dado ao curta-metragem lembra o conceito de SMA, assim como se relaciona à onipotência divina e ao poder de “dar a vida”. “*Animus*” vem do latim, pode ser traduzido como “alma” e “animar” significa “dar alma”. Portanto, Hilligoss dá alma à história da geração. Fotografa cada momento e movimento dentro de um rico espaço, no qual o cenário produzido está cheio de detalhes, tais como: universo, planetas, a terra em que o arlequim pousa, vegetação, répteis, atmosfera, céu, luz. Os bonecos adquirem vida, são bem estruturados, verdadeiramente ganham “alma”. Como o diretor, o arlequim também dá vida aos personagens e pré-determina o destino de ambos. Entretanto, observa-se que os bonecos ganham alma e recebem a liberdade de escolha, especialmente após serem lançados em terra, de forma a ampliar as possibilidades de vida do casal. Ambos não foram destruídos pelo demiurgo, mas deixados para viverem no planetóide. Esse criador mostra uma atitude ambígua, na qual planeja as ações de suas marionetes ao mesmo tempo em que lhes concede a dádiva da vida e a possibilidade de fazer escolhas, a partir do momento em que terão que sobreviver num mundo a ser por eles desbravado.



Figura 31: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

Cada personagem tem seu aspecto facial, especialmente o arlequim, que tem o nariz enorme, olhos esbugalhados, sorriso malicioso, queixo pontudo. Em sua cabeça existe um chapéu que lembra um bobo da corte, com guiso.

O bobo da corte é um elemento histórico, pois trabalhava em peças teatrais e nos palácios para entreter os reis e seus súditos. Essa figura era a única que podia lançar críticas ao império e ao rei sem ser condenada à morte, pois tinha o papel de provocar risadas e entreter o público. Muitas vezes, esse personagem atingia diretamente as pessoas que criticava, pois teatralizava, de forma exacerbada, vícios, atitudes e intenções de seus alvos. O uso de roupas extravagantes, chapéu com guizos e cetro tornou-se a assinatura desse personagem. Além da função de alegrar e criticar, ele também agia como mestre de cerimônias. Verifica-se, portanto, que a obra *L'Animateur* tem como personagem principal exatamente um arlequim, bobo da corte ou mestre de cerimônias. As ações deste animador atingem de forma aguda o pensamento reflexivo, pois ele é uma releitura do Criador do Universo.

O Deus bíblico criou o homem para que este lhe fosse fiel. Conforme a transgressão, o homem e a mulher primordiais tiveram que arcar com as consequências de seus atos. Eva, ao interagir com o animal mais astuto e inteligente do Éden, se deixou corromper pela ideia libertária da serpente, que a convenceu de comer o fruto proibido do bem e do mal. Desta feita, Eva levou Adão a cometer a mesma infração. Isso os sujeitou ao castigo, pois Deus havia construído o Paraíso para a morada e o deleite do casal, que o perdeu. A benevolência do Deus bíblico está condicionada à obediência do ser humano; o contrário disso gera consequências.

Hilligoss brinca com essa concepção divina de criador e animador. Ele faz com que o gerador seja um astuto inventor, com ações que se opõem à ideia de Deus pai, que é protetor e benevolente. O animador de Hilligoss personifica o homem contemporâneo, que busca a satisfação de seus desejos egoístas e depois se retira, sem mais delongas, para atingir outros alvos.

Com relação ao boneco Adão, do curta-metragem, a criação ocorre a partir da terra, mas ele torna-se de madeira, e, depois da concepção do pecado, torna-se carne. Já na história bíblica o homem é feito do barro e se torna carne.

Biblicamente, a visão cosmogônica da origem da Terra é diferente do curta-metragem. Na narrativa sagrada, a história não mostra a existência de outros planetas além da Terra.



Figura 32: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

Existe a concepção do conjunto céu, mar, terra, luz, lua, estrelas, animais, o homem primordial e sua companheira, mas não há menção a outros planetas. Já, no curta-metragem, o diretor coloca a visão contemporânea da existência de outros mundos além do Planeta Terra. Entra a visão globalizada, multicosmogônica, em que há pluralidade de concepções e contextos hodiernos.

#### 4.2.1 A predominância da imagem e da velocidade no curta-metragem *L'Animateur*

Verifica-se que na história bíblica Deus cria tudo, desde o Universo, o casal adâmico até os animais; porém, no filme, o animador, ao chegar, observa que já existe animal, terra, vegetação, atmosfera, etc. Portanto, a única criação feita pelo animador é o casal adâmico. O curta-metragem promove a evolução dos eventos de forma complexa, reflexiva e instigante em poucos minutos. A história de Hilligoss se completa em velocidade pós-moderna, Pois a evolução

tecnológica permite esta rapidez imagética. A narrativa bíblica levou séculos para ser concebida, o afresco de Michelangelo *A Criação de Adão* demorou anos para ser completada, a produção do curta-metragem pode ter sido concebida em algumas semanas ou meses, mas o poder de condensação do curta é incrível.

Para que tal rapidez no SMA fosse possível o produtor precisou condensar a história de maneira a elencar os aspectos mais importantes, segundo seu ponto de vista. Essa compactação permitiu o desenvolvimento do formato do curta-metragem de maneira a sintetizar a história feita em animação fílmica, em que são focados aspectos do perfil do animador, que se diferencia totalmente do perfil do Criador bíblico. Como já foi mencionado anteriormente, o arlequim do SMA é audacioso, sarcástico, egocêntrico e age para sua diversão, sem pensar nas necessidades do casal que ele manipula.

O conceito de mundo do diretor do filme expressa a velocidade de pensamento do homem atual. Essa velocidade é evidenciada no mundo cibernético ou nos ciberespaços do mundo virtual. Hilligoss vive no universo da internet. Sua obra pode ser apreciada num simples e rápido acesso a sites da internet. O clique do internauta o leva em segundos à cosmogonia de *L'Animateur*, que pode ser assistido em menos de 4 minutos. A transcendência global é assustadoramente galopante. Pode-se acessar o curta-metragem, assisti-lo, enviá-lo para quem quer que seja e difundi-lo o quanto desejar. A leitura dessa produção diferencia-se no tempo e no espaço contextual, em razão da mídia utilizada, a qual prioriza a imagem, e também em razão do advento da informática, que permite o uso do computador para que o filme seja acessado, na internet, em qualquer hora e lugar.



