

**INTERCONEXÕES:
MÍDIAS, SABERES
E LINGUAGENS**



ORGANIZAÇÃO:

MARIA CRISTINA RIBAS E
SERGIO DA FONSECA AMARAL

Interconexões: mídias, saberes e linguagens



Organização:

Maria Cristina Ribas
Sergio da Fonseca Amaral

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Rio de Janeiro
2018

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Realização: Biênio 2016-2017

Presidente: João Cezar de Castro Rocha

Vice-presidente: Maria Elizabeth Chaves de Mello

Primeira Secretária: Elena C. Palmero González

Segundo Secretário: Alexandre Montaury

Primeiro Tesoureiro: Marcus Vinícius Nogueira Soares

Segundo Tesoureiro: Johannes Kretschmer

Conselho Editorial Série E-books

Eduardo Coutinho

Berthold Zilly

Hans Ulrich Gumbrecht

Helena Buescu

Leyla Perrone-Moisés

Marisa Lajolo

Pierre Rivas

Organização deste volume:

Maria Cristina Ribas

Sergio da Fonseca Amaral

Coordenação editorial

Ana Maria Amorim

Frederico Cabala

Série E-books ABRALIC, 2018

ISBN: 978-85-86678-17-2

Esta publicação integra a Série E-books ABRALIC, que consiste na organização de textos selecionados por organizadores dos simpósios que aconteceram durante o XV Encontro Nacional e o XV Congresso Internacional desta associação, em 2016 e 2017, respectivamente. A série conta com vinte e duas obras disponibilizadas no site da associação. É permitida a reprodução dos textos e dos dados, desde que citada a fonte.

Consulte as demais publicações em: <http://www.abralic.org.br>

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO - JUNTOS E MISTURADOS: CONEXÕES ENTRE MÍDIAS, SABERES E LINGUAGENS – p. 6

Maria Cristina Ribas; Sergio da Fonseca Amaral

COBRA VERDE E O VICE-REI DE UIDÁ: UM OLHAR SOBRE A TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA – p. 9

Mariana Castro de Alencar

LITERATURA E SEUS REFLEXOS: O CINEMA EM O HOMEM DUPLICADO, DE JOSÉ SARAMAGO – p. 33

Thaís Feitosa de Almeida

TEATRO, INDÚSTRIA CULTURAL E POLÍTICA EM ODUVALDO VIANNA FILHO – p. 48

Sérgio da Fonseca Amaral

NARRATIVAS HÍBRIDAS E HUMANIDADES DIGITAIS: QUANDO FERRAMENTAS DE ANÁLISE TEXTUAL AUXILIAM OS ESTUDOS LITERÁRIOS E CULTURAIS – p. 67

Maiara Alvim de Almeida

COMO TORNAR UM QUADRO PROTAGONISTA: A IMAGEM EM O RETRATO DO REI – p. 82

Cristina Reis Maia

POR QUE AS ENTREVISTAS DE HAROLDO DE CAMPOS? – p. 99

Moisés Ferreira do Nascimento

A MÚSICA COMO MEDIADORA DE APRENDIZAGEM DA LÍNGUA INGLESA – p. 113

Regina Uemoto Maciel Martins

“O CORVO” (1983) CURITIBANO DE VALÊNCIO XAVIER: UMA LEITURA POÉTICO-DOCUMENTAL – p. 129

Helciclever Barros da Silva Vitoriano

TUDO SOBRE MINHA MÃE, CLITEMNESTRA: A ELECTRA DE SÓFOCLES RECICLADA POR ALMODÓVAR – p. 159

Carlinda Fragale Pate Nuñez

VIAGENS NO SCRIPTORIUM – p. 179

Daniela Barbosa Ribeiro

UM CONCISO OLHAR SOBRE O PROCESSO TRANSMIDIÁTICO EM CAPITÃES DA AREIA – p. 211

Clara Sampaio Fernandes

OLHARES DE INTACTA RETINA: O EXERCÍCIO-DO-VER-PROFUNDO E A
INTERMIDIALIDADE – p. 227

Maria Cristina Ribas

APRESENTAÇÃO

JUNTOS E MISTURADOS: CONEXÕES ENTRE MÍDIAS, SABERES E LINGUAGENS

Maria Cristina Ribas (UERJ)
Sergio da Fonseca Amaral (UFES)

Este e-book reúne diversos textos resultados dos trabalhos apresentados no Simpósio “Interconexões: Mídias, Saberes e Linguagens”, abrigado no Encontro Regional (2016) e no XV Encontro Internacional da ABRALIC (2017), na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. O simpósio por nós organizado nestes dois últimos anos, em que tivemos também a parceria da colega Claudete Daflon dos Santos, propôs “um estudo das intermedialidades e interartes, enfatizando o estabelecimento não excludente nem hierárquico das modalidades em jogo. Sensível à forte demanda contemporânea por uma produção lítero-artístico-cultural presidida por relações intersistêmicas, a nossa perspectiva aponta para a “premência de renovação teórico-metodológica capaz de garantir a interconexão da literatura e outras linguagens como aspecto inerente ao saber”. Como se pode notar, a abrangência temática era bastante ampla e aberta aos diversos suportes contemporâneos em que a linguagem opera, com ênfase para a trabalhada política e esteticamente. Por um lado, a orientação foi no sentido de “avançar nos estudos que se debruçam sobre o saber literário em suas múltiplas textualidades, o que comporta dois eixos de discussão suplementares: (1) literatura e outras linguagens: a expansão da narratividade para as mídias contemporâneas; a adaptação de textos literários para o cinema; literatura e imagem; literatura e mídia; narrativas migrantes”, contudo, por outro, a idéia era também de (2) revisão conceitual: o conceito de intermedialidades como derivativo da comparada; os estudos interartes; a discussão dos postulados de verdade, originalidade, autoria e respectivos desdobramentos, tais como as noções de empréstimo, (trans)criação, imitação, pureza, fidelidade ao texto de partida e demais

discussões que ponham em xeque, numa perspectiva comparativista, critérios de valoração”.

Houve, com isso, em ambos os Simpósio, um leque de trabalhos que contemplaram plenamente a ideia acima exposta, aglutinando diversas abordagens, falas, debates, sugestões, troca de informações e de referências. Quem foi, como apresentador e/ou ouvinte, certamente acrescentou algo ao seu repertório sobre a discussão atual dos saberes e ideologias midiáticos. Quem não foi, terá a oportunidade de acompanhar de maneira mais detida ao ler os textos dos autores simposistas que compõem este livro em tela. Diversamente às expectativas, fizemos, neste e-book, uma organização diferenciada daquela que dispôs as apresentações orais do simpósio. Se lá agrupamos os estudos por afinidades dos procedimentos e das relações intermediárias circunscritas ao *corpus* de trabalho, aqui optamos por trazer à tela digital um compósito heteróclito de pensares e vozes. “Juntos e misturados”, eis um espelho multifacetado das Intermidialidades atravessando o campo das Letras.

Assim, o capítulo “*Cobra verde* e o Vice-rei de Uidá: um olhar sobre a transposição midiática” foca as obras *O vice-rei de Uidá* (1980), romance de Bruce Chatwin, e a sua adaptação para o cinema, *Cobra Verde* (1987), feita pelo diretor alemão Werner Herzog. “Literatura e seus reflexos: o cinema em *O homem duplicado*, de José Saramago”, aborda o diálogo que o romance de Saramago estabelece com o cinema, em sua textualidade, tendo como elemento norteador as noções do duplo e da identidade. Em “Teatro, indústria cultural e política em Oduvaldo Vianna Filho”, o autor faz um breve estudo sobre a peça *Rasga coração* e o seriado *A grande família*, de Vianinha, procurando abordar a questão da arte engajada, ideia muito presente nos anos 1960 e 1970. Em “Narrativas híbridas e humanidades digitais: quando ferramentas de análise textual auxiliam os estudos literários e culturais”, a autora analisa uma obra hipertextual (a *webcomic* interativa *Homestuck*) composta de quadrinhos, literatura e jogos eletrônicos a partir do campo de estudo das humanidades digitais. Já em “Um quadro protagonista: A imagem em *O retrato do rei*”, a autora trabalha a partir de uma imagem descrita no romance de Ana Miranda, *O retrato do rei*, interrelacionando, história, ficção e pintura. No capítulo “Por que as

entrevistas de Haroldo de Campos?”, o autor “busca fazer uma leitura e recolhimento das entrevistas de Haroldo de Campos”, sem a preocupação de classificar tais escritos em algum escaninho de gênero. A autora de “A música como mediadora de aprendizagem da Língua inglesa” explana sobre a pesquisa e a experiência orientadas no sentido de atenuar dois problemas que acompanham o estudante de língua inglesa: o próprio aprendizado do inglês e a competência no letramento digital. Tal experiência foi realizada na Escola Estadual Desembargador Milton Armando Pompeu de Barros, Colíder – Mato Grosso, “com o objetivo de tornar a aprendizagem do inglês significativa”. E em “‘O Corvo’ (1983) curitibano de Valêncio Xavier: uma leitura poético-documental”, o trabalho analisa as “intersecções entre cinema e poesia com base nas relações intermediáticas e de remediação entre tais discursos artísticos que se fazem sentir no documentário de Valêncio Xavier”. O estudo visa demonstrar também a presença de ‘memórias poético-documentais’ da cidade de Curitiba “a partir de suas ruínas” no filme do cineasta estudado. O capítulo intitulado “Tudo sobre minha mãe, Clitemnestra: a Electra de Sófocles reciclada por Almodóvar” trata do filme de Almodóvar, *Todo sobre mí madre*, em diálogo com a tragédia de Sófocles, *Electra*, numa análise intersemiótica. Em “Viagens no Scriptorium” se faz uma leitura em base derridiana do romance *Viagens no scriptorium*, de Paul Auster. Já em “Um conciso olhar sobre o processo transmidiático em *Capitães da areia*”, a autora faz um estudo do filme, de Cecília Amado, baseado no romance, homônimo, de Jorge Amado. Por fim, em “Olhares de intacta retina: o exercício-do-ver-profundo e a Intermedialidade”, a autora enfatiza “o olhar no exame da produção artística contemporânea, presidida por relações intersistêmicas”. No decorrer da reflexão, explicita o modo com que este procedimento – o olhar –, a partir da noção foucaultiana de interpretação, interfere no estudo das Intermedialidades “como categoria de análise e crítica adequada para examinar a múltipla configuração midiática dos fenômenos artísticos, literários e culturais da contemporaneidade”.

Com esse painel rico e diversificado de textos – composição heteróclita de múltiplos olhares –, esperamos que a leitura seja proveitosa a quem se debruçar sobre tão estimulantes estudos fincados em (e ao mesmo tempo deslizando de) obras ou meios ou suportes contemporâneos.

COBRA VERDE E O VICE-REI DE UIDÁ: UM OLHAR SOBRE A TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA.

Mariana Castro de Alencar¹

RESUMO: Esta pesquisa tem como proposta compreender a relação entre as obras *O vice-rei de Uidá* (1980), romance do autor inglês Bruce Chatwin, e sua respectiva adaptação cinematográfica, *Cobra Verde* (1987), do cineasta alemão Werner Herzog, produtos artísticos potentes, resultantes do processo artístico de sujeitos transgressores em suas vidas e em seus modos de operar. E ao observar as escolhas feitas por Herzog no processo de transposição midiática do livro para o filme, analisar as estratégias de ressignificação do texto fonte e também os novos sentidos e ganhos mútuos advindos da relação entre literatura e cinema, a partir da (des)construção de algumas questões estigmatizadas pelo senso comum e por certa parte da crítica especializada, o que inclui (1) o pressuposto da “natural” superioridade da literatura em relação ao cinema, (2) o estatuto da fidelidade como critério de valoração da adaptação, o que implica num comparativismo que hierarquiza as obras em jogo.

PALAVRAS-CHAVE: Intermidialidade. Transposição midiática. Bruce Chatwin. Werner Herzog.

ABSTRACT: This research aims to understand the relationship between the works *O vice-rei de Uidá* (1980), novel written by the English author Bruce Chatwin, and its respective film adaptation, *Cobra Verde* (1987), by the German filmmaker Werner Herzog, powerful artistic products, resulting from the artistic process of men that transgress in their lives and in their ways of operating. And in observing the choices made by Herzog in the process of media transposition of the book into the film, to analyze the strategies of resignification of the source text and also the new senses and mutual gains arising from the relation between literature and cinema, from the (de)construction of some issues stigmatized by common sense and a certain part of specialized criticism, which includes (1) the presupposition of "natural" superiority of the literature in relation to cinema, (2) the status of fidelity as a criterion for the valuation of adaptation, which implies a comparativism that hierarchizes the works at stake.

¹ Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

KEYWORDS: Intermediality. Media transposition. Bruce Chatwin. Werner Herzog.

Literatura e cinema se relacionam desde muito tempo, formulando um diálogo de mútuas contribuições. E a literatura transposta para uma adaptação cinematográfica é um dos frutos desta relação. Machado de Assis e Gabriel Garcia Márquez são exemplos de autores que tiveram algumas de suas obras adaptadas para o cinema. No entanto, não podemos dizer que a relação entre essas artes é sempre experienciada de forma harmônica. Portanto, questionamos neste trabalho como a fidelidade da adaptação em relação ao texto de partida são frequentes e estabelecem uma hierarquia na qual a literatura sobretudo, para quem é de Letras é considerada uma arte maior que a adaptação cinematográfica. Desta forma, buscamos a partir da análise da transposição do romance *O vice-rei de Uidá* (1980), de Bruce Chatwin, para o filme *Cobra Verde* (1987), do diretor alemão Werner Herzog, questionar o estatuto de fidelidade como critério de valoração das obras, entendendo-as como construtos artísticos autônomos. E a partir dos cortes e acréscimos feitos pelo diretor no processo de transposição midiática, compreender as estratégias e os efeitos de ressignificação em relação ao texto literário.

O vice-rei de Uidá é um romance histórico do autor inglês Bruce Chatwin, que conta a história de Francisco Manoel da Silva, um brasileiro vítima das mazelas do sertão, órfão de pai e mãe e que por isso se tornou um homem frio e cruel, o bandido Cobra Verde, e foi para o Daomé, na África, onde, depois de ajudar a colocar um novo rei no trono, se tornou um dos maiores traficantes de escravos da história. A obra de Chatwin é baseada na vida do personagem histórico Francisco Félix de Souza, que de fato foi um grande traficante de escravos.

Chatwin tinha por intenção escrever uma biografia sobre Francisco Félix de Souza, mas os documentos coletados não preenchiam todas as lacunas, então decidiu escrever uma ficção. Isso fica claro no prefácio do livro, em que ele conta os percalços passados no processo de pesquisa para escrever o romance. Como o próprio autor observa: “o material que levantei se revelou, porém, tão fragmentado que decidi modificar os nomes dos

personagens principais e escrever um trabalho de pura ficção.” (Chatwin, 1987, p.12).

Robin Law e Alberto da Costa e Silva, estudiosos do mesmo personagem histórico, em suas obras, reiteram o caráter fragmentado e contraditório dos documentos relativos ao brasileiro.

O prefácio pode ser considerado uma espécie de primeiro capítulo em que o narrador prepara o leitor para o que está por vir, mas não parece ser uma parte fora da narrativa ficcional. Este também pode ser uma estratégia do autor, que ao fingir fracassar no seu processo de pesquisa, cria a possibilidade de uma escrita ficcional. A narrativa de Chatwin sobre a pesquisa feita no prefácio parece ter sua continuação nos capítulos que seguem, como se ele fosse um pesquisador/observador que descreve as cenas que vê ou relata as descobertas de informações que vai fazendo. O autor faz uma espécie de jogo com o leitor que sempre se depara em dúvida se está diante de um discurso histórico ou ficcional.

Tradicionalmente, o prefácio vem antes e não faz parte do texto, como o próprio nome indica. No entanto, a tradição moderna entende que o prefácio também é texto, porque tudo que está em torno do texto propriamente dito (paratexto) também é texto.

Além do prefácio o autor traz, no início do livro, um provérbio negreiro que antecipa ao leitor os perigos do Benin e das dificuldades de sair de lá. Funciona também como uma advertência ao leitor de que a leitura que está por vir o levará a um mundo desconhecido e cruel e que o efeito da narrativa será tão forte ou perturbador sobre ele que nunca mais conseguirá se “libertar”:

Wolfgang Iser (2002) observa que os textos ficcionais não são isentos de realidade e os textos não ficcionais não são isentos de ficcionalidade. Por isso, para o autor, a dicotomia real e fictício não teria mais validade e deveria ser substituída pela tricotomia Real, Fictício e Imaginário: “Como o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário” (Iser, 2002, p. 385). Um dos problemas da dicotomia Real e Fictício é não levar em conta as realidades sociais, de caráter emocional e sentimental. Iser afirma

ainda que as repetições presentes nos textos são produtos do ato de fingir e seriam o preparo para o imaginário. Nesse sentido, ao justificar logo no prefácio sua escrita ficcional, pela falta de material documental, Chatwin se insere no ato de fingir de que fala Iser, e que leva ao imaginário.

O romance de Chatwin tem um caráter jornalístico e narra de forma detalhada os aspectos da cultura africana. Com uma linguagem extremamente referencial, Chatwin apresenta a vida do seu personagem e a cultura do Daomé, tão diferenciada dos seus costumes ingleses, tão exótica com seus rituais religiosos, superstições e hábitos sociais. Ele parece querer apenas informar o leitor. Sua obra não tem compromisso em defender nenhuma bandeira, crítica ou defesa ao colonialismo. Por exemplo, sua ideologia é informar através de um narrador pesquisador/observador quase jornalisticamente o dia a dia de sua viagem e o processo de pesquisa sobre o seu personagem histórico, num misto de relato histórico e ficcional.

O vice-rei de Uidá é um romance do gênero Literatura de Viagem, gênero este que começou sua difusão na Europa, nos séculos XV e XVI, com as viagens marítimas através de diários de viagem, cartas, registros de bordo. É considerada um gênero de fronteira, já que se relaciona com diversos saberes e se desenvolveu a partir de diversos contextos históricos.

Na narrativa de Chatwin, está presente um alto teor de caráter autobiográfico – traço marcante não só desta como de outras de suas obras. Neste é demonstrado o próprio contato do autor com a cultura estrangeira, e emprestada sua interpretação pessoal e experiência com aquela cultura.

A viagem neste gênero representa o movimento do homem, a sua renovação, os efeitos causados pelo contato com novas pessoas, seus costumes, realidades, com as paisagens, tendo como produto, ao final da jornada, um sujeito novo, modificado pelas interferências sofridas ao longo do percurso.