Figura 33: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

O leitor/espectador, ao assistir ao curta-metragem, é impactado pelo universo sideral, em que o criador viaja em segundos de um lugar para outro. Sua velocidade é incrementada por um feixe de luz que acompanha o animador em sua viagem. A distância entre os corpos celestes é transcendida quase que momentaneamente, assim como a internet. A tecnologia do novo tempo é evidenciada na produção de Hilligoss. A globalização e a percepção de outros mundos dentro da sociedade são evidenciadas nessa imagem. O homem percebe que não está inserido num microuniverso, em que somente sua cultura, seu bairro, seu país existem, mas ocorre a existência de um imenso universo multifacetado, que concentra inúmeras culturas e possibilidades.

O século XXI exige pressa, leveza e constante adequação às transitoriedades sociais e novas possibilidades. O homem acaba por conectar-se às suas necessidades, que mudam a cada momento. Existem superfluidade e superficialidade das relações e desejos, o respeito ao espaço alheio

praticamente inexistente, pois o *cyberspace* permite que vidas sejam invadidas, ambientes sejam desmitificados e haja violação das particularidades. Esses aspectos são elucidados na personalidade do animador do curta-metragem.



Figura 34: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

O animador criador invade o corpo celeste com seu cajado, talvez aludindo Moisés, que utiliza um bordão em sua peregrinação e com ele abre o Mar Vermelho. O arlequim domina o espaço do palco com seu cajado e induz o casal à queda. Neste momento da introdução do bordão, o demiurgo intromete-se na ação do casal para que aja de acordo com o desejo do animador. Essa cena leva o leitor a questionar sobre o livre arbítrio e o fato de que todo homem pode ser uma marionete nas mãos do Criador. Tal percepção pode gerar estranhamento, susto e desconforto, pois as ações são simultâneas à vontade do condutor do espetáculo.

No texto bíblico, o processo de ação dos personagens, em comparação ao SMA, ocorre mais densa e lentamente. As ações parecem ser tomadas pela autonomia dada ao casal adâmico. É escolha de Eva aceitar ou não o convite para comer do fruto proibido. No filme existe uma reorganização dos fatos, segundo o autor, e as imagens lembram telas. Quando a imagem é congelada, há o enaltecimento da cena pictórica. A moldura do palco compõe um mosaico,

de tela sobre tela. A atmosfera é primitiva e ao mesmo tempo contemporânea, as cores rústicas denotam a obscuridade da criação ao embalo da música medieval. Nas cenas, os tons são anuviados, amadeirados, “musguentos”. A ausência de clareza faz com que o espectador focalize os olhos mais compenetrados, para ver o discurso atrás da imagem.

Hilligoss enaltece a questão histórica da pintura, e faz analogia com a obra “michelangesca”. A luminosidade do afresco é mais efusiva que no SMA. Porém, o distanciamento entre o dedo de Deus e o dedo do homem é mantido. Veja que Deus não toca no homem, ele transmite sim a energia vital pelo infinito, pelo ar, ou pelo espaço. A transposição semiótica ocorre quando o diretor usa técnicas de organização de eventos, em cenas dentro da moldura pictórica. As cenas transcorrem com autonomia, dando nova representatividade ao espectador.

A caixa do viajante lembra uma grande máquina ou projetor de cinema antigo, ou até mesmo o protótipo da máquina fotográfica, que era grande, de madeira e pesada. Pode-se fazer a analogia a um tempo, um pensamento e um fato, no qual o antigo se torna novo, reciclado, atualizado e reescrito. A criação é capturada pela ótica coeva. A câmara escura traz ao mundo imagens criacionistas reinventadas.

Quanto ao que representa o ato de comer do fruto no contexto bíblico e no SMA, enfatiza-se a metáfora da concepção e consumação do pecado, na qual a cumplicidade do casal desnuda-se nos dois contextos: literário e fílmico. Essa cumplicidade é mostrada durante a cena em que o casal consome a fruta, junto à curiosidade e rebeldia, mostradas no filme, no instante em que Eva, após experimentar o fruto, oferece-o para Adão. Ela já está transformada, com

nova perspectiva de vida, enquanto que Adão permanece estagnado. Mas ela deseja que seu companheiro compartilhe desta mudança, num desejo íntimo e inconsciente de torná-lo mais humano, seu ideal de homem. Os gestos dos personagens são trabalhados minuciosamente.



Figura 35: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

Percebe-se essa meticulosidade artística, por exemplo, quando o boneco, logo após comer do fruto, transforma-se numa caveira e, em seguida, adquire a forma humana, em questão de segundos. Na *Bíblia*, Adão já tinha esqueleto, desde o momento em que Deus tirou de sua costela a base para formar Eva; no SMA o esqueleto é formado após ambos consumirem o fruto.

#### 4.2.2 Do cenário aos efeitos especiais de *L'Animateur*

A análise crítica é clara, e a construção atmosférica é inebriante. As cores envolvem pouca iluminação, mas, ao mesmo tempo, trazem às claras as intenções do arlequim.

Ao analisar a estética visual do SMA, verifica-se que as cores estão lado a lado ou intensamente ligadas aos movimentos dos personagens. A estética visual se comporta dinamicamente, testando a percepção do espectador. Para

Maria Eugênia Amaral, *L'Animateur* é “uma parábola, uma metáfora, um sonho” (AMARAL, 2011, p. 1).

O cenário denota rusticidade, mas sabe-se que sua produção é moderna e tecnológica, pois, para se chegar à produção final desta atmosfera planetária, com répteis, cosmos, palco e criação do casal adâmico, muita tecnologia foi processada para se conseguir gerar efeito e testar a percepção do leitor/espectador.

O cenário cosmogônico enaltece a percepção da existência de outros mundos além do planeta Terra. As constelações aludem o mistério do universo. O planetoide expressa a concepção hodierna da existência de vida em outros planetas.



Figura 36: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

Com relação ao cenário do planetoide observa-se diferença entre este e o planeta Terra. O planetoide apresenta atmosfera acinzentada, lamacenta, rochosa, primitiva. Existem pequenos vulcões, solo irregular, o céu está nublado e com tons avermelhados no horizonte, dando a impressão de que o animador chegou ao amanhecer ou entardecer. Aparenta ser um ambiente

seco e com pouca vida. É nesse local, que o animador faz seus primeiros marionetes, protagonistas de sua primeira apresentação.



Figura 37: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

No final do filme, o arlequim chega à Terra. Somente uma cena, a última, apresenta ao espectador o nosso planeta, mas apenas ela já revela um local totalmente diferente do anterior, de ambiente aprazível, onde se verificam muitas folhagens, mais animais; nesse lugar, a atmosfera é úmida, colorida, rica em vida. Perfeita para sua nova apresentação com as marionetes. E é lá que o animador fará seu próximo show, com outros personagens criados por ele.



Figura 38: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

Com relação ao cenário da caixa-palco do demiurgo, verifica-se que quando ele a apronta para sua apresentação, a atmosfera interna da caixa é diferente do ambiente do planetaide.



Figura 39: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

O cenário do palco é montado, enquanto os sapos apreciam os movimentos do arlequim. O cenário do show que ele apresenta traz o céu estrelado e a lua cheia.



Figura 40: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

Existem montanhas e mata verde. A terra seca é jogada na plataforma e o arlequim vira sua manivela para transformar o cenário; a luz do sol irradia sobre a terra para gerar o boneco.



Figura 41: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

Mais adiante, quando o casal já está formado e comeu do fruto, pode-se verificar que é dia.



Figura 42: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

Essa imagem lembra os livros de histórias infantis que, ao serem abertos, de seu interior saltam árvores, bonecos, animais etc.; os objetos, personagens e partes do cenário tornam-se concretos a partir de dobraduras que ganham corpo com o simples movimento de virar a página.

A partir dessas amostras de imagens da produção de Hilligoss pode-se averiguar a intensa gama de procedimentos geradores dos efeitos especiais que enriquecem sua obra.



Figura 43: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

Ao assistir ao início do filme, pode-se ver que o planetoide gira em sua órbita astral, existe uma áurea atmosférica ao seu redor (que também aparece nos outros planetas) e esse corpo celeste não é colorido com verde e azul como o planeta Terra. Percebe-se que, ao fundo, a Terra apresenta em seu efeito o colorido visto pelos astronautas e captado pelos satélites.

O demiurgo é apresentado a princípio como um corpo iluminado que atinge o planetoide como se fosse um cometa. Pode-se ter a falsa sensação de que irá existir uma explosão com o impacto, mas, para a surpresa do espectador, um bobo da corte invade o solo do corpo celeste.

Um belo efeito especial é produzido quando, após o animador colocar a terra na plataforma do palco, gira a manivela e faz-se a luz em cima da porção de terra.



Figura 44: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

Esse episódio alude o fato de que a luz gera a vida, e quando a luz é movimentada em direção à porção de terra, gera movimento até formar o homem. A cada movimento dos personagens, dos artefatos, existem sons dos passos do animador pisando o solo rochoso do planetoide, barulho da caixa-

palco ao ser montada, os sapos emitem grunhidos característicos, existe o som da terra caindo sobre a plataforma do palco, e até mesmo o som do demiurgo esfregando as mãos aparece entre os efeitos. Após o boneco ser formado, o arlequim quase encosta seu dedo na falange da marionete, e em movimentos brincalhões a levanta, como se existisse um fio de comando entre os dois dedos (do criador e do boneco). Esse movimento tem a emissão de um som que lembra o de energia sendo transmitida.

A seguir o arlequim insere no cenário uma árvore e com o dedo faz com que esta fique cheia de maçãs. Tudo com sons específicos que alegam a articulação dos acontecimentos. O demiurgo observa que o boneco apenas brinca com as maçãs e não as come. Então, coloca-o em sono profundo e novamente, com o dedo indicador, tira-lhe uma costela e forma, a partir dela, sua companheira Eva. Com a energia que sai como um feixe elétrico de seu dedo faz os dois acordarem e reiniciarem a apresentação.



Figura 45: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

Os sapos e o casal dançam ao ritmo da música animada, o boneco corteja a marionete. Mais adiante, o animador bate com seu cajado no solo,

transformando-o numa serpente, que já sabe o que deve fazer: induzir o casal a comer do fruto.



Figura 46: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

A serpente, de forma ardilosa, prepara o caminho, para por em ação seu plano para levar o casal à queda. Coloca sua calda, de forma a fazer o casal cair ao chão e Eva, inevitavelmente, morde a maçã.



Figura 47: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

A sinuosa e maligna cobra arregala seus olhos para verificar se o plano de induzir Eva à queda tem sucesso. E sai de cena por trás da árvore, com sua missão cumprida.



Figura 48: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

Eva come do fruto e transforma-se em mulher. A marionete de madeira ganha aspecto humano, com efeito de pele feminina e curvas em sua anatomia.



Figura 49: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

Eva observa sua mudança e induz seu companheiro a comer do fruto. Nesse momento existe um efeito espetacular. Adão após comer a maçã, é transformado em esqueleto e depois adquire carne, em um processo diferente do experimentado por Eva, que simplesmente tornou-se mulher, sem apresentar o esqueleto.



Figura 50: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

Enquanto isso se percebe que o aspecto facial do demiurgo é trabalhado de forma a demonstrar deleite em tudo que vê. Sua boca fica entreaberta e ele esfrega suas mãos, mostrando sua satisfação no andamento da apresentação.