James Clifford (1989) traz, em seu texto *Notes on Travel and Theory*, o termo grego *Theorein* (teoria) que seria, na visão grega, a prática da viagem e da observação. A teoria seria o resultado de um deslocamento, da comparação e reflexão do homem a uma certa distância do centro, já que para teorizar o homem precisa deixar sua “casa”. *Theorein* remonta, no dicionário etimológico, a “olhar através de”; e, o indivíduo que observa,

aquele que olha é chamado de *Theorós* (espectador). Assim também Bruce Chatwin, para teorizar precisa sair de seu centro, de sua casa e se deslocar, “morar” em diversos lugares para olhar através, esse seria a essência da práxis viajante. Sair do centro, “viajar” em seu aspecto literal ou não, é uma forma de se conscientizar, por exemplo, das diferenças culturais, de gênero, diferenças políticas, sociais e econômicas.

Sua narrativa também não tem compromisso com a realidade, não lhe preocupava se suas histórias eram verdadeiras, apenas lhe importava que fossem boas histórias. A literatura não tem preocupação em mimetizar um real *a priori*, ela é verdadeira pelo relato e não pelo fato. Bruce Chatwin era apaixonado por contar histórias.

Bruce Chatwin foi jornalista (escrevendo sobre arquitetura e arte), arqueólogo e chegou a presenciar a descoberta das primeiras provas da utilização do fogo pelo homem, era fotógrafo e especialista em expressionismo francês quando trabalhou na galeria de arte inglesa Sotheby's, o que pode explicar a sua narrativa minuciosamente detalhada e um viajante solitário. Apesar de ter sido casado por 23 anos, não escondia a sua homossexualidade, tendo inúmeras aventuras sexuais, inclusive várias delas enquanto esteve no Brasil. Era carnaval e o autor inglês ficou encantado com a atmosfera de sensualidade do país. Sobre isso o seu biógrafo Nicholas Shakespeare observa que toda esta sensualidade aparece em seu romance *O vice-rei de Uidá*.

O vice-rei de Uidá é um romance atípico sobre um personagem controverso. Seu formato fez a crítica literária da época o classificar de “indigesto”. Não à-toa, Bruce Chatwin, autor do livro, fez a assertiva de que, se algum dia aquela história viesse a ser transformada em filme, somente Werner Herzog poderia filmá-la.

Werner Herzog é um cineasta alemão nascido em Munique (05/09/1942), muito ávido por embrenhar-se por lugares inusitados e quase desconhecidos, tendo começado a viajar a pé com 14 anos de idade. Enquanto fazia o ensino superior, trabalhou numa fábrica de aço como soldador, produzindo algum subsídio para a produção dos seus primeiros filmes. Aos dezenove anos dirigiu seu primeiro filme, *Herakles* (1962). No ano de 1963 fundou a sua produtora em Munique, a Werner Herzog

Filmproduktion, ano em que lhe foi concedida uma bolsa de Estudos na Universidade de Pittsburgh, que posteriormente abandonou. O cinema de Herzog busca uma fisicalidade, um ritmo que desdobra e retarda a aceleração cronológica do tempo e pontua, de forma geral a sua práxis criativa. Contabilizando mais de cinquenta filmes, inúmeros livros escritos e também a encenação de diversas óperas.

Herzog conheceu Bruce Chatwin depois de ter enviado um recado ao autor inglês querendo a sua ajuda. Ele tinha lido alguns livros do autor britânico no período em que filmava *Fitzcarraldo* e queria sua assistência para escrever sobre os índios australianos, para desenvolver o roteiro do seu filme *Onde Sonham as formigas Verdes* (1984). Eles se encontraram pela primeira vez, pessoalmente, no aeroporto de Melbourne, em Victoria na Austrália e conversaram durante quarenta e oito horas quase sem parar sobre diversas coisas. “[...] a nossa conversa tomou várias direções confusas”, afirmou Chatwin (Chatwin, 2009, p.155). Por sua vez, o cineasta alemão afirmou:

Nunca mais parava, interrompida apenas por algumas horas de sono. Agora quando penso em Bruce Chatwin, penso no contador de histórias por excelência. É a ressonância da voz e a profundidade da sua visão que fazem dele um dos escritores verdadeiramente grandes do nosso tempo (Herzog apud Shakespeare, N., 1999, p.26).

Por acaso, os dois estavam interessados no mesmo assunto, ou seja, a relação dos índios com a sua terra. Cada um tinha uma opinião sobre o assunto e a impressão de Chatwin era de que se eles unissem suas ideias, tudo ficaria ainda mais confuso. Foi neste encontro que o autor britânico entregou a Werner Herzog um exemplar do seu romance *O vice-rei de Uidá*. O cineasta gostou muito do texto e disse que um dia faria um filme inspirado naquele livro. Os dois se encontraram posteriormente, mais umas duas vezes, e depois o contato era feito por telefone.

Chatwin considerava Herzog pura contradição: “[...] Werner era um compêndio de contradições: duro mas vulnerável, afetuoso e distante, austero e sensual, mal adaptado às tensões da vida cotidiana, mas eficaz sob condições de pressão” (Chatwin, 2009, p.156). E era, segundo o britânico, a única pessoa com quem ele conseguia conversar em pé de igualdade sobre

o que chamava “o aspecto sacramental da marcha” representado pela convicção de que o andar é não só um tipo de terapia, mas também uma atividade poética capaz de transformar o mundo e livrá-lo de suas injustiças. Dentre tantos traços distintivos parecidos entre os dois, o prazer pelo andar e pelas viagens com certeza estava entre uma das maiores semelhanças.

Renomado cineasta, integrante do movimento Novo Cinema Alemão, Werner Herzog é conhecido no meio cinematográfico por suas filmagens em ambientes arriscados a fim de se conseguir imagens nunca antes vistas por olhos humanos. Foi o responsável por obras como *Aguirre a cólera dos deuses* e *La Soufrière*, filme e documentário (em que ele retrata condições extremas de filmagem), em que, num deles, por exemplo, teve-se de deslocar uma equipe de centenas de pessoas para o topo de uma montanha perigosa. As fabulações de Herzog, ao invés de nos afastar, nos aproximam mais do humano.

Grazia Paganelli, biógrafa do diretor alemão, observa em seu livro *Sinais de vida: Werner Herzog e o cinema* (2009) que: Como em todos os filmes de Herzog: “[...] há o desejo maduro de experimentar (e não de fazer experiências), para descobrir que tipo de mundo a imagem pode imaginar” (Paganelli, 2009, p.15). Os seus filmes são cheios de percepções, sensações que representam, personificam os pensamentos. Ele experimentaria pela intenção descobrir as possibilidades de interpretação da imagem.

É muito presente na narrativa cinematográfica de Herzog a condição de abandono do homem em relação à natureza, como se esta lhe impusesse de alguma forma a sua força; a paisagem tem o comportamento de um personagem. Assim, o sertão e suas condições impossíveis “expulsam” Francisco Manoel da Silva, e, no Daomé, o clima também lhe causa um imenso mal, a ponto de ele querer estar em qualquer outro lugar. Ao refletir sobre a realidade que o cerca, *Cobra Verde*, antes indiferente, começa a perceber a própria existência. As ambições do personagem de continuar cada vez mais poderoso com o tráfico de cativos são frustradas e são convertidas em ruína.

Em *Cobra Verde* a paisagem é mostrada por Herzog quase como uma negação. Francisco Manoel, o protagonista, imigra de uma paisagem ainda mais negada, o sertão brasileiro, para ir com destino à África. As imagens

das paisagens retratadas por Herzog, não são apenas a representação material dos lugares, ou vegetações inusitados, mas possuem uma certa “corporalidade”, a ponto de funcionarem também como espécies de personagens da sua narração.

Ainda sobre o poder e significação das paisagens nos filmes de Werner Herzog, Albert Elduque (2011) observa constata:

Ele sempre representa a civilização como uma sociedade ridícula, de marionetes, e, consciente desta crise, tanto o diretor quanto os seus filmes dirigem-se à natureza, filmando as paisagens; não é casual que as imagens mais lembradas do seu cinema sejam essas onde a natureza ocupa o primeiro plano (Elduque, 2011, p.07).

Sobre a verdade extática, Werner Herzog observa que o sentido de realidade é muito questionável, mas que na música, na literatura, na arte figurativa e no cinema é possível chegar a um nível mais profundo dela, que Herzog chama de verdade extática ou poética, sendo esta de difícil apreensão e que só pode ser alcançada por meio da “imaginação”, “estilização” e da “criação” (Paganelli, 2009, p. 217).

Werner Herzog, através de sua “câmera frenética” (Paganelli, 2009, p.19), da sua verdade extática, leva o espectador a desvendar as imagens, pouco a pouco, até a uma “epifania da visão”. Seria a procura da “definição impossível dos limites da visão”, nas palavras do próprio Herzog: “Sinto-me um cineasta que manipula uma matéria desconhecida e que só quando a experimenta em condições extremas consegue compreender-lhe a substância.” (Paganelli, 2009, p. 10). A organização ilógica dos seus filmes, em que a significação é concebida através do estranhamento, o embate do homem com a natureza, a loucura e a ultrapassagem dos limites humanos são os temas das grandes obras herzoguianas assim como *Cobra Verde*.

Depois da crítica ter considerado a narrativa de Chatwin indigesta, o autor inglês recebeu uma proposta para a compra dos direitos autorais do livro por um agente de Nova Iorque, que ofereceu um valor ínfimo justificando que não tinha muita gente interessada no livro. Bruce Chatwin recusou a oferta, ligou para Werner Herzog oferecendo os direitos do livro e o diretor alemão, sem pensar, aceitou a proposta.

Quando Herzog começou a desenvolver o projeto do filme, Chatwin se encontrava muito doente e soube no hospital onde ficou internado sobre os detalhes do filme: que o título do filme seria *Cobra Verde*, símbolo extremamente utilizado ao longo do romance; que o ator polonês Klaus Kinski que faria o protagonista do filme; e que as cenas do início do filme seriam gravadas na Colômbia e não no Brasil.

Cobra Verde é a alcunha de bandido recebido por Francisco Manoel quando ele ainda vivia no Brasil. Com isso, quando Herzog escolhe dar esse nome ao seu filme ele se limita à retratar a face mais cruel do personagem, diferentemente do romance, no qual Francisco Manoel é também visto como santo pela sua filha Eugênia, pai e herói pela família que se orgulhava do império que ele havia construído, e no qual a referência dele como bandido é bem menos enfatizada. Essa estratégia de ressignificação é bastante coerente com a prática cinematográfica de Herzog, já que ele gosta de retratar as baixas sensações humanas, o homem em sua face mais vil. Por isso seria mais sensato retratar um mercador de escravos que contribuiu para o maior mal da humanidade, como um bandido e não como pai ou santo.

A escolha do título *Cobra Verde* se mostra também muito pertinente já que o símbolo da cobra ou serpente está muito presente tanto na cultura do nordeste brasileiro, quanto na cultura africana, tendo inclusive sido escolhida para ser a capa da edição brasileira do romance de Chatwin, sendo especificamente um ouroboros, uma cobra que engole a própria calda. Esse vocábulo tem origem grega e significa “comedor de cauda” e como símbolo pode significar ressurreição, mudança, continuidade, no budismo significa autorreflexão. De fato, o significado de ouroboros é bastante pertinente para a narrativa fílmica de Werner Herzog, sendo ele interpretado como continuidade, mudança ou ressurreição, é representado, alegoricamente falando, quando Francisco Manoel sai de sua realidade opressora e continua a sua jornada, ressurgindo ou renascendo como um homem bem sucedido, apesar do mal causado com a escravidão. E também como autorreflexão, já que, ao final do filme ele reflete sobre a sua própria existência e os males que cometeu.

A paixão de Herzog pelo Brasil está relacionada dentre outras coisas a sua admiração e influência por Glauber Rocha e pelo Cinema Novo

Brasileiro. Ambos os cineastas caminham na confluência de idéias, objetivando um cinema desligado do modelo comercial norte-americano e a criação de um cinema conceitual que defendesse e problematizasse culturais menos favorecidas, mostrando-as em um exotismo nunca antes visto. Aspecto exótico este que também é muito presente na narrativa de Chatwin.

A influência glauberiana é muito vista em *Cobra Verde*. As primeiras cenas do filme de Herzog se repetem quase na mesma sequência do filme *Deus e o Diabo na terra do sol* de Glauber Rocha. Em ambos os filmes assistimos praticamente ao mesmo cenário: homens sofrendo com as agruras do local onde vivem, o sertão.

Segundo Lúcia Nagib², o produto que cada uma desenvolve é diferente, Glauber tem uma intenção claramente política e seus filmes passam a ser um instrumento da transformação social e Werner Herzog, diferentemente, não tem intenção política, ele apenas se dispõe a representar a “condição do homem no mundo” (Nagib, 1991, p. 141), os seus filmes não são isentos de uma preocupação política, eles não exprimem exatamente uma contestação a determinado tipo de sistema político, mas sim uma indignação a condição do homem no mundo, por exemplo, “focalizando o ‘índio’ ou o ‘negro’ como entidades representativas de bens culturais ameaçados” (Nagib, 1991, p. 143).

A história no filme é apresentada logo no início por um sertanejo cego (imagem em close) uma espécie de repentista, que se predispõe a contá-la, ao som de sua rabeca, sob a condição de ser pago.

Isso aqui não é de graça, meus senhores e minhas senhoras. Se Vossa Mercês quiser me pagar, eu conto a história do Francisco Manoel, o bandido Cobra Verde, o pobre dos mais pobres, soberano dos escravos, que passou a vice-rei; solitário dos mais solitários (Herzog, 1987, 00:00:02).

Renomadamente conhecido pelo caráter marcante de seus filmes, além da influência do Cinema Novo³, movimento que destacava o povo e o que

² Professora e pesquisadora. Autora de *Werner Herzog – o cinema como realidade*. Traduziu para o português *Caminhando no gelo*, de Werner Herzog e *A tela demoníaca* de Lotte Eisner.

³ Foi um movimento do cinema brasileiro surgido na década de cinquenta, tendo dialogado bastante bem com a *Nouvelle Vague* francesa e o Neorealismo italiano, produzindo uma tendência singular no Brasil. Tinha como proposta um novo jeito de fazer cinema, dando ênfase aos problemas que circundavam a sociedade brasileira e

dele advém, Werner Herzog ficou admirado com esse cantor em um documentário a que assistira e, mesmo tendo ouvido vários trovadores desta modalidade, este foi o que mais lhe chamou a atenção, ao ponto de convidá-lo para fazer parte do filme.

O canto é uma tradição muito forte no nordeste brasileiro, com seus repentes e desafios, aludindo aos primeiros trovadores da Europa medieval. Esse cantor do filme, em específico, pelo fato de ser cego, remonta também aos sábios, adivinhos cegos, como, por exemplo, o velho Tirésias⁴, da mitologia grega no qual a cegueira representava a escuridão para o cotidiano do mundo, mas levava a uma “visão” maior, com uma dimensão divina, mediante o dom de vidência. A figura do profeta cego, como Tirésias e o sertanejo do início do filme *Cobra Verde*, é muito significativa se levarmos em conta a estética cinematográfica de Werner Herzog, que busca quase sempre o “desvendamento” de um olhar nunca antes visto, uma imagem nunca antes visitada – talvez até então invisível. Nesse sentido, é como se o cineasta oportunizasse aos seus espectadores a cura de uma espécie de cegueira, já que os apresenta a novos mundos, jamais vistos, mundos para os quais eram “cegos” e apenas puderam enxergar através da película do cineasta alemão.

Seguindo a cena depois da apresentação do sertanejo, o personagem principal, Francisco Manoel, aparece em *close* olhando a cruz que ornamenta o túmulo de sua mãe, sendo mostrado em seguida uma imagem de 360º do local onde ele se encontra, um sertão extremamente árido, rodeado de cadáveres de animais. O movimento panorâmico feito com a câmera contextualiza de certa forma a realidade da infância do protagonista, não explorada pelo filme em sua extensão. Isto porque, como o próprio título do filme denota, a ênfase é dada mais à figura do bandido e escravagista, não existindo muito espaço para se retratar pormenorizadamente os outros componentes da história de Francisco Manoel. E o efeito é dar ao leitor a visão parcial dentro do todo, já que o relevo é no personagem.

apresentando novas estéticas. Alguns dos principais cineastas desse movimento foram: Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Cacá Diegues.

⁴Tirésias foi um famoso profeta cego de Tebas desempenhando importante papel na maior parte das lendas do ciclo tebano, por exemplo, em *Édipo Rei*, de Sófocles e a *Odisseia*, de Homero.

Além disso, o primeiro indício de que Herzog optará, ao longo de seu filme, por modificar o texto de partida aparece já aqui, nas primeiras cenas. Em *O vice-rei de Uidá*, de Bruce Chatwin, a cena da morte da mãe é presenciada pelo protagonista ainda quando criança; já no filme, esta cena não é apresentada ao espectador. Herzog opta por uma lacuna temporal, e mostra Francisco Manoel diante do túmulo de sua mãe, não deixando claro se a mesma morreria naquele momento ou se o personagem relembra o que sua genitora lhe dissera em algum momento de sua vida. Nesta hora, flutua na tela uma espécie de poema, em alemão, formado pelas lamentações da mãe de Da Silva, como uma despedida: “Francisco, meu corpo todo dói!”. Em seguida ela adverte ao filho que as condições do sertão são terríveis e pede para que ele vá embora, em busca de uma vida melhor.

Nas cenas que se seguem, Francisco Manoel foge do sertão e trabalha em um garimpo. Depois que o chefe não paga o dinheiro que lhe pertencia, Francisco Manoel, na calada da noite, acorda o homem para o matar, dizendo que o quer desperto, para que “presencie” sua própria morte. Essa cena é relevante para mostrar ao espectador, para quem a história é desconhecida, já no início da película, o caráter violento e vingativo do personagem.

Após a cena do assassinato, há uma passagem de tempo não sinalizada. Francisco Manoel, armado e de roupas incomuns para o lugar, aparece num lugarejo inominado, se mostrando completamente diferente do garimpeiro esfarrapado de outrora. Fica implícito que Francisco Manoel agora é detentor de uma má fama, já que ao verem a sua chegada, as pessoas se desesperam e correm. Um cortejo fúnebre que estava a sair da igreja é interrompido, e, por medo, as pessoas se dispersam. Nesse momento, ele já é reconhecido como o bandido Cobra Verde.

Uma das coisas mais interessantes nesta cena é que uma das senhoras que correm ao ver Francisco Manoel chegando na cidade está vestida com uma saia muito curta para a época retratada, o que mostra que Werner Herzog não teve compromisso com a realidade histórica. Ele, assim como Chatwin, é um contador de histórias. A respeito disto, constata Grazia Paganelli (2009):

A lógica do cinema de Herzog aparece, desde o início, naturalmente ilógica. Não existe nenhum interesse pelo processo de imitação do real em si mesmo. A vida que lhe interessa não é feita de uma história no sentido tradicional ou, melhor, de ações orientadas para fins determinados e fechados, mas de uma série de situações abertas em todas as direções (Paganelli, 2009, p.44).