Figura 51: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

O casal percebe-se nu e imediatamente Eva alcança folhas que estão no cenário para fazer roupas e cobrir seus corpos. Adão não se mostra ativo nessa ação, assim como no decorrer de toda a apresentação. Eva é quem geralmente toma a frente e age mediante a necessidade.



Figura 52: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

O arlequim, satisfeito com o desfecho, simplesmente abaixa a manivela do palco, que abre um alçapão e o casal inesperadamente cai no solo do planetaide.



Figura 53: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

O animador não apresenta nenhuma expressão de pena, solidariedade ou benevolência, sua face não exterioriza sentimentos de complacência. Quando o casal é lançado ao solo, a música de animação acaba e se pode ouvir o som do palco sendo desmontado e o roçar das mãos do arlequim, num ato de que já não tem mais nada a fazer naquele lugar.



Figura 54: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

O arlequim mostra-se contente com os resultados, olha em direção ao solo, e faz sinal positivo, com um sorriso de satisfação.



Figura 55: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

Logo após o sinal de positivo, o demiurgo bate as mãos, cerra o palco e finaliza sua apresentação, demonstrando certo desdém em relação ao casal.

Então, o casal estarrecido e caído no solo olha desesperadamente para o demiurgo. Observa-se que até os sapos ficam surpresos, e um deles fica de boca aberta com a atitude do arlequim, que, por sua vez, nem olha para trás e segue seu caminho, abandonando o casal.



Figura 56: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

O animador bate seu cajado ao solo, que produz novamente um efeito luminoso, e se lança no espaço, em direção a Terra, para lá fazer novas marionetes, que irão protagonizar mais uma apresentação.



Figura 57: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

Enquanto ele viaja, é apresentado o silêncio do espaço sideral e a música reinicia quando o demiurgo aterrissa na Terra.



Figura 58: *L'Animateur*. Fonte: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU)

Detalhes enriquecedores e que hipnotizam o espectador, bem como o ritmo da música animada denotam um ambiente de parque de diversões. Portanto, mediante a riqueza da obra de Hilligoss, é possível refletir sobre o processo criativo e seus detalhes extasiantes. Ao serem observadas imagens de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas, destaca-se o caráter temporal da narrativa. Aquilo que está limitado por uma moldura, a obra perpetuada pelas mãos do artista, independente de sua época, torna-se uma imagem imutável, uma vida infinita e inesgotável (MANGUEL, 2001, p. 27).

Percebe-se, finalmente, que a adaptação fílmica *L'Animateur* faz uma rica releitura da história bíblica, produz intertextualidade e intermedialidade, de

forma a levar ao leitor/espectador à reflexão contextual de cada tempo e espaço. Ao fazer isso, o texto bíblico é revitalizado, atualizado e tem reforçada a sua característica de literatura universal e atemporal. Entretanto, o filme, utilizando a tecnologia, consegue operar mudanças que inserem a narrativa bíblica em outro contexto, que reflete questionamentos e críticas que permitem desinvestir o texto-base de sua envergadura religiosa. No curta, o texto bíblico passa a ser um texto qualquer e, como tal, admite múltiplas interpretações, que podem ser religiosas ou céticas, crítica ou benevolente... O que importa é que essas diferentes leituras se sobrepõem e se completam, demonstrando a riqueza e a profundidade do texto.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O indivíduo escolhe seus papéis dentro da sociedade. Essa ideia remete ao pensamento de Zygmunt Bauman (1998) sobre o sujeito, que, segundo o escritor, começa a participar do “jogo de mobilidade”. Com efeito, a pessoa tem a necessidade de mais espaço para se sentir segura emocionalmente. Isso explica o envolvimento superficial com as situações profissionais e familiares e em relacionamentos. O ser humano passa a sentir que está no controle de tudo, pois, ao sinal de qualquer perigo, mobiliza-se para sair de qualquer situação desconfortável. O mundo é transfigurado em seu acampamento temporário. O indivíduo estabelece interfaces, rompe conexões, ou inicia outras, simula flexibilidade, todavia sem manutenção temporal de longa durabilidade. Não obstante, as consequências de tal atitude configuram incertezas e a nostalgia torna-se evidente.

A representação de cada perfil individual pode ser ligada ao que Stuart Hall (2006) considera como processo de representação nas relações de tempo e espaço, nas quais existem as geografias imaginárias, isto é, o lugar que é considerado lar e onde existem as raízes de pertencimento. No entanto, o coetâneo permite que haja uma destruição do espaço pelo tempo, efeito concebido pela notória facilidade de transmissões de mensagens via satélite, pela mídia ou internet. Esse processo, por sua vez, reforça o conceito pós-moderno da cultura imediatista, numa espécie de interdependência global. Esse fenômeno social leva ao colapso da identidade humana. O fato gera um mecanismo sociológico progenitor de um indivíduo com a possibilidade de

apresentar várias interfaces, as quais oportunizam sua permanência no espaço-tempo globalizado.

Para Marshal Berman (1987), existe a inegável evolução da ciência. Nunca houve tantas descobertas físicas, médicas e tecnológicas como as que ocorreram no século XX e continuam a ocorrer no século XXI. Percebe-se que os processos de lutas sociais, movimentos partidários, competitividade trabalhista, bem como a intensificação demográfica, o progresso em massa da tecnologia e o desenvolvimento desenfreado levam a humanidade à sensação de estar sendo empurrada, sem tempo para um respiro. Sob essa via, a ancestralidade e a tradição são esquecidas, a ponto de serem desvalorizadas e consideradas velhas e ultrapassadas.

Desta feita, a Bíblia torna-se o ícone de tradição do povo judeu. *Gênesis* ou *Bereshit* é a fonte de inspiração sobre o conceito criacionista para muitos autores judeus e também para autores de outras culturas e tempos.

A literatura bíblica e a pintura são mídias que servem como fontes de inspiração, desde os tempos mais remotos. A *Bíblia* existe há séculos e sempre tem sido alvo de especulações, interpretações religiosas, literárias e traduções intersemióticas. No período renascentista, muitos artistas tiveram como estro de pensamento a criação do homem. Sendo assim, Michelangelo fez a magnífica obra *Criação de Adão*, na Capela Sistina. Esses dois elementos, obra sagrada e pintura “michelangesca”, são, até este tempo hodierno, estímulos criativos.

O tema de *Gênesis* provoca a mente humana, fazendo-a desenvolver a poética artística sob vários aspectos, sendo que dois deles são: a) A visão criacionista, na qual Deus cria o homem do pó, e o faz sua imagem e

semelhança. Então, a Divindade sopra-lhe a vida e com ela lhe concede o livre arbítrio (liberdade de pensamento e escolha). B) A percepção da Deidade sob o olhar crítico contemporâneo, no qual Deus assume o papel de quem manipula suas marionetes (Adão e Eva) com o intuito de colocar em ação seu plano de levar o homem à queda e deixá-lo, sem a proteção do Criador.

A arte do curta-metragem *L'Animateur* utiliza o texto bíblico, em um processo de adaptação da linguagem escrita para a linguagem imagética, de forma a expor a ideia criativa do diretor, Nick Hilligoss. Para Plaza “aparência, imagem, sentimento, operações de semelhança estão vinculados entre si” (PLAZA, 2008, p. 86). O contexto histórico e as experiências influenciam tanto o artista em sua criação quanto o leitor/espectador em sua forma de receber e interpretar a obra. No período renascentista, essas apropriações estão atreladas à História da época, porém, hoje, existe um universo de oportunidades críticas.

Tanto a *Bíblia*, quanto a obra renascentista, ao serem utilizadas para releituras artísticas, podem ganhar novas características, como a comicidade, a ironia, o sarcasmo e a ambiguidade. *L'Animateur*, de Nick Hilligoss, faz exatamente isso: o *stop motion animation* adapta dois capítulos de *Gênesis* e faz referência à pintura de Michelangelo, com olhar satírico, irônico, sarcástico e ambíguo. Além dessas características, há sugestões, no SMA: da existência de outros mundos, todos criados pelo mesmo demiurgo; da criação como um ato compulsivo, em que o plano inicial (levar o casal à queda) é pré-determinado e tem que ser seguido à risca; da “evolução” do barro em homem, que “brota”, com o passar das estações; da ideia de que o pecado humaniza a

mulher e o homem, pois de pedaços de barro desconjuntados seus corpos tomam forma e densidade humanas, depois que comem a maçã.

Evidente que, além dessas, há várias outras leituras que poderão ainda ser feitas de *L'Animateur*, em que o protagonista é um “fazedor de truques”. Porém, na leitura privilegiada neste estudo, a grande ironia reside na relação entre criador e criatura. No curta-metragem, os personagens de Nick Hilligoss são criados com massa de modelar, elemento bem semelhante, em suas características moldáveis, à terra umedecida, material usado por Deus para criar o casal na narrativa bíblica. O diretor produz um contexto em que existe o questionamento com relação à tradição bíblica, de forma a dessacralizar o conceito criacionista. A obra *L'Animateur* trata a geração do homem de forma irônica e satírica, permitindo o leitor/espectador refletir sobre o pensamento contemporâneo a respeito do tema da criação. Releituras como a de Hilligoss são surpresas que expressam a necessidade de investigar a narrativa bíblica como instrumento atemporal, procedimento que leva o espectador a refletir sobre a “criação” do casal cosmogônico, a presença/ausência de um Deus Criador e seu significado e a perpetuação da humanidade. Essa audácia criativa de uma “tradução” viva da linguagem narrativa bíblica para a fílmica promove a intermedialidade, processo que permite significações e releituras contemporâneas, inesperadas e envolventes.

## REFERÊNCIAS

ALAVARCE, C.S. **A ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. São Paulo: UNESP; Cultura Acadêmica, 2009.

ALGAR VIVO. **Constantino**. Disponível em: <http://algarvivo.com/arqueo/romano/imperador-constantino.html>. Acesso em: 19 set. 2012.

ALTER, R. **A arte da narrativa bíblica**. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

AMARAL, M. **L'Animateur**. Disponível em: <http://www.mariaeugeniaamaral.com/2011/11/lanimateur.html>. Acesso em: 12 abr. 2012.

ALMEIDA, J. **Bíblia**: Versão revisada padrão. Disponível em: [quod.lib.umich.edu/cgi/r/rsv/rsv-idx?type=DIV2&byte=6507](http://quod.lib.umich.edu/cgi/r/rsv/rsv-idx?type=DIV2&byte=6507). Acesso em: 26 fev. 2012.

ANDRADE, C. **Dicionário Teológico**. Rio de Janeiro: CPAD, 1998.

AUERBACH, E. **Mímesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BACK, S. **Cinema e literatura**. Disponível em: <http://www.ufmg.br/online/arquivos/000574.shtml>. Acesso em: 23 jul. 2004.

BAKHTIN, M. **A estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BALDO, L. Olhares sobre o pós-moderno. **Revista Trama**, vol. 1, n. 2, 2005, p. 139-150.

BARRETO, G. **A arte secreta de Michelangelo** - uma lição de anatomia na Capela Sistina. São Paulo: Arx, 2004.

- BARON, A. **Leitura da imagem através do contínuo da arte**. Disponível em: <http://www.claartes.pro.br/leituraimagemclaudia.html>. Acesso em: 09 mai. 2012.
- BARROS, J. D. **O campo da história: especialidades e abordagens**. Petrópolis: Vozes, 2004.
- BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar - A aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BÍBLIA BYTES. **Oliveira**. Disponível em: <http://www.bibliabytes.com.br>. Acesso em: 16 ago. 2011.
- BÍBLIA DE ESTUDO PENTECOSTAL. Edição revisada e corrigida. São Paulo: CPAD, 1995.
- BÍBLIA HEBRAICA. Tradução do Hebraico. São Paulo: Sêfer, 2006.
- BÍBLIA ISRAELITA ONLINE. Disponível em: <http://israelitas.com.br/biblia/index.php>. Acesso em: 15 mai. 2012.
- BÍBLIA ONLINE. Disponível em: [www.bibliaonline.net/](http://www.bibliaonline.net/). Acesso em: 10 fev. 2012.
- BÍBLIA SAGRADA. Versão atualizada. São Paulo: CPAD, 2009.
- BÍBLIA TEB. Tradução Ecumênica. São Paulo: Paulinas e Loyola, 1995.
- CALDAS, W. **Temas da cultura de massa**. São Paulo: Arte e Ciência Villepress, 2001.
- CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CARVALHO, T. **Das artes**. Disponível em: <http://taislc.blogspot.com.br/>. Acesso em: 04 abr. 2012.