Werner Herzog radicaliza com a representação do grotesco e do bizarro. E ao tratar do conceito de grotesco, é essencial aludir ao pensamento de Victor Hugo em seu texto *Do grotesco e do sublime* (2007) em que o autor observa que através da união entre o grotesco e o sublime nasceu o gênio moderno, tendo o grotesco um papel muito importante, pois além de estar por toda a parte, através dele se cria o “disforme”, o “horrível”, o “cômico” e o “bufo” (Hugo, 2007, p.31). O que tem como efeito o estranhamento por parte do espectador.

Uma das cenas em que esse aspecto grotesco é representado no filme é quando, ao final, Francisco Manoel (Cobra Verde) tenta fugir em um pequeno barco ancorado na praia e ao fundo, na areia, vem ao seu encontro um negro com uma deficiência física que o faz andar de quatro como um animal. Ele caminha em direção ao protagonista como se estivesse o “perseguido”. Francisco Manoel olha o homem vindo e parece sentir um desespero ainda maior pela fuga, como se aquele “ser” viesse lhe cobrar pelos maus feitos por ele.

Além do caráter marcante da narrativa fílmica de Herzog, a escolha do ator Klaus Kinski para personificar o protagonista de *Cobra Verde*, fez a narrativa ainda mais excêntrica e grotesca. O ator polonês incontrolável tinha uma relação de amor e ódio com Werner Herzog, que era bastante famosa no meio cinematográfico. Apesar da tarefa difícil de lidar com Kinski, Werner Herzog, não conseguia ver outro ator personificando o protagonista de *Cobra Verde*, sendo este o último filme da parceria entre Kinski e Herzog.

Sobre a relação entre o cinema e a literatura, Robert Stam, em *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade* (2006), observa que as adaptações de obras literárias são vistas como um processo de perda e por isso a obra de partida seria tida como superior. No entanto, para desfazer

esse pensamento, ele apresenta a relação intermediática a partir de uma relação intertextual.

Stam inicia o seu artigo expondo que a crítica convencional costuma definir as adaptações cinematográficas como uma deformação, uma violação, uma vulgarização da literatura. E por isso, quando se trata de adaptações, frequentemente, se lamentam as perdas que ocorreram devido à transposição de uma mídia para a outra, o que Stam chamou de “discurso elegíaco de perda” (Stam, 2006, p. 20), sem vislumbrar tudo o que se ganhou na ressignificação do texto de partida.

Felizmente, como bem observa o autor, a evolução teórica que caracterizou o período do estruturalismo e do pós-estruturalismo, sobretudo, trouxe inúmeras contribuições que amenizaram parte destes preconceitos. Por exemplo, os estudos da semiótica estruturalista das décadas de 60 e 70 pensavam que toda “prática de significação” (Stam, 2006, p. 21) se estruturava em “sistemas compartilhados de sinais” (p. 21) que produziam textos tão dignos quanto as obras literárias.

Robert Stam apresenta ainda outros aspectos muito importantes para se construir uma nova perspectiva sobre o estudo da adaptação, como, por exemplo, a desconstrução derridiana, que questionou e desconstruiu os pensamentos binários e rígidos para pensar a noção de “mútua invaginação” (Stam, 2006, p. 22). E que, ao mesmo tempo, também fez cair por terra a hierarquia entre o original e a cópia, observando que o próprio *status* do original só se constitui por existir a comparação com a cópia; do contrário, não haveria a noção de originalidade.

Aprofundando a relação dialógica entre os textos, trazemos o pensamento de Gérard Genette, em seu livro, *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010), em que propõe no lugar do termo intertextualidade a transtextualidade, por considerá-lo um termo mais inclusivo. A transtextualidade se refere a todo elemento que estabeleça relações de um texto com outros, independentemente desta relação ser secreta ou não. Genette pensa em cinco tipos de relações transtextuais muito relevantes para o estudo das adaptações. O primeiro tipo é a intertextualidade, caracterizada pela presença de mais de um texto. Pode ser expressa de forma oral ou escrita, através de alusões, citações, e geralmente não são elementos

explícitos, ativando conhecimentos adquiridos anteriormente. O segundo tipo é a paratextualidade, que define a relação do texto com o seu paratexto, que são os prefácios, títulos, posfácios, dedicatórias, todo elemento acessório do texto. No cinema, o paratexto estaria caracterizado pelos trailers, entrevistas com o diretor e resenhas sobre o filme, por exemplo. O terceiro tipo de transtextualidade é a metatextualidade, a relação crítica entre os textos, uma espécie de “comentário” feito em um texto e que estabelece a relação intertextual com o texto comentado. Podendo ser mencionada veladamente ou referida de forma explícita, por exemplo, quando as adaptações fazem uma crítica ao texto de partida, ou quando o texto fílmico mantém uma relação não declarada com o texto fonte. O quarto tipo é a arquitekstualidade, e segundo Genette seria o tipo mais abstrato e também mais implícito da transtextualidade. É uma relação totalmente silenciosa, caracterizada pela articulação de elementos paratextuais, e que teria por intento a classificação dos gêneros e os traços distintivos destes em sua singularidade. É uma classificação de caráter apenas taxonômico, que pode ser indicada pelo próprio autor, quando, por exemplo, ele indica na capa (paratexto) de seu livro que este é um romance. No entanto, como o texto não pode designar o seu próprio gênero, isso fica nas mãos do leitor que pode refutar ou não a indicação do gênero que é determinada pelo paratexto. O quinto tipo de transtextualidade e que é o mais relevante para o estudo das adaptações, é a hipertextualidade, que define a relação entre o hipotexto (texto fonte) e o hipertexto (texto modificado), desta forma as adaptações são hipertextos que foram feitos pela seleção, expansão e transformação dos romances, obras de partida, que são os hipotextos.

Dentre as cinco categorias de Genette, a que tem mais relevância para o estudo da relação intermediária entre o romance *O vice-rei de Uidá* e sua respectiva adaptação cinematográfica *Cobra Verde*: é a hipertextualidade, por meio da qual se pode perceber ainda mais as trocas entre as duas mídias. Por intermédio da hipertextualidade, o hipotexto, o romance *O vice-rei de Uidá*, é transformado através de um processo de seleção e transformação semiótica, levando ao hipertexto, neste caso, o filme *Cobra Verde*, do diretor Werner Herzog. Neste processo de transformação muitos cortes foram feitos para que a adaptação tivesse como efeito a imagem cruel do protagonista sobre o

espectador – este foi um forte efeito da montagem, que levava o público a ‘entrar’ em muitas sequências e ‘contracenar’ com os atores na posição de possível vítima do bandido Cobra Verde. Uma escolha bastante importante de Herzog para ressignificar a obra, foi renomear o texto de partida. Neste caso, a escolha por parte do diretor ao intitular a adaptação de *Cobra Verde* está baseada nas estratégias de ressignificação para a composição do texto fílmico. O personagem principal do romance, Francisco Manoel da Silva, um brasileiro traficante de escravos, recebe o título de vice-rei de Uidá do rei daomeano, ganhando um papel de prestígio; já Cobra Verde era o apelido que o personagem recebeu quando era conhecido como um bandido muito perigoso. A adaptação tem como título o apelido pejorativo do personagem pelo fato de se ter como estratégia enfatizar a face mais vil deste, o apresentando com a imagem da pior parte de seu caráter, direcionando a visão do espectador.

Outra relação hipertextual que podemos analisar nesta pesquisa é a entre o filme *Cobra Verde* (1987), de Herzog, e *Deus e o Diabo na terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. A obra glauberiana serve como hipotexto para o filme de Herzog, o hipertexto, que transforma e ressignifica o texto fonte. A própria personalidade do protagonista de Herzog se relaciona com o título da obra de Glauber. Francisco Manoel, o Cobra Verde, tem ao mesmo tempo o bem e o mal, Deus e o Diabo, dentro de si. Werner Herzog, ao optar por desenvolver o seu texto fílmico de forma mais fiel ao texto fonte, neste caso o filme glauberiano, parece querer prestar uma homenagem ao cineasta brasileiro que tanto admirava.

Irina Rajewsky, uma das representantes do estudo das intermedialidades, apresenta três grupos de fenômenos que integram a intermedialidade: o primeiro seria a “intermedialidade no sentido estrito de transposição midiática”, ou “transformação midiática”, como as adaptações cinematográficas de textos de literatura; o segundo grupo é o da “intermedialidade no sentido estrito de combinações de mídias”: no qual fazem parte o teatro, a ópera e o filme, por exemplo. E o terceiro grupo é o da “intermedialidade no sentido estrito de referências intermidiáticas, como, por exemplo, as referências que um filme faz a uma pintura ou a uma fotografia” (Rajewsky, 2012, p. 58).

Para compreender a relação intermedial entre o romance *O vice-rei de Uidá* e o filme *Cobra Verde*, é importante ressaltar que escolhemos trabalhar com a transposição midiática proposta por Irina Rajewsky (2012), que é a subcategoria da intermedialidade que melhor versa sobre a transposição do livro para o filme.

Uma das questões mais defendidas no campo da intermedialidade, especificamente da transposição midiática, é o da fidelidade da adaptação em relação ao texto de partida, utilizado como elemento de valoração das obras. Carlinda Nunez e Maria Cristina Ribas (2016) trazem à cena a indagação do porquê de não se pensar na potência significativa dos elementos considerados infiéis, das suas possíveis estratégias e ganhos mútuos. “Ir além do setor de ‘achados e perdidos’ evita o procedimento redutor ou silenciador das diferenças” (Nunez; Ribas, 2016, p. 499).

O status da fidelidade como valoração das obras fílmicas leva à perda ou supressão da criatividade artística, já que a necessidade de sempre ser fiel ao original impede que os produtos artísticos se constituam construtos além da mera imitação. E mesmo que se tenha como desejo seguir fielmente ao modelo anterior, o produto, ou a cópia do original nunca será considerada de igual valor e sempre estará em débito com o texto fonte.

Sobre o estudo da adaptação é muito interessante considerar os pensamentos de Linda Hutcheon, no capítulo “Começando a teorizar a adaptação” (2013), no qual começa tratando do papel difícil do roteirista de simplificar o texto de partida. Hutcheon ainda observa que no filme, por intermédio das imagens, são expressas diversas informações, diferentemente da obra literária, que só ofaz por intermédio da palavra; que só pode conseguir essa significação através de uma aproximação.

Hutcheon, para quem adaptação é produto e processo, vai afirmar que atualmente as adaptações estão em todos os lugares, e cita a ideia de Walter Benjamin de que ao contar histórias o indivíduo vai sempre repetir outras, mostrando a importância das adaptações na cultura ocidental. No entanto, admite que ainda hoje existe preconceito com as adaptações mais populares ou contemporâneas, por exemplo, vistas como interferência, suavização, perversão ou profanação do texto literário. Para ilustrar esse tipo de pensamento Hutcheon faz alusão ao pensamento de Newman de que a

transposição da literatura para uma narrativa cinematográfica constituiria um tipo de cognição inferior e de Virgínia Woolf que considera o texto fílmico um parasita e a obra literária uma vítima, apesar de ter admitido que o cinema tivesse uma capacidade de expressão incomparável.

Linda Hutcheon observa que lidar com as adaptações como adaptações é pensá-las como palimpsestos e, ao dizer que determinada obra é uma adaptação, já é declarar que esta se relaciona com um texto anterior; por isso, os estudos sobre adaptação são geralmente desenvolvidos a partir da comparação entre obras. No entanto, a autora chama a atenção para o fato de que mesmo havendo essa ligação a um texto anterior, a adaptação não perde sua autonomia, pelo contrário, esta possui uma existência única, permeada de diversas referências e saberes.

Passando para o discurso sobre a fidelidade, Linda Hutcheon observa que há várias escolhas presentes no ato de adaptar como: a vontade de desfazer a lembrança do texto original, de questioná-lo, ou homenageá-lo, ao copiar o texto, ou até mesmo ter um objetivo duplo, ao fazer uma “homenagem contestadora” Greenberg (1998, apud Hutcheon, 2013, p.29) A adaptação pode ser definida por três tipos de perspectivas diferentes, mas que se relacionam. A primeira seria ver a adaptação como uma “entidade ou produto formal” (p. 29) que faz uma transposição de uma ou mais obras. Neste processo podem estar envolvidas mudanças entre diferentes mídias romance-filme, mudança entre gêneros épico-romance e a mudança de foco ou de contexto quando a história é recontada através de uma perspectiva distinta levando a outras interpretações. A segunda perspectiva é observar a adaptação como “um processo de criação” (p.29) em que estão envolvidas novas interpretações que levam a recuperações e apropriações do texto de partida. E a terceira perspectiva seria olhar para adaptação pelo seu “processo de recepção” (p. 30), já que o público percebe as relações entre textos a partir de suas inferências e de sua memória.

Grande parte dos estudos da adaptação pensa que a história é o núcleo do que é transposto nas relações intermediáticas ou entre gêneros e através de diversas formas de interação. “A adaptação buscaria, em linhas gerais, ‘equivalências’ em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista,

conseqüências, contextos, símbolos, imagens e assim por diante.” (Hutcheon, 2013, p.32).

Durante o processo de adaptação, as unidades separadas da história, quase sempre sofrem mudanças. Modificações, não só no ordenamento do enredo, mas também o tempo pode ser expandido ou contraído e o ritmo pode sofrer transformação. Essas alterações podem levar a relevantes diferenças significativas. Cada uma dessas formas de adaptação pode implicar em um modo de engajamento diferente por parte do adaptador e do público.

A transposição midiática está frequentemente ligada a um paradigma moralista no qual as adaptações cinematográficas são consideradas profanações, traições da obra tida como original, como observa Robert Stam: “Sugerem que o cinema, de alguma forma, presta um desserviço à literatura (...). Com demasiada freqüência, o discurso sobre a adaptação sutilmente reinscreve a superioridade axiomática da literatura sobre o cinema”, Stam (2006, p. 20, apud Nunez, C.; Ribas, M. C. C., 2016, p. 497). Logo, toda releitura do texto literário será vista como um produto empobrecido e ficaria em dívida com o texto de partida, o inatingível texto literário.

No trabalho de análise comparada de literatura e cinema é necessário caminhar por outras áreas e principalmente compreender as linguagens envolvidas em tal relação. Esse esforço em transitar e conhecer melhor as áreas em questão diminui a tendência ou possibilidade de privilegiar o lugar em que o indivíduo está inserido, ou no qual é considerado a área mais confortável do conhecimento. Isso impede que seja estabelecida uma relação de domínio de uma área do saber sobre outra.

Nunez e Ribas trazem o pensamento de Benjamin (1994) em relação à autenticidade da obra de arte, em que o autor afirma que mesmo que a reprodutibilidade técnica da obra de arte levasse a “atrofia” ou “destruição” do seu *hic et nunc*, o seu “aqui e agora” ou a sua “aura” a reprodução técnica a libertaria do seu caráter hermético e a levaria a uma condição dupla característica da arte moderna: a circulação da obra e a sua conseqüente maior proximidade com o público. Ao mudar o olhar do valor de culto para o valor referente à exposição, a obra de arte tem uma nova configuração ou

nova função que proporcionaria uma revisão ou ressignificação dos conceitos de valor que constituem o status do original.

Uma das questões mais defendidas no campo da intermedialidade, especificamente da transposição midiática é o da fidelidade da adaptação em relação ao texto de partida, utilizado como elemento de valoração das obras. Nunez e Ribas trazem à cena a indagação do porquê de não se pensar na potência significativa dos elementos considerados infiéis, das suas possíveis estratégias e ganhos mútuos. “Ir além do setor de ‘achados e perdidos’ evita o procedimento redutor ou silenciador das diferenças” (Nunez; Ribas, 2016, p. 499).

O status da fidelidade como valoração das obras fílmicas leva à perda ou supressão da criatividade artística, já que a necessidade de sempre ser fiel ao original impede que os produtos artísticos se constituam construtos além da mera imitação. E mesmo que se tenha como desejo seguir fielmente ao modelo anterior, o produto, ou a cópia do original nunca será considerada de igual valor e sempre estará em débito com o texto fonte.

Nunez e Ribas trazem a lógica do suplemento através da Desconstrução de Derrida:

Aqui se sugere a substituição da ideia de complemento pela de suplemento. A estranha lógica da noção de suplemento de Jacques Derrida (1995) aplica-se à impossibilidade de totalização e, portanto, de completude perfeita, Tanto em francês quanto em português o verbo e o adjetivo suprir/suplemento significam simultaneamente um acréscimo dado a uma falta e um excedente supérfluo. (Nunez e Ribas, 2016, p. 499).

Pensar a ideia de suplemento na análise intermedial é observar, por exemplo, que as mudanças feitas no texto fílmico em relação ao texto fonte confere a este um novo significado, sendo essencial para que exista como produto autônomo, mas que pode ser retirado do texto de partida, pois é uma adição que pode ser retirada. Através da análise suplementar a hierarquia entre o texto literário e a sua respectiva adaptação cinematográfica é desfeita e também a noção da necessidade de que haja uma complementaridade entre as mídias para que se obtenha um sentido completo e acabado é desconstruída. Para pensar também na desconstrução

dessa hierarquia, as autoras trazem o pensamento de Linda Hutcheon de que apesar das adaptações serem feitas a partir de um texto fonte, não são secundárias, já que podem se constituir como autônomas e agregarem, sob a lógica da suplementaridade, o mesmo e/ou outro valor ao texto de partida.

Neste diálogo entre as mídias, a adaptação funciona como um suplemento em relação à obra literária, já que, ao focalizar na imagem mais cruel do personagem, traz também um novo olhar para o texto literário. Além de apontar de forma mais direcionada o olhar do espectador para questões sociais, talvez não tão evidentes no romance, como a fraqueza humana e sua ambição. Este texto literário a priori seria uma biografia, mas Bruce Chatwin encontrou diversas dificuldades para concatenar os fatos, pois o material documental e testemunhal não foi o suficiente e surgiram muitas lacunas. Desta forma, Chatwin preferiu ficcionalizar e escrever um romance, renomeando o protagonista e também resignificando, recriando a sua própria personalidade. Neste sentido, Werner Herzog ao resgatar um personagem já ficcionalizado, fazendo cortes e ressaltando trechos, acaba por reconstruir tanto o personagem quanto a história contada por Bruce Chatwin. Fato é que, no romance, Francisco Manoel é visto por diversas perspectivas, como: vítima, santo, pai, opressor. Já no filme, sua faceta Cobra Verde é a mais explorada, e, assim sendo, tida como a única componente da personalidade do protagonista.

A partir disso, a indagação que se faz é a motivação desta escolha, ou seja, por que dentre tantas faces do mesmo personagem presentes no romance, teria sido escolhida justamente a mais cruel delas. E mais: quais os efeitos dessas escolhas? A hipótese que se pensa nesta pesquisa é a de que seria mais aceitável representar um traficante de escravos como pai, santo, herói ou como vítima, sendo mais sensato representá-lo como um homem vil e louco. Esta hipótese baseia-se no fato de que, com frequência em seus filmes, o diretor alemão Werner Herzog olha para as fraquezas humanas, retratando relações de dominação, tais quais a escravidão e a ambição do homem.