CAMPOS, H. de. **Tradução, ideologia e história.** Disponível em: <http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/remate/article/view/2809/2265>.

Acesso em: 02 jul. 2013.

CIRIACO, D. **O que é stop motion?** Disponível em: <http://www.tecmundo.com.br/player-de-video/2247-o-que-e-stop-motion-.htm>.

Acesso em: 10 mai. 2012.

CHAUÍ, M. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, A. (Org.). **O Olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988, 1-40.

CLÜVER, C. **Estudos interartes:** introdução crítica. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

\_\_\_\_\_. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, M. (Org.). **Poéticas do visível:** ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 107-166.

COSTA, A. **Apócrifos.** Disponível em: <http://www.estudosgospel.com.br/a-biblia-responde/bibliologia/quais-sao-os-livros-apocrifos.html>. Acesso em: 15 mar. 2012.

CODEX SINAITICUS. **Codex Sinaiticus.** Disponível em: [codexsinaiticus.org](http://codexsinaiticus.org). Acesso em: 09 abr. 2012.

CULLER, J. **Teoria literária:** uma introdução. São Paulo: Becca Produções Culturais Ltda., 1999.

DANTAS, S. **O cânone bíblico.** Disponível em: <http://teologar.blogspot.com.br/2006/11/o-cnone-bblico.html>. Acesso em: 15 abr. 2012.

DELEUZE, G. **Francis Bacon:** lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DINIZ, T. **Literatura e cinema**: tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

DINIZ, T. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação e Estudos Literários, Faculdade de Letras UFMG, 2012.

DUNCAN, C. Quem rege o mundo da arte. **Socialist Review**, v. 13, 1983, p. 17-39.

EBA. **Stop Motion**. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/midiaarte/quadroquadro/stop/princip1.htm#historia>.

Acesso em: 10 mai. 2012.

ECO, U. Pour une reformulation da concept de signe iconique – lemode de production sémiotique. **Communications**, Paris: Seuil, n. 29, 1978, p. 164.

\_\_\_\_\_. **Obra aberta**: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. **Quase a mesma coisa**: experiências de tradução. São Paulo: Record, 2007.

ELIADE, M. **Aspectos do mito**. Lisboa: Edições 70, 2000.

VARELA, M. **Escatologia**. ESTEB: Brasília, 2003.

FILIPA, T. **Oliveira**. Disponível em: [http://www.esec-campos-melo.rcts.pt/Area\\_Proj/AP\\_plantas/Publicacao1\\_ficheiros/Page702.htm](http://www.esec-campos-melo.rcts.pt/Area_Proj/AP_plantas/Publicacao1_ficheiros/Page702.htm). Acesso em: 21 nov. 2011.

FLOCH, J. M. **Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral**. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2001.

GARCIA, E. **Intermedialidade na produção cultural para crianças**. Disponível em: [http://www.letras.ufmg.br/poslit/09publicacoes\\_txt/aleelmg.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/09publicacoes_txt/aleelmg.pdf). Acesso em: 01 jan. 2011.

GENZBRUG, C. **Olhos de madeira** – nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GIL'EAD, E. **Interlinear**. Disponível em: [http://issuu.com/blogdoedevaldo/docs/biblia\\_em\\_hebraico\\_transliterada\\_e\\_portugues\\_inter](http://issuu.com/blogdoedevaldo/docs/biblia_em_hebraico_transliterada_e_portugues_inter). Acesso em: 22 nov. 2011.

GONTOW, N. **A identidade judaica e o destino do judaísmo**. Curitiba: Sêfer, 2008.

GREIMAS, A. J. **Semiótica e ciências sociais**. São Paulo: Cultrix, 2001.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARRIS, J. **King James Version**. Disponível em: [johnmarkharris.net/page/34/](http://johnmarkharris.net/page/34/). Acesso em: 26 mar. 2011.

HIGGINS, D. **Intermídia**. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.

HUMBOLDT, R. **Transcrição: teoria e prática**. Disponível em: <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/kul/pt6075970.htm> Acesso em: 02 jul. 2013.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: História, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997.

ALTEMEYER JUNIOR, F. **Teologia e comunicação**: corpo, palavra e interfaces cibernéticas. São Paulo: Paulinas, 2011.

KEHRWALD, M. I. P. **Ensino da arte a as astúcias da intertextualidade**: pedagogias do olhar. UFRS: Porto Alegre, 2008.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MAHARAJA, N. **Gênesis**: palavra por palavra. São Paulo: do Autor, 2008.

MANGUEL, A. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTINS, K. **Michelangelo**: da criação do universo ao juízo final. Disponível em: [www.revistacontemporaneos.com.br/n2/pdf/michelangelo.pdf](http://www.revistacontemporaneos.com.br/n2/pdf/michelangelo.pdf). Acesso em: 09 mai. 2012.

MEGUI COMUNIDADES. **Masaccio**. Disponível em: [http://megui.comunidades.net/index.php?pagina=1285928612\\_10](http://megui.comunidades.net/index.php?pagina=1285928612_10). Acesso em: 02 jul. 2013.

MEDRADO, A. E. **Conceitos básicos de linguística**. Disponível em: [http://www.adonaimedrado.pro.br/principal/index.php?option=com\\_content&view=article&id=63&Itemid=94](http://www.adonaimedrado.pro.br/principal/index.php?option=com_content&view=article&id=63&Itemid=94) . Acesso em: 09 mai. 2012.

MENDES, A. **O amor e o diabo em Angela Lago**: a complexidade do objeto artístico. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

MESHBERGER, F. L. An interpretation of Michelangelo's creation of Adam based on neuroanatomy. **Journal of the American Medical Association**, vol. 264, n.14, Blackwell publishing, 1990, p. 1-7.

MOFFAT, J. **Bíblia King James**. Disponível em: [defenceanglicans.org.au/archive/index.php?q=news](http://defenceanglicans.org.au/archive/index.php?q=news). Acesso em: 10 jun. 2012.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORETE, L. **A origem da palavra.** Disponível em: <http://origemdapalavra.com.br/palavras/biblia/>. Acesso em: 29 nov. 2011.

MOSER, W. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. **Revista Aletria**, jul. –dez. 2006, p. 42-65.

MÜLLER, J, E. **Intermedialidade revisitada:** algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In DINIZ, F.N. (Org). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 75-95.

OLIVEIRA, M. **A fascinante cultura judaica.** São Paulo: Davarelohim, 2012.

OLIVEIRA, R. **Códigos culturais.** Disponível em: <http://www.pucsp.br/pos/cos/cultura/conceito.htm> .Acesso em: 10 mai. 2012.

PALAVRA PRUDENTE. **Primogenitura.** Disponível em: <http://www.palavraprudente.com.br/>. Acesso em: 10 abr. 2012.

PELLA, G. **Renascimento.** Disponível em: <http://renascimentoeagle.blogspot.com.br/2013/04/adao-e-eva-expulsos-do-paraiso-tomasso.html> . Acesso em: 21 abr. 2013.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

RAJEWSKY, I. O. Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédiatés/ Intermedialities*, n. 6, 2005, p. 43-64.

\_\_\_\_\_. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, F. N. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes:** perspectivas da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2010, p. 1-20. (no prelo)

\_\_\_\_\_. **A fronteira em discussão:** o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Palgrave, Macmillan, 2010.

REHEN, R. **Semiosfera:** Conceitos centrais. Disponível em: <http://www.pucsp.br/pos/cos/cultura/conceito.htm>. Acesso em: 06 mai. 2012.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Imagem:** cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SANTANA, A. **Arte grega.** Disponível em: <http://www.infoescola.com/artes/arte-grega/>. Acesso em: 02 jul. 2013.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral.** São Paulo: Cultrix, 1970.

SBA. **Sociedade Bíblica Australiana.** Disponível em: <http://www.biblesociety.org.au/>. Acesso em: 29 mar. 2012.

\_\_\_\_\_. **Who is John Harris.** Disponível em: <http://www.biblesociety.org.au/speaker/john-harris>. Acesso em: 01 jul. 2013.

SBB. **Traduções da Bíblia.** Disponível em: <http://www.sbb.org.br/interna.asp?arealD=172> . Acesso em: 12 jan. 2011.

SCHNEERSON, M. **A luz da Torá:** Bereshit. Vol. 1. São Paulo: Maayanot, 2010.

SILVA, E. **O que é Bíblia.** Disponível em: <http://www.catequisar.com.br/texto/materia/biblia/curso/02.htm>. Acesso em: 16 out. 2012.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema.** Trad. Fernando do Marscarello. São Paulo: Papyrus, 1981.

\_\_\_\_\_. **A literatura através do cinema:** realismo, magia e arte da adaptação. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

TORÁ . **Tradução do Hebraico**. São Paulo: Sêfer, 2006.

TRADUÇÃO DO NOVO MUNDO. **Codex Vaticanus**. Disponível em: [traducaodonovomundodefendida.wordpress.com/.../o-codice-vatican...](http://traducaodonovomundodefendida.wordpress.com/.../o-codice-vatican...) / Acesso em: 09 abr. 2012.

VAINSENER, S. A. **Enterro judeu** (Pesquisa Escolar Online). Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar> . Acesso em: 29 ago. 2013.

VIANA, R. C. **2010**: O anatomista Michelangelo revelado no teto da Capela Sistina. Disponível em: <http://medicineisart.blogspot.com/2010/05/o-anatomista-michelangelo-revelado-no.html>. Acesso em: 10 mar. 2012.

VOZ DOS MÁRTIRES. **João Crisóstomo**. Disponível em: [www.vozdosmartires.com.br/joao-crisostomo---407-d-c/](http://www.vozdosmartires.com.br/joao-crisostomo---407-d-c/). Acesso em: 06 mar. 2011.

WENZ, K. **Transmedialization**: AnInterart Transfer. Disponível em: <http://www.netzliteratur.net/wenz/trans.htm>. Acesso em: 21 jun. 2012.

## CRÉDITOS DAS FIGURAS:

Figura 1: **Bíblia Pauperum.** Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=b%C3%ADblia+pauperum&hl=pt-BR&tbo=u&tbm=isch&source=univ&sa=X&ei=PrgKUZaJG4Lo8QTx-oCACg&ved=0CD4QsAQ&biw=1024&bih=560>. Acesso em: 11 mar. 2012.