Nesse sentido, as escolhas de Werner Herzog, na adaptação cinematográfica *Cobra Verde*, são entendidas como um processo de recuperação que constituem uma “homenagem contestadora” Greenberg

(1998, apud Hutcheon, 2013, p.29) de seu hipotexto, o romance *O vice-rei de Uidá*, já que o diretor prefere direcionar o filme para uma crítica ao homem e suas fraquezas, suas falhas de caráter e sua crueldade. Desta forma, diferente da obra literária em que o personagem principal é visto por diversos olhares, Herzog prefere tratar da face mais cruel deste. Dentre várias críticas, se pôde apreender desta análise, a crítica a dominação, as fraquezas humanas, preconceito racial, mostrando o homem como dominador, excessivamente ambicioso, inconsequente e que, ao final de tudo, se encontra desamparado, louco, sozinho e igual a todos os homens. Logo, a adaptação trouxe contribuições muito ricas e que funcionaram como suplemento do texto fonte, apontando de forma mais direcionada o olhar do espectador para questões sociais, talvez não tão evidentes no romance, levando-o a refletir sobre o texto fílmico e conseqüentemente à compreensão das ideologias presentes nos discursos.

Com essa análise, podemos perceber que a noção de hierarquia entre a literatura e o cinema é equivocada, nenhuma arte pode ser considerada superior à outra. Nem mesmo a noção de original e cópia pode ser critério de valoração de um construto artístico. Sendo assim, literatura e cinema, andam juntos, trazendo individual e conjuntamente ganhos para a obra de arte. O encontro entre Bruce Chatwin e Werner Herzog, dois homens de liberdade intensa, seja em suas biografias, seja em suas práxis criativas, é a representação personificada da complexa sensação que somente a arte pode trazer em sua totalidade: a Liberdade.

REFERÊNCIAS

CHATWIN, B. *O que faço eu aqui?* Lisboa: Quetzal, 2009.

CHATWIN, B. *O vice-rei de Uidá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CLIFFORD, J. Notes on travel and theory. *Inscriptions*, v. 5, California, p. 177-185, 1989.

COBRA Verde. Direção de Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion, 1987. Uma fita de vídeo (111 min).

ELDUQUE, A. As ruínas no cinema de Werner Herzog. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. *Anais...* Disponível em: <<http://www.snh2011.anpuh.org/site/anaiscomplementares>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2.

NAGIB, L. *Werner Herzog: o cinema como realidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

NUNEZ, C. P. F; RIBAS, M. C. C.; Diálogos contemporâneos: da palavra ao écran. *Passages de Paris*, Apeb, n. 13. Disponível em: <<http://www.apebfr.org/passagesdeparis/editione2016-vol2/varia.html>>. Acesso em: 05 jan. 2017.

PAGANELLI, G. *Sinais de vida: Werner e o cinema*. Lisboa: Lisboa 70; Indie Lisboa, 2009.

RAJEWSKY, I. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafio da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora; FALE, UFMG, 2012. v. 2. p. 51-73.

SHAKESPEARE, N. *Bruce Chatwin biografia*. Lisboa: Quetzal, 1999.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. New York University. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

LITERATURA E SEUS REFLEXOS: O CINEMA EM O *HOMEM DUPLICADO*, DE JOSÉ SARAMAGO

Thaís Feitosa de Almeida*

RESUMO: A imagem técnica surgiu com a invenção da fotografia no final do século XIX (FLUSSER, 2009), desde então tais formas de reprodutibilidade vêm apresentando novos modelos com os quais significamos o mundo que nos cerca. Nesse panorama o romance *O homem duplicado* (SARAMAGO, 2002) se apresenta como um exemplo de texto literário que dialoga com a arte cinematográfica. A obstinada busca pela verdadeira identidade do duplo e pela concretização do seu encontro metamorfoseia-se em pesquisa elaborada pelo protagonista com problema e hipótese tendo como objeto o possível controle exercido pelo cinema de “série bê” em seus espectadores. As relações que o romance *O homem duplicado* estabelece com o cinema serão analisadas neste capítulo a partir do que é apresentado nos estudos do filósofo Vilém Flusser.

PALAVRAS-CHAVE: José Saramago. *O homem duplicado*. Referências Intermediáticas. Cinema.

ABSTRACT: The technical image emerged with the invention of photography at the end of the 19th century (FLUSSER, 2009), since then such forms of reproducibility have been presenting new models with which we mean the world around us. In this panorama, the novel *O homem duplicado* (SARAMAGO, 2002) presents itself as an example of a literary text that dialogues with cinematographic art. The obstinate search for the true identity of the double and the concretion of their encounter metamorphoses into a research elaborated by the protagonist with problem and hypothesis having as object the possible control exercised by the cinema of "B series" in its spectators. The relationships that the novel *O homem duplicado* establishes with the cinema will be analyzed in this chapter from what is presented in the studies of the philosopher Vilém Flusser.

KEYWORDS: José Saramago, *The Double*; Intermediatics References; Cinema

*Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) com a dissertação intitulada *Espelhamento e tradução de Vilém Flusser e Walter Benjamin: em busca de um método de análise do duplo* (ALMEIDA, 2017).

Introdução: a imagem técnica e a literatura de José Saramago

Antes do cinema, a fotografia já colocava desafios em relação à representação do real. O impacto de sua apreciação encontrava-se tanto na verossimilhança da imagem apresentada, como na forma mágica como era produzida – não mais pela mão humana, mas por uma máquina, um aparelho (FLUSSER, 2009). Desse modo, fotografia e cinema surgem causando grande fascinação e estranhamento.

Walter Benjamin observou com perspicácia o processo de surgimento do cinema e da complexidade na recepção da fotografia. Em seu texto “A arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1936), o filósofo alemão apresenta uma questão que até os dias de hoje nos é relevante: a reprodutibilidade técnica como agente modificadora da percepção do real.

Dessa preocupação compartilhou José Saramago, conforme aponta em depoimento ao documentário *Janela da Alma*, de 2001:

Hoje é que estamos a viver de fato na caverna de Platão. Porque as próprias imagens que nos mostram a realidade, de **alguma maneira substituem a realidade. Nós estamos num mundo que chamamos de mundo audiovisual.** Nós estamos efectivamente a repetir a situação das pessoas aprisionadas ou atadas na caverna de Platão, olhando em frente, vendo sombras e acreditando que essas sombras são a realidade. (SARAMAGO, 2001, 00:56:44-00:57:44 – grifos nossos).

O problema segundo o escritor português seria o audiovisual substituir a realidade, deixar de representá-la para ocupar definitivamente seu posto. Em sua opinião, a manipulação da mídia televisiva é um exemplo dessa inversão de papéis, que teria como consequência a perda do mundo referencial que pode se desdobrar até mesmo na perda de identidade e de sentido da existência:

Vivemos todos em uma espécie de mundo à parte, mundo à parte audiovisual, onde os sons se multiplicam, onde as imagens se multiplicam e onde nós mais ou menos, creio eu que isso vai acontecer, e nós vamos escrever mais a sentidos perdidos. Perdidos, em primeiro lugar, de nós próprios, e em segundo lugar, perdidos na relação com o mundo. E acabamos a circular aí, sem saber muito bem nem o que

somos, nem pra quê servimos, nem que sentido tem a existência (SARAMAGO, 2001, 01:00:59- 01:01:38).

Este futuro descrito pelo escritor é o mesmo contra o qual ele parecer lutar. Comunista, cético e ateu, o romancista marca seus escritos com a resistência de quem não aceita que o sistema capitalista – através de seu aparato de difusão midiática – possa demover do homem o sentido de sua existência. Nesse sentido, observamos a publicação de *Ensaio sobre a cegueira* (1995) no qual somos expostos a uma cegueira branca, a qual, mais que retratar uma faculdade do sentido da visão, reflete com maestria a dificuldade de ver o outro como próximo, tão frágil e humano como qualquer um de nós.

Em 2002, é publicado *O homem duplicado*, objeto deste estudo, neste romance, a dificuldade de lidar com o outro é intensificada pela presença do tal mundo audiovisual. Nesta narrativa, a imagem substitui o real, expondo o protagonista à aniquilação identitária promovida por *pixels* que compõem um imagem idêntica a si. Nesse sentido, consideramos que *O homem duplicado* procura problematizar a existência humana confundida pelo dito “mundo audiovisual”. Assim sendo, a análise da narrativa nos apresenta dois caminhos possíveis: o da ameaça que as imagens técnicas podem representar e o da possibilidade de libertação dessas mesmas ameaças, caminho este pelo qual optamos, partindo de uma leitura que inverte a imagem que o texto nos apresenta.

Tertuliano e Daniel Santa-Clara: a imagem que duplica

Imaginemos uma imagem técnica qualquer, um fotografia, por exemplo, caso queiramos virá-la para ver o que está por trás encontraremos o verso de seu papel de impressão. Caso queiramos investigar sua origem, chegaremos a um aparelho de celular ou máquina fotográfica, e ainda assim não obteremos resposta satisfatória para (des)cobrir o que há por trás da imagem. Flusser (1998) comenta que no caso de espelhos encontraremos nitrato de prata o qual combinado ao vidro produz reflexos. Mas o que é o nitrato de prata?, o que são os *pixels* das imagens digitais? A resposta que

Flusser nos apresenta é o nada. Mas esse nada não depõe sobre a imagem, não a atribui qualquer explicação ou sentido.

Tão inexplicável quanto a origem das imagens técnicas é a existência humana. Sabemos como nascemos, como morremos, mas desconhecemos o sentido de nossa existência. Assim, da mesma forma que atribuímos sentido às imagens, conferimos também sentido a nós mesmos.

O modo como atribuímos sentido a nossa existência é matéria frequente da literatura contemporânea. Não por acaso o escritor português reflete sobre essa temática e acredita que o dito mundo audiovisual confunde o homem quanto ao sentido de sua existência, visto que a imagem substitui a realidade (SARAMAGO, 2001).

Tertuliano Máximo Afonso, protagonista de *O homem duplicado*, exemplifica esse posicionamento de Saramago. O professor de história é avesso às expressões artísticas audiovisuais, nesse sentido, tudo que admite assistir são documentários: “Tenho uns quantos vídeos, uns documentários científicos, ciências da natureza, arqueologia, antropologia, artes em geral, também me interessa a astronomia, assuntos deste tipo” (SARAMAGO, 2002, p.13). Interessado principalmente na cultura escrita, sobretudo no que diz respeito a fatos históricos, Tertuliano, até a descoberta do duplo, não tem o sentido de sua existência incisivamente influenciado pelo dito mundo audiovisual, como torna a expressar no meio da narrativa: “Nunca afirmei redondamente que não gosto, o que disse e repito é que o cinema não faz parte dos meus afectos culturais, prefiro os livros” (SARAMAGO, 2002, p. 144).

No entanto, por andar amuado e melancólico, a fim de experimentar outras formas de entretenimento, Tertuliano decidiu assistir *Quem porfia mata a caça* que, segundo o insistente colega de matemática, servia ao entretenimento, à diversão, por ser uma história que não ocupa demasiado tempo na cabeça (SARAMAGO, 2002, p. 13). O resultado foi que contrariamente à expectativa do colega, o filme não saiu mais da cabeça de Tertuliano, que teve sua identidade definitivamente alterada por aqueles *pixels*:

a imagem fixa do empregado da recepção olhando de frente quem o olhava a ele. Tertuliano Máximo Afonso levantou-se da cadeira, ajoelhou-se diante do televisor, a cara tão perto do ecrã quanto lho permitia a visão, Sou eu, disse, e outra vez sentiu que se lhe eriçavam os pêlos do corpo, o que ali estava não era verdade, não podia ser verdade, qualquer pessoa equilibrada por acaso ali presente o tranquilizaria (SARAMAGO, 2002, p. 23).

O professor de história não conseguia digerir bem aquelas imagens cinematográficas e, como a personagem de Godard em *Les Carabiners* (1963)¹, aproxima-se da tela, mas ao invés de confirmar a expectativa de sentir-se mais perto de sua imagem espelhada, não consegue diminuir o estranhamento que declara o abismo entre ele e a imagem.

As sequências na narrativa: o cinematográfico de *O homem duplicado*

A descoberta de Daniel Santa-Clara, bem como o desenrolar de toda a narrativa dá-se através da famosa escrita saramagueana, que, como pretendo demonstrar possui influências da estrutura cinematográfica. Tal escritura do romance o apresenta, não como uma realidade bem definida e explicada, mas como um caos organizado à medida que apresentado. Nesse sentido, Saramago explica que a melhor maneira de ler suas obras não é silenciosamente, mas em voz alta para que se perceba sua música e seu ritmo.

Tenho a necessidade de que o que estou a escrever possa ser dito. É isto que recomendo aos leitores quando dizem: mas eu não entendo, eu não entendo. Então eu respondo que talvez possam entender melhor lendo em voz alta duas ou três páginas, pois são eles que vão encontrar o ritmo, a música que está ali (SARAMAGO, 2004, p. 75).

1 A cena do filme de Godard a qual nos referimos recebe uma descrição precisa de Robert Stam, transcrita a seguir: “O obtuso Michelangelo vai ao cinema e confunde a imagem na tela com a realidade em carne e osso. Começa o filme ‘*Le Bain de la Femme du Monde*’. Michelangelo pula de sua cadeira. A mulher sai de quadro e ele tenta espiar por detrás da tela. Em vão. Ela retorna para banhar-se e Michelangelo salta para ver seu corpo por cima da banheira. Novamente em vão. Frustrado, começa a acariciar a imagem sobre a tela. Desconcertado com a plenitude estéril da proximidade empírica que a imagem fílmica oferece, Michelangelo cai e arrasta consigo a tela” (STAM, 1981, p. 24).

Assim, para a compreensão dos romances de Saramago é necessário que o leitor desconstrua as concepções tradicionais referentes a esse gênero. Talvez, aproximá-los à ideia de uma narrativa quase cinematográfica seja uma maneira de torná-los mais legíveis para um leitor imerso num mundo audiovisual, especialmente no que se refere aos planos longos, usados, por exemplo, para descrever ambientes fundamentais como a casa na qual os duplos se encontram, o gabinete do diretor e a sala de aula, ou em diversas passagens, nas quais, como uma câmera objetiva, o autor chega a construir imagens semelhantes às observadas a partir do orifício de uma fechadura, forma de convidar-nos a olhar em direção ao interior da condição humana na contemporaneidade.

Quanto à temática, portanto, identificamos as referências intermediáticas (RAJEWSKY *apud* CLÜVER, 2008), porém estas vão além, compõem também a estrutura da narrativa. Essa última não cessa de apresentar passagens nas quais podemos vislumbrar a aproximação da câmera, seu distanciamento, sequências e mudança de planos.

Desse modo, na passagem a seguir, verificamos uma mudança de planos que compõem uma mesma sequência: “esboçara um plano no refeitório enquanto, sozinho, almoçava, aperfeiçoara-o sob o escudo protector das soporíferas intervenções dos colegas, e agora tinha na sua frente o empregado da loja de vídeos” (SARAMAGO, 2002, p. 48). É como se a câmera tivesse passado rapidamente por duas cenas – 1. “esboçara um plano no refeitório enquanto, sozinho, almoçava” e 2. “aperfeiçoara-o sob o escudo protector das soporíferas intervenções dos colegas” – até concentrar-se na última, consequência das anteriores – “e agora tinha na sua frente o empregado da loja de vídeos” –, a qual terá uma duração estendida.

Em outro fragmento, Saramago, em mais um de seus propositais desvios metalinguísticos, relata a escrita de romances como quem explica as colagens/edições que montam uma narrativa cinematográfica:

Como uma máquina manipuladora do tempo, mormente no caso de o escrúpulo profissional não ter permitido a invenção de uma zaragata de rua ou de um acidente de trânsito com a única finalidade de encher os vazios da intriga, aquelas três palavras, **Não Teve História, empregam-se quando há urgência em passar ao episódio seguinte ou quando, por exemplo, não se sabe muito bem que fazer com**

os pensamentos que a personagem está a ter por sua própria conta, sobretudo se não têm qualquer relação com as circunstâncias vivenciais em cujo quadro supostamente se determina e actua. (SARAMAGO, 2002, p. 52, grifos nossos).

O escritor português proporciona-nos também passagens nas quais, além de realizar a narração como quem descreve as imagens com uma câmara objetiva que acompanha a personagem, acrescenta uma pequena observação a respeito da indústria cinematográfica:

Tertuliano Máximo Afonso acabou de arrumar o carro, percorre a pequena distância que o separa de casa, numa das mãos leva a sua pasta de professor, na outra o saco de plástico, que pensamentos haveria de ter agora se não deitar contas a quantos vídeos irá conseguir visionar, bicudo verbo, antes de ir para a cama, **é o resultado de interessar-se por secundários, fosse este uma estrela e tê-lo-íamos aí logo às primeiras imagens** (SARAMAGO, 2002, p. 53, grifos nossos).

Mas Daniel Santa-Clara não era uma estrela, apesar de ter tido um papel de destaque no filme mais recente assistido por Tertuliano, ele não era sucesso de bilheteria. Tal papel de ator secundário orienta-nos a um movimento de inversão da arte cinematográfica, rumo a seu nitrato de prata, seu nada. Esse é um convite colocado pela leitura da narrativa: um passo para trás do ecrã que nos permita ver melhor ao que se propõem as imagens.

A partir dessa perspectiva, destacaremos os espelhamentos do cinema no romance e a crítica à indústria cultural.

Um professor crítico de cinema: a indústria cultural no espelho do romance

Conforme enredo da narrativa analisada, Tertuliano está imerso na solidão da massa, na melancolia, quando, de repente, descobre um sócia idêntico a si nas imagens de uma fita de vídeo. Empenha-se então em descobrir de quem se trata, qual seu nome, o endereço do duplo, pensando em encontrar-se com ele. No entanto, em se tratando de um ator secundário, Tertuliano não tem subsídios para identificá-lo a partir da tal fita, de modo que decide alugar, em uma locadora próxima, diversos títulos da mesma produtora na esperança de fazer suas descobertas.

O protagonista empreende uma corrida desesperada por assistir a todos os filmes o mais rápido possível, para tomar conhecimento da identidade de seu Outro. Como consequência, durante sua obstinada busca, sentiu-se, algumas vezes, na obrigação de explicar o sentido do aluguel e compra de tantos filmes, como na passagem abaixo, na qual ele dá explicações ao empregado da locadora:

A razão do meu interesse por ver outros filmes desta produtora relaciona-se com o facto de ter actualmente em fase bastante adiantada de preparação um estudo sobre as tendências, as inclinações, os propósitos, as mensagens, tanto as explícitas como as implícitas e subliminares, em suma, os sinais ideológicos que uma determinada empresa produtora de cinema, descontando o grau efectivo de consciência com que o faça, vai, passo a passo, metro a metro, fotograma a fotograma, difundindo entre os consumidores. À medida que Tertuliano Máximo Afonso havia desenrolado o seu discurso, o empregado, de puro assombro, de pura admiração, ia arregalando mais e mais os olhos, definitivamente conquistado por um cliente que não só sabia o que queria como também dava as melhores razões para querê-lo (SARAMAGO, 2002, p. 50).