Figura 2: **A tentação de Eva e a anunciação.** Disponível em: [http://www.google.com.br/imgres?start=194&hl=pt-BR&sa=X&tbo=d&biw=1024&bih=560&tbm=isch&tbnid=lx2RUcF2PmL4WM:&imgrefurl=http://imaginemdei.blogspot.com/2012\\_03\\_01\\_archive.html&docid=7CadjAM8r67cOM&imgurl=http://3.bp.blogspot.com/-En066ApyTf8/T3AlyWsouMI/AAAAAAAAETY/tbSP3KSZB9M/s1600/Rambures%252BMaster\\_w%252BEve%2526\\_MMW%252B10%252BA%252B16,%252Bfol21r%252Bfull.jpg&w=750&h=1072&ei=87oKUe6oNoPe8wSc7oHgAw&zoom=1&iact=hc&vpx=438&vpy=2&dur=2922&hovh=268&hovw=188&tx=88&ty=173&sig=108515771995024375060&page=9&tbnh=143&tbnw=107&ndsp=27&ved=1t:429,r:17,s:200,i:55](http://www.google.com.br/imgres?start=194&hl=pt-BR&sa=X&tbo=d&biw=1024&bih=560&tbm=isch&tbnid=lx2RUcF2PmL4WM:&imgrefurl=http://imaginemdei.blogspot.com/2012_03_01_archive.html&docid=7CadjAM8r67cOM&imgurl=http://3.bp.blogspot.com/-En066ApyTf8/T3AlyWsouMI/AAAAAAAAETY/tbSP3KSZB9M/s1600/Rambures%252BMaster_w%252BEve%2526_MMW%252B10%252BA%252B16,%252Bfol21r%252Bfull.jpg&w=750&h=1072&ei=87oKUe6oNoPe8wSc7oHgAw&zoom=1&iact=hc&vpx=438&vpy=2&dur=2922&hovh=268&hovw=188&tx=88&ty=173&sig=108515771995024375060&page=9&tbnh=143&tbnw=107&ndsp=27&ved=1t:429,r:17,s:200,i:55). Acesso em: 11 mar. 2012.

Figura 3: **A queda do casal adâmico.** Disponível em: <http://www.adam-and-eve.org/08-adam-and-eve.htm>. Acesso em: 11 mar. 2012.

Figura 4: **A expulsão do Jardim do Éden.** Disponível em: [http://koho.rajce.idnes.cz/vyvedeni\\_Adama\\_a\\_Evy\\_z\\_predpekli,\\_zmrtychvstan\\_z,\\_tri\\_Marie\\_u\\_pazdneho\\_hrobu/](http://koho.rajce.idnes.cz/vyvedeni_Adama_a_Evy_z_predpekli,_zmrtychvstan_z,_tri_Marie_u_pazdneho_hrobu/). Acesso em: 11 mar. 2012.

Figura 5: **Iluminura.** Disponível em: [http://www.google.com.br/imgres?hl=pt-BR&sa=X&tbo=d&biw=1024&bih=560&tbm=isch&tbnid=tUcks74DgTCvxM:&imgrefurl=http://pt.wikipedia.org/wiki/Iluminura&docid=ZmZ9oYLGDDGUYM&imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/1d/Illuminated.bible.closeup.arp.jpg/220px-Illuminated.bible.closeup.arp.jpg&w=220&h=186&ei=HL0KUYa2IY\\_u9ASZ\\_IDACQ&zoom=1&iact=rc&dur=344&sig=108515771995024375060&page=1&tbnh=1](http://www.google.com.br/imgres?hl=pt-BR&sa=X&tbo=d&biw=1024&bih=560&tbm=isch&tbnid=tUcks74DgTCvxM:&imgrefurl=http://pt.wikipedia.org/wiki/Iluminura&docid=ZmZ9oYLGDDGUYM&imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/1d/Illuminated.bible.closeup.arp.jpg/220px-Illuminated.bible.closeup.arp.jpg&w=220&h=186&ei=HL0KUYa2IY_u9ASZ_IDACQ&zoom=1&iact=rc&dur=344&sig=108515771995024375060&page=1&tbnh=1)

39&tbnw=165&start=0&ndsp=16&ved=1t:429,r:0,s:0,i:135&tx=101&ty=90.

Acesso em: 11 mar. 2012.

Figura 6 – **A expulsão do jardim do Éden**. 1426. Disponível em <http://www.sidneyrezende.com/noticia/18700+adao+eva+e+o+paraiso>.

Acesso em: 10 jan. 2012.

Figura 7 - **L'Animateur**. 2008. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 8 - **Criação de Adão**. 1509-1512. Disponível em <http://www.christusrex.org/www1/sistine/0-Tour.html>. Acesso em: 10 jan. 2012.

Figura 9 - **Criação de Adão**. 1509-1512. Disponível em <http://blog.cruzeirodosul.edu.br/?tag=a-criacao-de-adao>. Acesso em: 10 jan. 2012.

Figura 10 - **L'Animateur**. 2008. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 11 - **Expulsão do Paraíso**. 1508-1512. Disponível em: <http://www.sidneyrezende.com/noticia/18700+adao+eva+e+o+paraiso>. Acesso em: 13 mar. 2012.

Figura 12 - **Expulsão do Paraíso**. 1508-1512. Disponível em: <http://www.sidneyrezende.com/noticia/18700+adao+eva+e+o+paraiso>. Acesso em: 13 mar. 2012.

Figura 13 - **L'Animateur**. 2008. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 14 - **Expulsão do Paraíso**. 1508-1512. Disponível em: <http://www.sidneyrezende.com/noticia/18700+adao+eva+e+o+paraiso>. Acesso em: 13 mar. 2012.

Figura 15 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 16 - **Adão e Eva.** 1932. Disponível em: [www.bbc.co.uk/portuguese/especial/243\\_tamara/page2.shtml](http://www.bbc.co.uk/portuguese/especial/243_tamara/page2.shtml). Acesso em: 09 mar. 2012.

Figura 17 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 18 - **Adão e Eva.** 1973. Disponível em: <http://diariodegoldmundo.blogspot.com/2008/11/fernando-botero-ado-e-eva-1973.html>. Acesso em: 10 mar. 2012.

Figura 19 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 20 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 21 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 22 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 23 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 24 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 25 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 26 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 27 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 28 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 29 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 30 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 31 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 32 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 33 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 34 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 35 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 36 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 37 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 38 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 39 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 40 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 41 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 42 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 43 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 44 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 45 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 46 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 47 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 48 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 49 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 50 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 51 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 52 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 53 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 54 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 55 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 56 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 57 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

Figura 58 - **L'Animateur.** 2008. Disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=\\_bl-MynjnCU](http://www.youtube.com/watch?v=_bl-MynjnCU). Acesso em: 12 dez. 2012.