Como se verifica, Tertuliano desenvolve verdadeira teoria a respeito dos mecanismos de manipulação da indústria cultural. A justificativa para o aluguel dos filmes serve de subterfúgio para esconder as reais intenções do protagonista. Por outro lado, realizando a leitura dos “subgestos” ao longo da narrativa, de suas entrelinhas, observamos o traço irônico do autor, que através de uma mentira do protagonista, apresenta o que, segundo nossa análise, é um dos objetivos de sua obra, a saber, promover a crítica à cultura de massa que se reforça através das mídias audiovisuais.

Nesse sentido, mesmo não fazendo parte da trama principal de *O homem duplicado* (o que Tertuliano procura de fato é seu duplo), a questão dos sinais ideológicos disseminados pela indústria cinematográfica reaparece diversas vezes, como se verifica na passagem abaixo, em explicação dada pelo professor a Maria da Paz:

O meu interesse por ver uns quantos filmes desta produtora, escolhida ao acaso, como poderás verificar são todos da mesma empresa cinematográfica, nasceu de uma ideia que me ocorreu há tempos, a de fazer um estudo sobre as tendências, as inclinações, os propósitos, as mensagens, tanto as explícitas como as implícitas e subliminares, ou, para ser mais preciso, os sinais ideológicos que um determinado

fabricante de filmes vai disseminando, imagem a imagem, entre os consumidores deles (SARAMAGO, 2002, p. 99).

Para Flusser, o cinema é, na realidade, “um entre os numerosos transmissores de um aparelho *anfiteatral*, o da indústria cultural” (2011, p. 83-4, grifo do autor), de forma que os sinais ideológicos dos quais fala Tertuliano são ativamente recebidos pela massa. Nesse contexto, o filósofo tcheco afirma que “não é, pois, correto afirmar-se do cinema que é instrumento alienante. O cinema, como todos os nossos *media*, mitificam graças a um conluio consciente entre os emissores e os receptores de suas mensagens. Não há nada a 'des-mistificar' no caso” (p. 86).

O aparelho da indústria cinematográfica, bem como qualquer outro aparelho, consagra-se como brinquedo que promove jogo absurdo. Nesse jogo, na perspectiva analisada, somos suas peças, operamos como funcionários que, em diálogos em rede, alimentam o sistema (*feedback*) para que ele aperfeiçoe suas técnicas, a fim de nos programar melhor para seu jogo. São peças do jogo, não só quem assiste, mas também quem realiza a produção cinematográfica, quando, por exemplo, tentam conseguir financiamento para seus filmes – no caso dos produtores –, obter papéis de destaque – no caso dos atores –, transmitindo mensagens que em geral reforçam o sistema. Nesse contexto, todos os envolvidos dialogam em rede, conforme concorda Tertuliano quando afirma:

o cinema, repito, participa, com muito maior rapidez e não menor intencionalidade, na propagação generalizada de toda uma rede desses sinais ideológicos, em regra interessadamente orientados (SARAMAGO, 2002, p. 100).

As produções cinematográficas das quais nos fala a narrativa de *O homem duplicado* propõem-se a promover o divertimento de seus expectadores. São “histórias que não ocupam demasiado tempo na cabeça” às quais correspondem ao estilo de filmes nos quais Daniel Santa-Clara (o ator sócia de Tertuliano) atua e que, segundo o narrador, “pertencem à denominada série bê, produtos rápidos para consumo rápido que não aspiram a mais que entreter o tempo sem perturbar o espírito” (SARAMAGO, 2002, p. 88).

Segundo Flusser, o divertimento “não é nem tentativa de encontrar-se, nem de encontrar o mundo, mas tentativa de quebrar a consciência infeliz, a consciência ‘*tout court*’, pelo método de derramar-se pelo mundo”, de modo que “a oposição dialética entre eu e o mundo é desviada para terreno intermediário. O das sensações imediatas” (2011, p. 130). Caso sejamos totalmente programados e reprogramados, não haverá espaço para a vivência concreta já tão rarefeita.

O divertimento é distração e, como podemos constatar, não foi esse o efeito que *Quem porfia mata a caça* causou no professor de história. O filme sugerido pelo colega de matemática acarretou efeito contrário, o de concentração dos pensamentos de Tertuliano e não de dispersão. A narrativa mostra que o efeito indesejado do filme foi causado pela descoberta de alguém que, idêntico ao protagonista, representaria sua morte. No entanto, o romance também aponta, segundo nossa análise, para o fato de que Tertuliano fica perturbado ao se enxergar imagem, *pixels*, em uma produção de série bê que tem como objetivo o entretenimento.

Dito entretenimento, segundo Flusser (2011), “é acúmulo de sensações a serem eliminadas indigeridas”, característico do divertimento que tem como consequência a ascensão da “sociedade de consumo”. O filósofo tcheco ressalta que seus efeitos apontam para a perpetuação de nossa perigosa programação:

isto tem consequência curiosa. Nada é tomado a sério, tudo nos diverte. Não apenas os programas destinados explicitamente ao divertimento. Devoramos tudo com atitude sensacionalista. Arte, filosofia, ciência, política, inclusive os eventos que nos dizem respeito em nossa vida concreta: fome, doença, opressão. O nosso trabalho nos diverte. As nossas relações humanas nos divertem. Somos incapazes de seriedade, porque o que queremos é a sensação concreta, contrapartida dos jogos simbólicos dos quais participamos. Já que tais jogos não significam a sensação concreta, esta não tem mais significado. Vivemos absurdamente (2011, p.135-6).

No entanto, Vilém Flusser destaca que existe uma forma eficaz de driblar esse processo: assumir a posição de jogador e jogar contra o programa, de modo criativo, exatamente o que, acreditamos, José Saramago realiza na obra em estudo.

A reprodutibilidade e o desfecho de *O homem duplicado*

Temos motivos para reagir ao processo de programação, pois, como Flusser (2011) destaca, apesar do divertimento contínuo receamos o rumo em que este dar-se-á. Receamos, sobretudo, “que **situações não pretendidas por ninguém se realizem ao acaso**” (p. 148, grifos do autor). Em última hipótese, e isso é o mais terrificante, receamos “o **final do jogo** do qual somos jogadores e peças. Daí o clima apocalíptico, quiliástico, no qual vivemos” (p. 149, grifos do autor).

Para responder a nossos receios, portanto, o divertimento é insuficiente, motivo pelo qual procuramos os entorpecentes. A eles recorremos para escapar às tensões geradas pela ambivalência do ambiente cultural. Nesse sentido, Flusser (2011) explica que a cultura é simultaneamente mediadora e condicionante e, cada vez mais, proporciona uma tensão insuportável, frente a qual não conseguimos resistir sem entorpecentes.

Assim, o filósofo tcheco entende a droga como “mediação do imediato”, de modo que “o inebriado alcança, graças ao álcool, ao hachich, ao LSD, a experiência imediata do concreto, vedada ao sóbrio pela barreira da cultura” (FLUSSER, 2011, p. 154). Ao ver o inebriado, o sóbrio sente repulsa. Isso acontece porque nos reconhecemos nele “a contorção de mediação que visa superar todas as mediações, e destarte reconhecemos no inebriado as contorções de toda a existência humana” (p. 155).

A droga, portanto, torna-se mais atraente na atualidade, sendo seu gesto subversivo semelhante ao da loucura e da arte. Concentrar-nos-emos na relação entre drogas e arte, mas para o momento é importante observar como o gesto subversivo da droga é assimilado pelo programa do aparelho.

Flusser aponta que a vantagem da “programação em estado embriagado é o funcionamento sem atritos. A vantagem de programação em estado sóbrio, por manipulações ideológicas ou outras é o funcionamento menos mecânico e mais maleável” (2011, p. 156-7). Se por um lado, os entorpecentes são assimilados pela programação, eles também podem gerar problemas que se orientam no gesto do drogado. Verifica-se, portanto, que aparelho e drogados despolitizam de formas distintas: enquanto o primeiro

despolitiza ao ocupar todo o espaço público, o último despolitiza ao retirar-se para o espaço privado. Desse modo, “o gesto do drogado não é gesto de jogador que não mais brinca: é gesto de jogador que perfura o jogo” (p. 157).

No entanto, o gesto do drogado é ao mesmo tempo antipolítico e de protesto, embora negador da política é publicamente observável e por esse motivo gera problemas para o sistema. A droga é, portanto, a mediação do imediato, um escândalo público por demonstrar “a possibilidade de os aparelhos serem transcendidos” (FLUSSER, 2011, p. 158). Constatado o problema que a droga representa para o aparelho, este não tem outra saída que assimilá-la a seu funcionamento.

Como já observado, a dinâmica que a droga proporciona também é encontrada na loucura e na arte. Sobre o gesto da arte

trata-se sempre de gesto graças ao qual a cultura entra em contato com a experiência imediata. A arte é o órgão sensorial da cultura, por intermédio do qual ela sorve o concreto imediato. (...) Ao publicar o privado, ao ‘tornar consciente o inconsciente’, é ela a mediação do imediato feita de magia. Pois tal viscosidade não é vivenciada, pelo observador do gesto, como espetáculo repugnante, como o é nas demais drogas, mas como “beleza”. A cultura não pode dispensar de tal magia: porque sem tal fonte de informação nova ela entra em entropia (FLUSSER, 2011, p. 159).

A arte é, portanto, droga socialmente aceita. Tão aceita, como necessária. É fundamental não só para a cultura não entrar em entropia, como também para os aparelhos não terem esse destino. No entanto, se por um lado, a informação nova não permite que o aparelho entre em entropia (ou seja, chegue ao fim do jogo), por outro lado, ela nos oferece subsídios para subvertermos a ação dos aparelhos. Desse modo, “Não se vê, atualmente, como os aparelhos vão resolver esse problema. [...] E nessa indecisão da situação atual reside a tênue esperança de podermos, em futuro imprevisível, retomar em mãos os aparelhos” (FLUSSER, 2011, p. 161).

Essa esperança de retomar o controle dos aparelhos, como observado anteriormente, parece estar presente em José Saramago. Nesse sentido, além da metalinguagem do escritor ou sua maneira subversiva de construir o gênero romance, já tantas vezes estudada, destacamos especialmente o modo criativo como problematiza os efeitos das imagens técnicas na obra aqui analisada.

Um romance pode ser lido a título de divertimento, seguramente, entretanto, no caso de *O homem duplicado*, dito gênero desenrola-se de modo a entorpecer-nos como “droga poderosíssima”² na qual consiste a arte. A narrativa agita-se nas sequências de ações quase fílmicas, no clima de tensão no qual somos lançados durante a investigação a respeito do duplo empreendida por Tertuliano, no plano de troca de identidades por um dia executado sob a chantagem de António Claro, na descoberta da morte de Maria da Paz e do ator. Por seu turno, o texto delonga-se nas passagens de caráter metalinguístico, nas discussões entre Tertuliano e sua consciência, o Senso Comum. Nesse jogo de lentidão e aceleração somos inebriados, entorpecidos pela narrativa, pela riqueza palimpséstica e alegórica do texto.

Desse modo, Saramago, estando inserido no aparelho mercado literário internacional, joga contra ele na medida em que sua construção narrativa pode afastar os que procuram uma leitura facilitada. A jogada do escritor, que a partir de nossa análise parece arriscada em termos de alcance de público – empreender crítica à cultura de massa –, apresenta-se sob a cortina da reflexão a respeito da clonagem e do estar-no-mundo do indivíduo contemporâneo. O escritor, em meio à duplicação do sujeito contemporâneo, introduz o problema das imagens técnicas, um tanto por acaso, apesar de apresentar claro propósito, a exemplo da explicação dada pelo narrador em uma passagem do texto:

A propósito, a propósito já se sabe que não vinha, mas as muletas da linguagem existem precisamente para situações como estas, uma urgente necessidade de passar a outro assunto sem parecer que se tem particular empenho nele, uma espécie de faz-de-conta-que-me-lembrarei-agora-mesmo socialmente aceite (SARAMAGO, 2002, p. 40).

2 A expressão utilizada por nós remete a um comentário feito por Rodrigo Duarte a respeito da arte na perspectiva do instantâneo “Nossa embriaguez” do livro *Pós-história* (FLUSSER, 2011): “a possibilidade concreta de se contrapor à programação pelos aparelhos, surge pela ideia introduzida por Flusser, segundo a qual a **arte poderia ser considerada um poderosíssima droga**, já que possibilita certo tipo de experiência imediata através de sua mediação e, certamente, mais do que as drogas convencionais introduz um desafio que pode ser quase insuportável para os aparelhos, na medida que atinge em sua própria raiz a supramencionada estupidez do seu funcionamento, recorrendo, por outro lado, a meios que recorrem diretamente com a imediatidade sensorial de suas ofertas entretenedoras (DUARTE, 2012, p. 220, grifos do autor).

Portanto, consideramos, nesse trabalho, que a narrativa de *O homem duplicado* problematiza o controle exercido sobre as massas na contemporaneidade. Tal controle, bem como o programa que o sustenta, pode ser enfraquecido com o auxílio da difusão de imagens informativas que ao invés de reforçarem o *status cor* o perfurem e o problematizem.

Nessa perspectiva de análise, nosso estudo considera o romance de Saramago (2002) uma produção cultural informativa no que diz respeito a provocar a reflexão sobre as questões relacionadas à difusão de imagens técnicas (sobretudo as redundantes) e suscitar a problematização do discurso de progresso que estas sustentam, estimulando, além de reflexões a cerca da pós-história, também a transformação do mundo em que vivemos.

REFERÊNCIAS:

BENJAMIN, Walter. A arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. Disponível em: https://monoskop.org/images/3/32/Benjamin_Walter_Obras_escolhidas_1.pdf Acessado em: 19/01/2017.

DUARTE, Rodrigo. **Pós-história de Vilém Flusser** – gênese-anatomia-desdobramentos. São Paulo: Annablume, 2012.

FLUSSER, Vilém. **Pós-história** – vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Annablume, 2011.

SARAMAGO, José. Depoimento de José Saramago. In: **JANELA da Alma**. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Fotografia: Walter Carvalho. Brasil/França: Dueto Filmes & Estúdios Mega e Tibet Filmes, 2001. 73 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4F87sHz6y4s>. Acessado em: 19/01/2017

_____ **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____ **José Saramago: o amor possível** [entrevista]. Trad. Rubia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Manati, 2004. Entrevista a Juan Arias.

_____ **O homem duplicado.** São Paulo: Companhia de Letras, 2002.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido:** literatura e cinema de desmitificação. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

TEATRO, INDÚSTRIA CULTURAL E POLÍTICA EM ODUVALDO VIANNA FILHO

Sérgio da Fonseca Amaral*

RESUMO: O presente trabalho veicula um breve estudo sobre a peça **Rasga coração** e o seriado de televisão **A grande família** escritos pelo dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) no intuito de realçar e repensar a idéia de arte engajada, formulada nos anos 1960 e 1970. O objetivo é, ao retomar conceitos há muito esquecidos, trazer para o primeiro plano formulações sobre arte, política e cultura de massa que possam ajudar a repensar a situação atual da indústria cultural hegemônica.

PALAVRAS-CHAVE: Vianinha; **Rasga coração**; **A grande família**; Arte engajada. Cultura de massa.

ABSTRACT: The present work conveys a brief study about the play **Rasga coração** ("Tears the Heart") and the TV series **A grande família** ("The Great Family") written by the playwright Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) in order to highlight and rethink the idea of engaged art formulated in the 1960s and 1970s. The aim is to return to long forgotten concepts to bring to the fore formulations about art, politics and mass culture that may help to rethink the current situation of the hegemonic cultural industry.

KEYWORDS: Vianinha; **Rasga coração**; **A grande família**; Engaged art; Mass culture.

Introdução

Em dois ensaios dos anos 1960, Eric Bentley (1969) resolveu encarar um tema espinhoso que atravessava a goela de um grande número de pessoas na época: o teatro engajado ou o teatro politizado. Ao fazer isso elevava à cena crítica americana um assunto que muita gente torcia o nariz, mas era indiscutivelmente atual e precisava ser enfrentado. Enfrentado não somente pela esquerda mas talvez, sobretudo, pela direita, em todos os sentidos que essa palavra possa abranger. A partir dos artigos poderíamos, em princípio,

* Universidade Federal do Espírito Santo – UFES.

levantar duas questões fervilhantes à época, e que poderiam ser retomadas hoje: a arte deliberadamente partidária estaria fadada ao fracasso por ser de pouca ressonância estética ao mesmo tempo que de alta reverberação social?

Bentley foi um importante crítico teatral na década dos anos 1950-60-70 e, certamente, teve uma bem sucedida mas controversa recepção no Brasil. Sendo amigo de Brecht, não deixou de duvidar da capacidade de ação política das encenações teatrais, embora numa parte do texto listasse alguns prós, mesmo mais débeis do que os contras. Com os textos ressentindo a um liberalismo burguês mal disfarçado, Bentley avalia as obras artísticas engajadas, e as teatrais em particular, transparecendo um ceticismo, contrastando-as, na maior parte da crítica, com fatos e atitudes isolados, sem articulá-las com o espaço sócio-político que os atravessa. Contudo, no segundo ensaio, de 1967, para fazer justiça ao autor, na mesma obra, suas considerações ficam mais matizadas, compreende tais peças em seus contextos sociais – mesmo que, ainda e às vezes, recaia em exemplos individualizados – e julga o teatro engajado como uma das maiores contribuições artísticas e políticas da década dos 1960. Um dos autores mais citados, evidentemente, e não poderia deixar de sê-lo, é Bertolt Brecht (embora outros também compareçam em seu rol de autores representativos de um teatro político). Há também uma tentativa, mesmo tênue de, se não definir, pelo menos circunscrever o conceito de Teatro Engajado, trazendo à discussão, por exemplo, a peça de Beckett *Esperando Godot*, para, em contraste com Brecht, encaminhar um entendimento estrito sobre o fazer político e disseminador do teatro.

Desse modo, algumas noções e ideias levantadas por Bentley sobre o engajamento artístico, mesmo em se tratando de uma crítica já bastante distante de nosso tempo, ou talvez por isso mesmo, não deixa de ser relevante por pelo menos três motivos: 1) trata-se de uma crítica feita no calor da hora, nos Estados Unidos, que, ao mesmo tempo, procurava entender e isolar o fenômeno como um fator unicamente estético; 2) era um momento estético/cultural-chave para os desdobramentos políticos futuros nos embates da guerra fria, que estava na ordem do dia naquele período; 3) tal confronto contaminava os posicionamentos e as escritas de Vianinha, autor teatral daquele mesmo momento, tributário da obra brechtiana, mas

também de olho nas possibilidades que o audiovisual abria para autores como ele, sobretudo a televisão, para levar uma arte engajada para um público muito mais amplo que o do teatro.

Hoje, passadas 5 décadas, na primeira metade do século XXI, com a televisão definitivamente consolidada e com seu poder ainda incomensurável, aliada à internet, às redes sociais, ao YouTube e outras mídias, o teatro rendeu-se definitivamente às leis do mercado capitalista (mesmo o teatro que se pretende crítico) –, tornando-se tão absorvido ou derrotado pelo sistema do dinheiro que não dissemina nenhuma política transformadora em escala visível; tornou-se ele próprio tão palatável como qualquer programa culinário de tv. Desse modo, como tratar de um autor falecido nos meados da década de setenta que tinha um projeto político na contramão do que está firmado hoje? Numa reviravolta planetária, o mundo tornou-se quase totalmente capitalista, as artes tornaram-se reféns do mercado assim como o jornalismo e outras construções discursivas. Evidentemente, tal afirmação tem em vista o discurso hegemônico presente diuturnamente nos grandes veículos de comunicação, seja TV, rádio, jornal, revista, cinema, videogame e internet. As vozes contraditórias são sistematicamente silenciadas e esmagadas, inclusive a pichação de parede e muros numa cidade como São Paulo sendo declarada como ato criminoso. Os ouvidos capitalistas não querem mais ouvir nada que o contradiga. Nessa perspectiva como falar de arte política revolucionária contra-capitalista? Não nos iludamos, arte engajada não pode mais apenas ser entendida como a considerada de esquerda (abraçando tal dicotomia como uma perspectiva útil para entender as correlações de força no campo social), pois a direita também produz, em toneladas, suas formas artísticas – hegemônicas sob a forma de entretenimento e com suas críticas fáceis ao sistema, reduzidas ao embate entre o bem e o mal ou a critérios psicológicos individualizados em confronto entre pessoas cruéis X bondosas; mesquinhas X generosas; ou avaras X pródigas, ou ranzinzas X joviais etc., etc. Os efeitos objetivos do mundo capitalista são transformados em causas subjetivadas que produzem pessoas boas ou pessoas más, gananciosas ou perdulárias. Essa arte, seja em qualquer meio, tem o espaço garantido e, com sua avassaladora hegemonia, doutrina infatigavelmente um público que não tem nem tempo de respirar,

pois onde bate os olhos está lá um monitor, uma peça, um filme um jogo encenando maquinarmente o mais do mesmo.

Voltando ao início, com um espaço todo ocupado pela estética acima descrita, o trabalho de uma arte engajada crítica a tal sistema deve ser titânico, mas como, onde e para quem encenar? Isso ainda é possível? Tal questão não só cabe como se apresenta de maneira incontornável por não se tratar não mais apenas de teatro mas de política feita em todos os níveis, sobretudo no da arte. Isso posto, a proposta a seguir é pensar sobre um autor das décadas de 1960/70 de maneira a vislumbrar numa de suas peças o modo como um encaminhamento crítico ao capitalismo é construído no texto de forma a provocar reflexões sobre o sistema, com humor, *não* panfletário¹ e ao mesmo tempo mordaz em relação ao sistema visado pela manobra estético-política. Para um público não mais acostumado a esse tipo de texto, a peça pode parecer uma velharia, uma antiquilha, contudo com a atmosfera política asfixiante como a que vivemos, penso que um autor como Vianinha é um daqueles que deveríamos retomar para ver se extraímos alguma lição de sua atuação artística e política.

No trabalho crítico de Bentley vê-se que ele constantemente discute a cultura de massa – nessa época já poderosa nos EUA, como o rádio, a TV, o cinema – para reclamar a importância do teatro para um público engessado em suas possibilidades de escolha. Hoje, a cultura de massa, acrescida de outros suportes, cresceu e interconectou-se planetariamente, ao mesmo tempo que a conformação receptiva de um olhar mimético consolidou-se no grande público como o padrão real de beleza e verdade artísticas. Como ocupar o espaço com o teatro e a arte engajados num momento que um olhar estético tornou-se referência única, confundindo-se com a realidade da arte em si mesma e grávida de um moralismo que ocupa o lugar da antiga crítica? Isso evidentemente não é novo, mas sua presença é muito forte nessa pós pós-modernidade. Como ocupar os espaços tomados econômica, financeira, político e esteticamente pelo padrão do entretenimento ligeiro,

¹ Caberia uma reflexão sobre o gênero do panfletarismo tão rebaixado por todos os pontos de vista crítico. Mas infelizmente aqui não é o espaço adequado para isso. Desse modo, mantive tal designação no texto ainda com esse peso, mas fica aqui um ponto de interrogação sobre a contumaz maneira de pensarmos o panfleto como algo ruim em si e por si mesmo.

dietético? A resposta certamente não temos, mas a pergunta valida pelo menos uma preocupação de buscar entender certos trabalhos que se propuseram a respondê-la em determinada hora. Sendo estancados pela reação, talvez até ainda exista uma dose de energia suficiente neles para nos ajudar a pensar o que está acontecendo nestes tempos novamente sombrios.

Essa pergunta na década de 1960 e 1970 encontrou um tipo de resposta que procurarei rastrear abaixo inserindo duas obras de Vianinha, uma para o teatro outra para a televisão e tentar um contraponto para vermos até onde o próprio autor não teria capitulado diante da máquina televisiva, ajudando assim a derrotar o seu próprio teatro de tese. Dessas contradições de uma determinada época, de autores e de atitudes depende o futuro de ser aberto, ou fechado.

Desse modo, seguirei neste trabalho algumas pegadas na última peça de Vianinha, *Rasga coração*, e no seu seriado para a TV Globo, *A grande família*, procurando identificar nelas as partes da sua estrutura ficcional que flertava ao mesmo tempo com a crítica social ao capitalismo e com uma arte que se tornava paulatinamente acessível à cultura do dinheiro e ao mercado dos bens simbólicos.

Um dado curioso do teatro de Vianinha é a sua localização social no qual seu universo apresenta-se circunscrito: nitidamente pertencente a um círculo que podemos denominar, sem maiores favores, ao mundo da pequena classe média. Nesse sentido, ele poderia até ser aproximado do das peças de Nelson Rodrigues, também localizadas nesse ambiente, mas a comparação encerra-se aí, pois as preocupações dos dois dramaturgos são diametralmente opostas. Em Vianinha, como sabemos, há uma preocupação de ordem social, entendida aqui como um teatro estritamente votado a questões político-econômico-ideológicos, enquanto o de Nelson fica reservado aos motivos existenciais, sexuais e morais. Como o trabalho de Vianinha foi produzido nas décadas de 1960/70 penso ser mais interessante e proveitoso trabalhar também com uma crítica da época para trazer à tona o contexto do debate, posicionamentos, objetivos e propostas estético-políticas envolvidos no momento. Talvez com isso, seja possível, ainda, ou não, levantar e balizar certas questões atuais que envolve a arte, o teatro em particular, a cultura de massa e a indústria cultural que de lá para cá deu um

salto monumental, tornando-se um meio universal. Nesse sentido, a discussão pede novas perspectivas que ainda não conseguimos reformular. Desse modo, voltar ao passado poder ser uma boa estratégia para criar a oportunidade de se repor a questão sob um novo olhar.

O crítico teatral, e professor de dramaturgia, nascido inglês, em 1916, mas atuante profissionalmente nos Estados Unidos, Eric Bentley representa um bom ponto de partida para traçarmos alguns pressupostos não apenas críticos mas sobretudo para resgatar um certo clima de época sobre o teatro e as opiniões que circulavam naqueles tempos. Da coleção de ensaios publicados no livro *O teatro engajado* (1969), há dois que falam diretamente do assunto aqui tratado: “Os prós e contras do teatro político”, de 1960, e “O teatro engajado”, de 1966, que dá título ao livro. Nesses dois textos, o autor trata exatamente de procurar pensar a questão política vinculada à arte. Tema, até hoje, controverso, naquele momento, a alta temperatura não permitia a ninguém envolvido com teatro e arte se eximir da discussão. Com o marxismo ainda pautando os debates políticos entre esquerda e direita, com a guerra do Vietnam, as tentativas de governos de esquerda de se implantarem e desferidos golpes da direita na América Latina, tendo Bertolt Brecht, criador, defensor e veiculador do teatro dialético, engajado, como um horizonte de pensamento, de um lado se posicionavam os defensores da arte social e de outro os ataques à chamada arte de propaganda ou panfletária. É nesse contexto que leremos em Bentley a seguinte definição do teatro político.

Toda a reflexão sobre o assunto parte da suposição de que todas as artes têm certa importância social. Mas será que a maioria dos integrantes da maioria das sociedades supõe isso? É provável que não. Assim sendo, aquele que reflete sobre o assunto se acha, de saída, em conflito com o mundo e, por conseguinte, aquilo que ele disser pertencerá mais ao domínio da polêmica do que da Filosofia. Mas talvez os pensamentos, sua maioria, pertençam sempre ao domínio polêmico.

De qualquer modo, estamos sem dúvida condenados a uma atitude defensiva. Somos defensores da arte contra os filisteus. Mas acontece que num mundo que não acredita, absolutamente, na arte, a arte é quase sempre apresentada, no que se escreve sobre o assunto, como tendo uma importância muito maior do que ela de fato possui. (Bentley, 1969, p. 100).

Desconsiderando uma certa ingenuidade da argumentação, coisas talvez do tempo, percebemos algumas questões que não deixam de serem relevantes para lançar uma base para as discussões seguintes. Em primeiro lugar, o crítico estabelece que o teatro elaborado como arma política guarda de saída uma pressuposição de que qualquer arte tem uma importância social. Uma afirmação certamente polêmica por acalentar uma visada meio despreziosa sobre o modo como a arte impregnaria o tecido social. Bentley estaria sendo simplesmente retórico ou ele realmente acreditava nesse papel secundário da arte, e do teatro por conseguinte? A questão aqui, a meu ver, são os termos como é entendida a arte, ou algo como um objeto artístico. Mesmo conscientes que de lá para cá muita água rolou por baixo da ponte da crítica e da teoria sobre arte, o fato é que ainda tal compreensão se mantém viva nos dias de hoje. Tal compreensão obedece a tudo ao modelo liberal (hoje, neoliberal) burguês de pensar o mundo em que cada coisa deve ocupar o seu lugar, isto é, arte é considerada apenas como aquilo que circunscreve uma forma específica em que apenas os “altos” valores humanos seriam ali representados, enquanto os sócio-políticos ali necessariamente não compareceriam, e se o fizessem essas seriam as artes políticas engajadas ou de propaganda propriamente ditas. O equívoco disso é evidente: tal navalhada na arte corta também a percepção do que seja política. Desse modo, o crítico para argumentar contra o teatro político (o texto é dividido em duas partes: os contras e os prós) parte da idéia de que arte é algo que em princípio pode se eximir da política, um campo fértil para a censura, o controle ou a pedagogia. Pode-se perguntar: como a arte sendo uma produção humana poderia não ter relevância social? Em que importância estaria o crítico pensando? A não ser que esse valor visado seja aquele estritamente vinculado ao circuito de um mercado voltado para a comercialização de arte, não se vê como ela não teria ressonância. Por outro lado, é evidente que as argumentações de Bentley também não são totalmente ingênuas, pois se tal importância for algo pensado hipertrofiadamente dentro de uma ação exclusivamente artística sua potência fatalmente haverá de ser reduzida. Desse modo, é fácil compreender que a divisão operada pelo mundo capitalista (cada coisa ser isolada em compartimentos estanques) não é algo apenas econômico-

financeiro, mas eminentemente político, pois dividir a sociedade em campos (político, econômico, jurídico, estético, pessoal etc.) é uma arte, e uma arma, de governar e de manter o controle muito poderosa. Assim, Bentley, talvez de um modo transversal, não deixa de alertar que para uma eficácia política do teatro engajado necessariamente haveria a premência de se articular com outros elementos. Ele em nenhum momento diz ou aponta para isso, contudo com a dimensão que a indústria cultural tomou na contemporaneidade, fica evidente que o capitalismo malandramente conectou toda a produção ficcional uma nas outras, ao mesmo tempo que representa tudo como algo isolado, autônomo e espontâneo. Nesse sentido, o capitalismo é uma metaficção ou um metateatro: representa a representação, apresenta-se como um simulacro dele mesmo. Contudo, resguardando o teatro, ou a arte em geral, como criação social sua magnitude deve estar assegurada de alguma forma. A questão então transforma-se em outra ordem: como viabilizar um espaço de criação e recepção em que tal pertinência pode ser trabalhada politicamente de modo não mais a reproduzir o *status quo* mas de atacá-lo. Um outro problema para isso se apresenta no mundo da conexão midiática atual: como agredir tal mundo sem ser por ele capturado?

O segundo ponto importante pinçado da citação é a afirmação do autor sobre o nosso mundo não acreditar no valor da arte. Seria de fato isso que ocorre? A questão, mais uma vez, a meu ver está deslocada. Pois se tal entendimento for aquele de pensar somente em termos de uma “grande arte” possivelmente isso faz sentido, mas se for alargado para uma compreensão que envolve toda produção de um objeto ficcional e de contemplação “não prática” isso deixa de ser verdadeiro, pois a TV, o cinema, o videogame e a internet estão aí para demonstrar que milhões e milhões de pessoas consomem muita arte. Ou seja, tais produções agregaram, ao longo do tempo, um valor de troca altíssimo. Não vem ao caso aqui tratar-se de “puro” entretenimento, mas o fato é que o consumo é massificado e o circuito artístico cresceu e multiplicou-se. O problema que se apresenta é novamente político: esses produtos traçam que tipo de política para seu público consumidor? Certamente não é revolucionário, transformador ou libertário, mas de modo geral é conservador do mundo de

onde tem berço. Filmes de super-heróis, por exemplo, replicam continuamente a ética, a moral e a ideologia capitalista e o poderio bélico. Tais filmes atraem multidões. Desse modo, inegavelmente há um valor atribuído à ficção e à arte. Se outro tipo de arte aparentemente não é bem recebido o problema talvez resida menos nela mesma do que no espaço, no tempo e na oportunidade de exposição, pois essas artes foram sistematicamente expulsas da arena pública, portanto política, sendo confinada a pequenos ou reduzidos redutos de apresentação. Como vemos mais uma vez, o capitalismo sabe que a arte é política e ao saber trata de isolar as mais possíveis de fustigar e propagar aquelas mais aptas em replicar seu próprio sistema, em todo o seu espectro: do Estado, à família e ao indivíduo, seus constituintes.

Esse ensaio e o seguinte que tratarei adiante, de Bentley, têm o poder de nos jogar naquele ambiente da década de 1960 em que essas discussões pululavam e, a julgar pelos textos, de modo geral as compreensões de seus contemporâneos compartilhavam bastante do que ali se expõe como objeto e comportamentos artísticos. Isso fica bem nítido na abertura do ensaio “O teatro engajado”, quando o autor contextualiza um dado evento na época de um modo até impertinente:

Um recente congresso literário anunciou o seu tema como sendo Engajamento ou Alienação. Interpreto isso, em primeiro lugar, como uma prova de que os especialistas em Relações Públicas acreditam que essas palavras sejam grandes motivos de atração no momento presente; e, em segundo lugar, como uma demonstração de que essas palavras representam as duas alternativas de maneira de viver para os artistas de hoje. O artista engajado é o que protesta publicamente contra a política norte-americana no Vietname; o artista alienado é o que fica sentado vendo a guerra passar e esperando Godot, numa obstinada solidão. Os artistas que seguem qualquer outra linha de ação ou de inação estão simplesmente *por fora*. (Grifo do autor). (Bentley, *ibidem*, p. 150).

Na passagem, chama-nos logo a atenção o fato, mesmo concedendo a interpretação feita por Bentley, de que, por se tratar de um congresso com a temática mencionada, fica evidente as controvérsias e a pauta estético-político da época. Dito isso, passo ao segundo ponto por ser talvez mais relevante: o autor fixa claramente a noção de engajamento, não engajamento ou alienação e até o desbunde, característico dos que não queriam se alinhar

com nenhuma das duas posições majoritárias. Um pouco mais à frente no ensaio o autor recoloca a questão sob outros termos em um tom que merece algumas considerações por, efetivamente, se tratar de algo sempre presente quando se trata de discutir a arte:

Por trás da atual discussão sobre o Engajamento está a eterna discussão sobre a finalidade da arte: a arte deve ensinar ou proporcionar prazer? A esse respeito, só quero frisar que esse debate está repleto de paradoxos, e de paradoxos inevitáveis, uma vez que a ação de aprender pode ser um prazer, e que, por outro lado, o fato de estar experimentando uma sensação de prazer não nos impede de estar aprendendo alguma coisa. (Bentley, *ibidem*, p. 152).

Entendendo-se por discussão não apenas os acalorados debates entre artistas, intelectuais e público, mas sobretudo atos manifestos, ou sutis, de censura (governamental, religiosa, escolar ou empresarial) nos damos conta que o crítico tem razão quando afirma estar aquele debate contido num outro maior e mais perseverante. Na nossa contemporaneidade o eixo guinou, mas essa discussão continua presente e fomentando políticas públicas de controle e de censura sobre livros, filmes, peças e exposições.

Ao seguir alguns dos juízos de Bentley até aqui tive a intenção de assinalar pormenores perdidos no tempo para ligar aquela época a nossa por meio de duas obras que ao trazerem em suas textualidades a presença daquelas marcas podem ensejar uma renovada discussão sobre tais temas que, se estão adormecidos, não estão mortos e na verdade estão bem vivos sob a forma de um entretenimento vitorioso sob todos os aspectos. Desse modo, como reengajar o engajamento?

A esta altura penso ser exequível ligar essa introdução que já vai longa com a segunda parte desta proposta que é levantar algumas considerações sobre duas obras de Vianinha: **Rasga coração** e **A grande família**.

1 – RASGA CORAÇÃO

Essa peça de Vianinha, de 1974, considerada pela crítica da época uma obra prima, mantém a sua atualidade, não apenas em relação à situação sócio-político-econômica vivida hoje, mas também pela proposta estética. Além dos assuntos, motivos, temas e acontecimentos ali expressos, a

economia do texto se encaminha de maneira a confrontar e atravessar tempos históricos distanciados, cronologicamente, mas sobrepostos do país, criando um painel estimulante para compreender-se o andamento político-social. Concomitantemente, a incipiente mas tenaz indústria cultural é materializada pelo autor como um fator estrutural do desenvolvimento da obra.

Rasga coração é uma peça em dois atos e 10 cenas, 4 no primeiro e 6 no segundo. O primeiro ato concentra-se mais nos conflitos entre Manguari Pistolão, seu pai e sua militância, e o segundo nos conflitos do tempo presente entre Manguari e seu filho Luca. As cenas agrupam diversas situações no palco, focando, como câmeras, os tempos passado e presente e os espaços onde desenrolam-se acontecimentos de graus diferentes, porém integrados, criando coerência interna e verossimilhança tanto no aspecto da ação dramática quanto na história nacional ali costurada. Os personagens entram e saem de cena, por vezes, não espacialmente, mas temporalmente, indo e vindo como se estivessem numa máquina do tempo, porém sem a consciência da viagem, a não ser quando o plano da memória é ativado. Esses planos temporais e espaciais se espelham e se desdobram um no outro, integrando e separando toda a ação dialeticamente. Os personagens da peça são em número de 13, contando os coletivos como Soldados, Integralistas, Estudantes e Povo: Custódio Manhães Jr. (Manguari Pistolão), Nena, sua esposa, Luca (Luiz Carlos), seu filho, Lorde Bundinha, 666 (Custódio Manhães), Camargo Velho, Camargo Moço, Milena. Dividem-se alguns entre os do presente e os do passado, havendo uma interseção temporal realizada basicamente por Manguari Pistolão. Evidentemente, a obra busca encenar existências em suas pequenas tragédias, mas não descurando das linhas de força do veio sócio-político-ideológico que emolduram cada personalidade. Essa é a proposta básica de Vianinha: a arte deve falar ao coração, mas não pode se descuidar do pensamento para criar uma totalidade, crivando a individualidade das potências necessárias que a atravessam, puxam, empurram, estancam. Vianinha faz isso com o olho na história e no meio social. Dessa fonte, e talvez por lhe ser bem próxima, o autor acena bem à vontade para a cultura de massa, o disco, a propaganda, o teatro de revista, o cinema e a televisão.

A começar pelo título, **Rasga coração**, a peça realiza uma complexa intertextualidade entre referentes midiáticos que se fundem com a história narrada, ora fazendo parte de dados afetivos das personagens, ora ilustrando uma específica situação social. “Rasga o coração” é uma música de autoria de Anacleto de Medeiros (1866-1907), com letra de Catulo da Paixão Cearense (1863-1946). A composição original de Anacleto, sem letra, chamava-se “Yara”, gravada por ele mesmo em 1904. Em 1910 Catulo pôs a letra e em 1952 Vicente Celestino² fez a gravação que tornou-se bem conhecida e, com muita probabilidade, a versão que Vianinha tinha em mente quando a escolheu para dar título à peça e fazer parte da ação com suas inserções pelas personagens. Esse pequeno dado é referido apenas para demonstrar o quanto a obra **Rasga coração** é fruto de um diálogo substancial com a recepção popular de obras produzidas por uma certa vertente da indústria cultural: radiofônica e fonográfica. Formas musicais de origens diversas, jingles, quadrinhas compõem o espectro da peça compondo a vida estético-cultural, e também política, das personagens. O caso de Vicente Celestino é emblemático de duas épocas: cantor famoso e bem sucedido da era do rádio à moda antiga, do “dó de peito”, havia-se transformado na década de 1960 em ícone do brega – e do sentimentalismo piegas, produzido por letras de música estribadas nos dramalhões – pelo Tropicalismo, que procurava mostrar lados conflitantes, porém inextricavelmente vinculados entre si, do país, normalmente passado ao largo. Esses “dois lados” de nossa cultura, Vianinha (“tropicalistamente”) amalgama na peça de modo a não deixar bem definida a fronteira entre um e outro, acrescentando os conflitos políticos que o tropicalismo havia esquecido de trazer.

Desse modo, a música “Rasga o coração” – com a letra de Catulo recheada de dores, lamentos, culpas, punições, ressentimento, acusações, chantagens, entrega não doada, cristianismo, platonismo, um canto de morte, enfim, um estilema romântico usurpado pela cultura de massa e padronizado em “canção de amor” – faz parte da peça **Rasga coração** de forma a criar no espectador, simultaneamente, empatia e distanciamento por

² *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/vicente-celestino/discografia>> Acesso em 27/10/2017.

meio da hipertrofia da carga sentimental, sublinhando as histórias individuais com seus caracteres sociais de modo que a vivência social termina por ser equacionada não apenas cerebral, mas também afetivamente.

Rasga o coração
(Vicente Celestino)³

Se tu queres ver a imensidão do céu e mar
Refletindo a prismação da luz solar
Rasga o coração, vem te debruçar
Sobre a vastidão do meu penar

Rasga-o, que hás de ver
Lá dentro a dor a soluçar
Sob o peso de uma cruz
De lágrimas chorar
Anjos a cantar preces divinais
Deus a ritmar seus pobres ais

Essa música, quase uma trilha da peça, convive ao lado de uma série de outras que ou são cantadas ou parodiadas pelos personagens. Há estilos diferentes, assim como gravações de Carmem Miranda, Carlos Gardel, Braguinha entre outros, mas uma grande parte é de marchinha de carnaval (também polca, tango, canção), criando mesmo um clima carnalizante, pontuado por momentos dramáticos entre as personagens. O rádio aparece ou indireta, assim como o cinema, pelas menções que ligam a eles por meio de nomes, como Carmem Miranda ou Shirley Temple, ou diretamente como a radio Cajuti em que Manguari fez parte do coro. O primeiro samba gravado que se tem notícia, “Pelo telefone”, aparece sendo cantado ao fundo em uma das cenas. Enfim há uma verdadeira povoação de personagens, ícones, estrelas, músicas, filmes convivendo em paralelo e articulado com nomes da política (Getulio Vargas, Oswaldo Aranha), do sanitarismo (Oswaldo Cruz), movimentos como o integralismo, palavras de ordem, saudações (anauê!) quadrinhas políticas e de chistes etc., etc.

³ Para ouvir a música na íntegra basta acessar a página do Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=tg2T01oTjGk>> Acesso em 27/10/2017.

No meio disso o enredo propriamente dito que é a história de Manguari, Nena e Luca em conflito que aciona uma série de outros pequenos conflitos. Luca é hippie (sua transformação radical se dá no segundo ato, cena 8) que acentuadamente entra em rota de colisão com Manguari. São dois posicionamentos políticos distintos, mas não se trata de revolucionário X alienado, mas de perspectivas libertárias diferentes. Manguari um militante da velha guarda não consegue entender as novas demandas que se apresentam com as mudanças técnicas e econômicas do mundo capitalista, que colocam na ordem do dia os problemas ecológicos, e Luca não se esforça para aceitar as antigas aspirações como importantes inclusive para se iniciar uma luta que englobe também suas reivindicações. As contradições se acirram e Luca é expulso de casa, como nos velhos moldes da família brasileira que: ou a diferença se submete aos padrões majoritários, ou então ela se torna uma rebeldia que deve ser controlada ou eliminada... Uma postura eminentemente proprietária. Gesto esse sofrido também por Manguari ao se defrontar com o seu pai no passado.

Contudo, em termos de futuro, a personagem Luca demonstra, não desdenhando de Manguari, ser muito contemporâneo pelo menos em dois aspectos: 1) pelas calamidades ecológicas que se avolumam no planeta; 2) pelo seu gesto libertário pertencente à geração hippie que foi derrotado pelos anos subsequentes. Em certas falas e em alguns diálogos dele podemos entrever, paradoxalmente, duas situações que disturbam o mundo contemporâneo:

Luca – ... gás SO₂, brometos, DDT, 40 toneladas de corante, é isso que as pessoas comem! Vocês estão comendo coisas mortas, fúnebres, e isso é que explode dentro do sangue de vocês! Hein? E para fugir dessa morte, hein? Essa ansiedade! Pra afogar essa ansiedade vocês resolveram fazer o reino da fartura e pulam em cima da natureza, querem domá-la à porrada e comem morte e engolem carnes, bloqueiam o corpo, os poros, sobra o cérebro pensando incendiado em descobrir um jeito de não viver e a tensão toma conta de tudo e vocês só parem guerras, as guerras pela justiça, pela liberdade, dignidade, e nada descarrega a tensão, o cheiro de podre vem de dentro, o sexo entra pelas frestas, sobre o sexo nas noites solitárias martelando, então mais guerra e napalm e guerras... (Vianna Filho, 1984, p. 75).

Essa fala acima dispensa maiores comentários, a não ser o fato que, talvez, naquele momento tal falação causasse um impacto contrário do que sentimos hoje por todos estarem vivendo sob um regime ditatorial e que os hippies eram vistos como no mínimo folclórico. Hoje, ao contrário, essa fala adquiriu não só seriedade, como sua prática deve ser pensada com urgência, sem contar as inúmeras doenças e contaminações causadas por comidas com agrotóxicos, transgênicas, embarcadas de remédios, de antibióticos etc., etc. Na fala seguinte, a sexualidade apresenta-se como um fator de liberdade, não de censura, terapia ou doença, como nos dias que correm:

Luca – [...] Mas não fica dizendo que minha geração está perdida, que só pensa em sexo!

Manguari – Nunca disse isso, não seja...

Luca – Diz que todas as gerações só pensam em sexo! Só que umas não querem encarar isso!

Manguari – Todas as gerações só pensam em justiça, só que umas não querem encarar isso!

Luca – Qual é a justiça, super? A mesma vida morta pra cada um?

[...]

Luca – Você ainda dorme com a mãe, pai? (**Lorde Bundinha aparece num foco de luz no passado. Talvez já sem a fantasia de urso. Ri**)

Lorde Bundinha – O que é? Teu pai disse o que? Que estava desinfetando a mulher? E de rebimba. XPTO! XPTO!

Manguari – Não, não durmo mais com sua mãe.

Luca – Há quanto tempo?

Lorde Bundinha – Você está chorando? Tem 19 anos e chora porque descobriu que o pai também tem mangalho!

Manguari – Não sei, meu filho... três, quatro... não sei...

Luca – Verdade que 70 por cento das mulheres nunca tiveram prazer sexual?

Lorde Bundinha – Teu pai estava desinfetando a mulher mais por dentro, entende?

Luca – E o capitalismo também é culpado?

Manguari – ... acho que é... claro que é...

(Vianna Filho, 1984, p. 74).

Por esse diálogo vê-se que a questão sexual estava sendo posta naquele momento por uma tentativa de conversa e não por leis e punições. Era um projeto libertário de uma geração, a de Luca, que ficou no meio do caminho. Um signo sinistro desse aborto pode ser presentificado pelas aparições espectrais da personagem de um tempo passado, Lorde Bundinha. Aliás, um

nome muito sugestivo por conter um índice de nobreza, lord, e outro de ordinário, além de a personagem ser um bandalho.

2 – A GRANDE FAMÍLIA

A experiência de Vianinha na televisão antecede em muito a sua contratação pela TV Globo. Pelo que consta, escreveu seu primeiro trabalho no ano de 1961 para a TV Excelsior num teleteatro denominado **Cia. Teatral Amafeu de Brasso** (Pelegri, p. 131). Outras empreitadas se sucederam, e em 1972 adapta peças consagradas para o “Caso Especial” da TV Globo. Em 1972, baseado num seriado americano intitulado **All in the family** Max Nunes concebe **A grande família** que após sua estréia não corresponder ao padrão de audiência da emissora, Vianinha é convidado a escrever, sendo além de colaborador, roteirista e também um de seus criadores. A importância desse fato é justamente a mão de Vianinha num programa televisivo que passa então a encenar o cotidiano de uma família de classe média baixa brasileira, vivendo sob o aperto político-econômico da ditadura. O programa estreou em 26 de outubro de 1972, teve quatro temporadas e encerrou-se em 27 de março de 1975⁴, quase um ano após a morte de Vianinha.

Hei, antes de tudo, de tentar trazer à baila um pouco do contexto teórico-político-estético, e pessoal, que Vianinha vivenciou naquele momento paradoxal em que se pedia toda a ação política contra a ditadura ao mesmo tempo que tudo poderia ser visto como capitulação diante do inimigo. Nesse quadro, trabalhar na televisão, sobretudo na Globo, o arauto e carro-chefe da ditadura, era de certa forma trilhar na corda bamba não só política da esquerda, como inclusive de amizades individuais. Vinculado ao PCB, que pregava uma Frente Única democrática contra a ditadura, Vianinha acreditava na possibilidade, mesmo sabendo das limitações, de fazer uma arte engajada na TV que interferisse na sensibilidade estético-política das massas populares. Não cabe ao nosso tempo julgar isso, mas

⁴ Ficha técnica completa nas referências.

aprender com tal experiência. O fato, quase sempre nunca relevado, é que na TV também havia, provavelmente em sua maioria, um engajamento de direita retorcendo o objeto artístico para uma outra direção pretendida, daí a hegemonia de uma estética realista naturalista que sempre deu as cartas nas programações televisivas (closes, plano/contra-plano, plano americano, destacando majoritariamente o enredo e nunca as problematizações. Ou então o humor ligeira da farsa, ou da comedia de costumes etc.). Vianinha tinha consciência disso e fez **A grande família** acreditando que seu engajamento ali também era importante.

A série é bem conhecida de todos, ademais porque teve uma segunda versão entre março de 2001 e setembro de 2014⁵. No entanto, o foco aqui é a primeira versão por se tratar de um trabalho direto de Vianinha.

O núcleo é bem familiar: Lineu, Nenê, Júnior, Tuco, Bebel, Agostinho e seu Floriano (Flor). Nos anos 1970, ainda no período do governo Garrastazu Médici, a censura de estado era bem implacável, portanto os roteiristas tinham de ser muito criativos para tentarem alguma burla e veicular alguma reflexão sobre o regime vigente. Essa família de baixa classe média brasileira ao viver suas pequenas agruras possivelmente cativassem empatia de um público bem amplo, contudo, o horário de transmissão (21h), a censura, os códigos para burlar a censura e, sobretudo, o humor leve, ligeiro e acomodatório das situações duras da vida contribuíam para abrandar os pretendidos golpes contra um estado ditatorial consolidado e cercado de conivências por todos os lados. **A grande família** foi um marco da TV Globo e foi uma das experiências que impulsionou e contribuiu para criar o hoje famigerado padrão globo de qualidade, além de ter ajudado a formular uma linguagem televisiva brasileira que na época ainda engatinhava. Contudo, se tal experiência e crença de um autor que buscava uma transformação política revolucionária sobre o mundo capitalista, e ditatorial, redundou mais numa conformação ao sistema por meio de uma estética que não se provou suficiente para a transformação, cabe agora aos artistas atuais buscarem nessa derrota uma lição e um aprendizado para futuras criações e

⁵ Informações disponíveis em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor/a-grande-familia-2-versao/ficha-tecnica.htm>> Acesso em: 26/10/2017.

montagens engajadas de esquerda de algo que supere estética e politicamente aquele momento de fato.

Considerando finalmente, **Rasga coração** aglutina em sua estrutura e nos seus diálogos mundos que não se conformam um no outro sob o foco de personagens da classe média, um universo recorrente em Vianinha, elemento que vamos encontrar também no programa escrito para a TV **A grande família**. Enquanto na peça o autor acenava e incorporava uma carga muito forte de elementos oriundos da indústria cultural, na televisão um pouco do contrário acontecerá: o teatro em seus roteiros estará sempre muito presente. No entanto, seja num ou noutro seu posicionamento político de artista engajado na luta libertaria nunca deixara de atuar, sobretudo quando tinha como horizonte a complexidade da produção cultural em massa por uma indústria que já dava um grande passo para o que se tornou em nossa atualidade.

REFERÊNCIAS

A GRANDE FAMÍLIA. Criação Max Nunes e Roberto Freire. Script: Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes. Direção Milton Gonçalves e Paulo Afonso Grisolli. Coordenação e supervisão: Ronaldo Cury, Daniel Filho e Augusto César Vannucci. Intérpretes: Brandão Filho (Seu Floriano); Djenane Machado/Maria Cristina Nunes (Bebel); Eloísa Mafalda (Nenê); Jorge Dória (Lineu); Luiz Armando Queiroz (Tuco); Osmar Prado (Júnior); Paulo Araújo (Agostinho). São Paulo: Rede Globo de Televisão. Horário: 21h. Período de exibição: 26/10/1972 – 27/03/1975. Informação disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor/a-grande-familia-1-versao/ficha-tecnica.htm>> Acesso em: 26/10/2017.

BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Tradução Yan Michalsky. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

PELEGRINI, Sandra C. A. Televisão, política e História: dimensões da problemática social na teledramaturgia de Vianinha. *Revista de História Regional*, vol. 6, nº 2, inverno de 2001. Disponível em:

<<http://revistas2.uepg.br/index.php/rhr/issue/view/205/showToc>> Acesso: em 15/09/2017.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Rasga Coração. In: MICHALSKY, Yan (Seleção). *O melhor teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Global Editora, 1984.

NARRATIVAS HÍBRIDAS E HUMANIDADES DIGITAIS: QUANDO FERRAMENTAS DE ANÁLISE TEXTUAL AUXILIAM OS ESTUDOS LITERÁRIOS E CULTURAIS

Maiara Alvim de Almeida*

RESUMO: Com o advento das novas tecnologias do texto, é cada vez mais comum narrativas que se encontram nas fronteiras entre diferentes artes, mídias e linguagens. Ao apropriar-se de elementos de diferentes áreas, muitas vezes devido a seu caráter experimental, tais narrativas colocam-se em um ponto de intersecção que, por vezes, pode parecer confuso para a compreensão e a análise. Entretanto, essas mesmas novas tecnologias também poderiam representar novas possibilidades de análises assistidas por computadores, proposta do campo de estudos das humanidades digitais. Sendo assim, investigaremos, neste capítulo, uma possibilidade de aplicação de tais ferramentas à análise de uma obra hipertextual que se compõe de elementos da literatura, dos quadrinhos e dos jogos eletrônicos: a *webcomic* interativa *Homestuck* (2009-2016).

PALAVRAS-CHAVE: Humanidades digitais; literatura eletrônica; *webcomics*; *Homestuck*.

ABSTRACT: As new technologies arise, it is much more common to find narratives which are in the space between different arts, media and languages. As they appropriate aspects of different areas – much of which happens due to their experimental nature – these narratives are found in an intersection point which, many times, may seem confusing for analysis and comprehension. However, the same technologies could also represent new possibilities in computer assisted analysis, which is the proposal of the Digital Humanities area. Thus, we shall investigate, in this chapter, a possibility of application of such tools to the analysis of a hypertextual work

* Doutoranda no curso de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF. Professora de língua inglesa e portuguesa do Instituto Federal do Rio de Janeiro – IFRJ. Juiz de Fora – MG – Brasil. maiaralvim@gmail.com

** Orientador: Rogério de Souza Sérgio Ferreira. Doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Professor da Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF. Juiz de Fora – MG – Brasil. rogeriossferreira@gmail.com

which is made of elements of literature, comics and electronic games: the interactive webcomic *Homestuck* (2009-2016).

KEYWORDS: Digital Humanities; electronic literature, webcomics; *Homestuck*.

Introdução

As narrativas são uma das ferramentas primárias de compressão do mundo, e permeiam a história da humanidade desde seus primórdios. Com o passar dos séculos, e com o surgimento de novas tecnologias do texto, as maneiras de se contar histórias foram continuamente evoluindo, passando de épicos declamados por bardos, pelos primeiros livros impressos, até que se chegasse, nos séculos XX e XXI, ao advento das tecnologias digitais. Marcel Castells (2000) pontua em *A sociedade em rede* que a história da humanidade é marcada por longos períodos de relativa calma, entrecortados por revoluções que mudariam profundamente nossa maneira de se relacionar com a informação, com o mundo e uns com os outros, e que pautariam o período seguinte de calma. Para o autor, estaríamos, no presente momento histórico, passando por um destes momentos.

A declaração de Castells faz muito sentido se considerarmos as mudanças e impactos que vem sendo percebidos decorrentes da inserção de tecnologias como a internet, os computadores pessoais e, mais recentemente, as tecnologias móveis no cotidiano de uma parte considerável da população mundial. A maneira como construímos e consumimos narrativas também vem sendo afetada por essas questões. Presenciamos o surgimento de narrativas cada vez mais complexas e intrincadas – é sempre válido lembrar que Steven Johnson (2012) afirma, em *O que é ruim é bom para você*, que as tecnologias digitais e o consumo de seriados, jogos eletrônicos e afins em mídias eletrônicas foram alguns dos grandes responsáveis pelo surgimento de narrativas mais complexas, com diversos fios narrativos e detalhes que um público de anos atrás, com menor sofisticação tecnológica e de compreensão, não daria conta de acompanhar.

Nesse contexto, não é de se espantar que as narrativas que consumimos ocupem, cada vez mais, espaços fluídos e indefinidos, nas fronteiras entre

uma arte e outra, um gênero e outro. Janet Murray, em *Hamlet no Holodeck* (2003), no início dos anos 2000, já sinalizava que era de se esperar que cada vez mais nos deparássemos com um enfraquecimento contínuo dos limites entre jogos e histórias, assim como entre leitores e autores. Destacam-se as obras publicadas em suporte digital, local propício à experimentação e à convergência midiática. Tais obras empregam recursos múltiplos além do texto – ou da imagem, ou de uma conjunção dos dois – trazendo também sons, vídeos, jogos e *hiperlinks*, transcendendo assim o próprio espaço da tela, a que se recusam a estar confinadas, estendendo-se em relações intertextuais instantâneas, a serem exploradas por um leitor que, cada vez mais, aproxima-se da figura do jogador.

Logo, é compreensível a confusão que se faz em relação a real natureza de tais narrativas, principalmente se considerarmos uma tendência crescente no surgimento de textos híbridos, hipertextuais e que transitem tranquilamente entre uma arte e outra, uma mídia e outra. Destacam-se, nesse meio, as obras de quadrinhos eletrônicos. Os quadrinhos, por si só, já se apresentam como narrativa híbrida, uma vez que, tal qual lembra Will Eisner (2015), são constituídas tanto da sintaxe das artes, como cor, traço, profundidade, quanto da literatura, como o texto, as figuras de linguagem. Com as possibilidades do ambiente virtual, muitas obras que, num primeiro momento, apresentam-se como quadrinhos, acabam por romper diversas barreiras do formato, quebrando convenções que vieram se construindo ao longo da breve história da nona arte – se considerarmos que a data de nascimento dos quadrinhos costuma ser apontada como sendo a década de 1830 – e aproximando-se da literatura eletrônica e dos vídeo jogos.

Seria possível que estivéssemos, com obras desta natureza, diante de algo novo. Entretanto, nem sempre é fácil se explorar tal aspecto facilmente com os recursos tradicionalmente empregados para análise pelos estudos literários e culturais. De fato, as novas tecnologias não representam apenas novas alternativas para autores e obras, mas também para pesquisadores. Desvela-se, nesse contexto, um campo curioso de estudo, que visa aliar os conhecimentos e expertise das humanidades (estendendo sua abrangência para a literatura e as artes visuais) com ferramentas de análise textual, que

visem auxiliar o pesquisador em sua investigação através de recursos que potencializariam e aumentariam a abrangência de seu estudo.

Sendo assim, com tais considerações em mente, exploraremos, a seguir, uma possibilidade de aplicação de uma dessas ferramentas de análise textual – no caso, a *Local Wikipedia Map* – a análise de uma obra em particular, a *webcomic* interativa *Homestuck*. Nosso objetivo será ilustrar como tal ferramenta pode auxiliar a apontar caminhos de leitura, assim como tendências no que se refere ao surgimento das narrativas híbridas e hipertextuais a que aludimos nos parágrafos anteriores, contribuindo assim para a pesquisa neste campo relativo a novas tecnologias do texto e novas perspectiva para o literário e para as artes.

O que apresentaremos aqui pode ser entendido em dois níveis: primeiro, a análise da natureza da obra escolhida para o estudo de caso, e possíveis desdobramentos de sua posição na fronteira entre diferentes gêneros e artes e o que isso pode representar para a compreensão de como se produz e consome literatura e quadrinhos atualmente; e, segundo, a demonstração de como o pesquisador dos estudos literários pode utilizar a tecnologia a seu favor, a fim de demonstrar possibilidades e detalhes que, num primeiro momento, seriam dificilmente notados através de metodologias tradicionais.

Antes de partirmos para a análise dos exemplos, iremos fazer uma breve explicação do que entendemos por humanidades digitais, seguida de uma breve apresentação da obra escolhida, *Homestuck*.

O que são, afinal, as humanidades digitais?

Pode-se definir humanidades digitais (ou *digital humanities*, no termo original em inglês) como uma área de estudos interdisciplinar, que transferiria para os meios digitais o trabalho tradicional com objetos culturais, textos e demais dados passíveis de análise assistida por um computador. O objetivo seria estender, com isso, seus usos e potenciais radicalmente. Também é possível dizer que se trata de um campo de estudo, ensino e pesquisa que se ocupa da intersecção entre as disciplinas de humanidades com a computação.

Assim, utiliza-se ferramentas da computação – como *softwares* e aplicativos específicos - para auxiliar na análise de dados. Uma vantagem seria a promessa de se analisar grandes volumes de dados e, logo, obter resultados que demandariam do pesquisador que estive lidando com seu objeto de pesquisa de maneira manual ou tradicional mais tempo do que ele às vezes teria.

O estudioso David L. Hoover, um dos entusiastas desta área de estudos, aponta como os estudos literários poderiam se beneficiar de pelo menos algum tipo de análise assistida por computador, e que seriam amplas as possibilidades para a área. As possibilidades seriam várias, indo de análises mais comuns e triviais, como a contagem do número de vezes que uma palavra aparece em um determinado romance, até tarefas que demandariam mais trabalho, como verificar a relevância de um determinado personagem ou tema em uma obra, uma vez que o computador seria capaz de detectar detalhes e padrões que poderiam passar despercebidos através da leitura tradicional.

A utilização de programas computacionais para auxiliar a análise literária constitui o que o teórico Franco Moretti chama de *distant reading*, termo que se contraporía ao tradicional *close reading*, método de análise que conta com grande popularidade no campo dos estudos literários, que constitui uma leitura cerrada e atenta do texto. O *distant reading* de Moretti constituiria “um distanciamento em relação ao texto em sua concretude.” (MORETTI, 2008, p. 7), com a vantagem de que a distância, para o teórico, faria com que se visse menos os detalhes e, conseqüentemente, acarretaria em uma observação melhor das relações, padrões e formas.

As ferramentas mais comumente empregadas são mecanismos que gerem gráficos, tabelas, *graphos* e outros recursos que visam proporcionar uma melhor visualização dos dados, para que se chegue a uma análise mais precisa, ou até mesmo de ilustrar mais concretamente uma hipótese de trabalho. Logo, seria possível tornar a pesquisa mais palpável.

***Homestuck*: quadrinhos, jogo, livro ilustrado ou tudo ao mesmo tempo?**

Em 13 de abril de 2009, ia ao ar, no *site MS Paint Adventures* – nome que alude ao famoso e finado *software* nativo de edição de imagem do sistema operacional *Windows*, conhecido por suas limitações em relação a seus primos mais sofisticados como o *Photoshop*, por exemplo – a narrativa *Homestuck*. Assim como as três histórias previamente publicadas na página por seu idealizador e *webmaster*, o estadunidense Andrew Hussie, *Homestuck* se propunha a ser uma narrativa construída como um jogo interativo em que cada nova página é feita com base nas sugestões dos leitores. A primeira *lexia* – termo cunhado por Roland Barthes (2002) em *S/Z* para se referir a unidades de leitura – da obra apresenta um rapaz de treze anos, de pé em seu quarto, no dia de seu aniversário, aguardando o momento em que será nomeado. A situação é bastante familiar para o público-alvo da obra, o qual crescera acostumado com a situação em tela após vê-la repetindo-se inúmeras vezes em jogos eletrônicos que sempre iniciam-se no dia do aniversário do protagonista, que sairá, em seguida, em uma aventura de grandes consequências para si e para o mundo que o cerca. Entretanto, na obra de Hussie, a situação familiar que se apresenta vem carregada de ironia e escárnio, duas grandes tônicas da obra: o autor aponta, ironicamente, que o personagem, apesar de ter treze anos, só receberá um nome naquela data, uma convenção normalmente apresentada em jogos, mas cujo absurdo nunca é endereçado ou estranhado. Neste ponto, ficam claras as intenções da narrativa: construir-se como uma paródia de uma cultura popular das últimas décadas, permeada por filmes, jogos e livros específicos, da qual seu público leitor compartilha e por que tem grande apreço.

A narrativa desenrola-se apresentando os amigos do personagem – que recebe o nome de John Egbert – e mostrando, confirmando as expectativas construídas na primeira *lexia*, como o grupo de adolescentes acaba se vendo preso em um jogo, uma mistura de jogos populares dos anos 1990 e 2000 como *Earthbound* e *The Sims* chamada *Sburb*, após causar a destruição do mundo externo ao mesmo. Para saírem do jogo, os amigos precisam submeter-se à mecânica do universo de *Sburb*, assumindo a posição de personagens do jogo, com a finalidade de se completar seu objetivo final: a construção de um universo.

A narrativa estende-se por mais de onze mil páginas e não se restringe à dupla texto e imagem apresentada nas primeiras *lexias*, incorporando elementos diversos em sua composição como som, vídeo e até mesmo pequenos jogos que devem ser explorados pelo leitor. O espaço da tela também é extrapolado, uma vez que, em maior parte dos quadros que compõem a história, o leitor é convidado a rolar a tela, verticalmente e horizontalmente, a fim de seguir a trama.

O jogo aparece na obra não somente como um tema, mas também como um recurso narrativo. Diversos pontos da narrativa podem ser literalmente jogados pelos leitores, que são convidados a explorarem mapas, controlando diferentes personagens da trama, a sua escolha. Além disso, há trechos da narrativa que requerem o uso de um código de acesso (ou *password*) para serem acessados, os quais devem ser descobertos pelo leitor através da atenta leitura da narrativa.

Em muitos momentos, a obra, que é normalmente chamada de *webcomic* interativa por muitos de seus leitores, rompe com as convenções estabelecidas pelos quadrinhos, tais como o uso de quadros em sequência e de balões de fala. Cada página é um quadro, e a navegação é feita através do uso de *hyperlinks* que ligam diferentes seções da obra umas às outras – não necessariamente numa sequência linear – e os diálogos apresentam-se na forma de *logs* de conversa *online*, nos quais, tal qual nos chats que marcam os primórdios da internet de uso doméstico, cada personagem utiliza um apelido, textos de um cor específica, e um jeito peculiar de se comunicar.

Não apenas os diálogos apresentam-se, em maior parte, na forma de texto, disposto abaixo das imagens que compõem a trama: grande parte da descrição da ação vem disposta na forma de texto também, o que faz com que grande parte da narrativa assemelhe-se a um livro ilustrado. O texto, em diversos trechos, aparece em segunda pessoa, descrevendo as ações do personagem em tela como se o mesmo estivesse sendo controlado pelo leitor/jogador.

Ao lançar mão dos recursos disponíveis no ciberespaço, *Homestuck* apresenta-se como uma obra hipertextual. Entendemos hipertexto como um texto que se ramifica e permite escolhas ao leitor, sendo não-sequencial e composto por *lexias*, de acordo com definição de George P. Landow (1997).

Além disso, em suas várias unidades de leitura, informações verbais e não verbais conjugam-se. Segundo Janet Murray, podemos considerar um hipertexto como sendo

Um conjunto de documentos de qualquer tipo (imagens, textos, gráficos, tabelas, vídeos) conectados uns aos outros por links. Histórias escritas em hipertexto podem ser divididas em “páginas” que se desenrolam (como aparecem na world wide web) ou em “fichas” do tamanho da tela (como nas pilhas de *Hypercard*), mas elas são melhor descritas com segmentadas em blocos de informação genéricos chamados *lexias* (ou unidades de leitura). (...) As *lexias* são geralmente conectadas umas às outras com “hiperlinks” (ou “palavras em destaque”), isto é, termos exibidos em cores diferentes para avisar o leitor/espectador que elas conduzem a outro lugar. (MURRAY, 2003, p. 64)

Apesar de existirem hipertextos não-eletrônicos (por definição, livros tornar-se-iam hipertextuais ao construir relações de intertextualidade com outras obras), o melhor lugar para sua realização seria a tela digital.

Identificando pontos de intersecção: a ferramenta *Local Wikipedia maps*

Desse modo, podemos ver que, por sua natureza hipertextual, *Homestuck* apropria-se, em sua composição, de elementos oriundos de diferentes tradições narrativas, apresentando-se como um produto híbrido nascido da junção das convenções de jogos literatura eletrônica e quadrinhos. Apesar da indefinição dos limites entre as diferentes artes ser relativamente comum ao abordarmos narrativas digitais, muitas vezes pode ser complicado apontar exatamente como se dá essa intersecção em que obras como *Homestuck* existem, estáveis em sua instabilidade de fronteiras entre diferentes gêneros e mídias. Neste ponto, entra em cena uma ferramenta que pode nos ajudar a materializar e esquematizar esse ponto de intersecção, a fim de que, seguindo a proposta de Moretti, possamos, no distanciamento do objeto, observar claramente o local que ocupa. Logo, optamos por utilizar a ferramenta *Local Wikipedia Map*.

A ferramenta encontra-se disponível no site <http://lwmap.uni-koeln.de/>. Criada por Rasmus Krempel, como parte de sua tese, com a motivação de

que, sendo a *Wikipedia*, apesar das críticas ao fato de que seu conteúdo pode ser facilmente editado por qualquer um, o que poderia comprometer a confiabilidade dos dados que apresenta, representa uma das principais fontes de informação *online* de que grande parte do público dispõe atualmente. Dispondo de artigos de diversos campos de interesse, o criador da ferramenta argumenta que seria impossível se ler todo conteúdo disponível, mas que, sendo que as páginas estão ligadas umas às outras através de *links*, sua ferramenta poderia auxiliar os usuários a terem um vislumbre da teia de fatos e conexões que formam a *Wikipedia*. Para pesquisadores, a ferramenta permite analisar pontos de intersecção e diálogo entre diferentes tópicos – alguns mais óbvios e esperados; outros, inesperadas ligações que permitem entender melhor a relação entre os diferentes objetos analisados.

O *site* funciona da seguinte forma: são dispostos cinco campos para que o usuário coloque *links* de páginas da *Wikipedia* relativas aos tópicos que se pretende investigar, sendo que não é necessário preencher todos, e que todos devem ser referentes a artigos em língua inglesa ou alemã. A ferramenta, então, criará um *grapho*, composto por linhas, que representam as ligações temáticas encontradas entre um artigo e outro – logo, entre um objeto e outro – entremeado por pequenos nós azuis ou laranjas. Os pontos azuis representam os artigos principais da busca; os laranjas, conceitos intermediários encontrados pelo *software* que estariam na teia de relações intertextuais e que, num primeiro momento, passam despercebidas.

Nosso objetivo, nesta investigação, é analisar e vislumbrar o entre lugar ocupado por narrativas híbridas digitais como *Homestuck*, a fim de exemplificar como as mesmas apropriam-se de conceitos, convenções e linguagens de diferentes artes e tradições narrativas. Sendo assim, optamos por investigar os seguintes tópicos: *Homestuck*, *Webcomic*, *Electronic Literature* e *Video Game*. Uma vez colocados os *links* nos campos disponíveis no site, obtivemos o seguinte resultado:

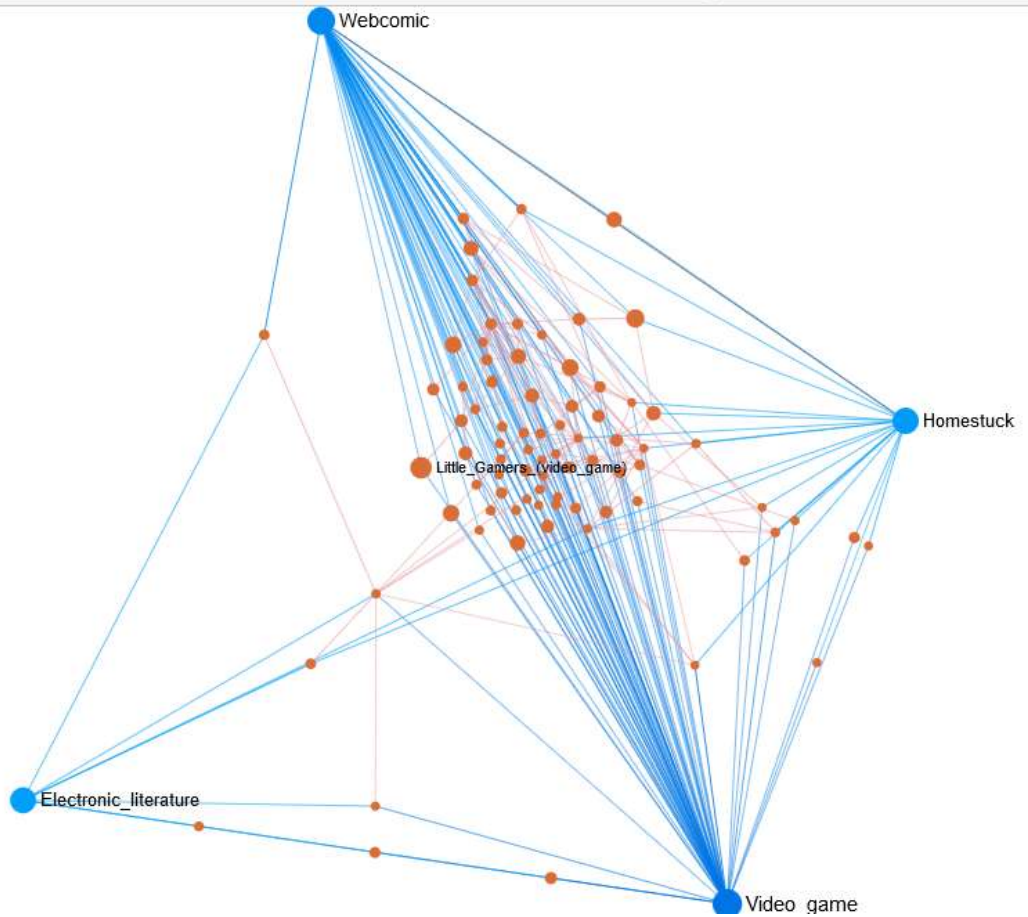


Figura 1: resultado obtido com a ferramenta Local Wikipedia Map

Fonte: [http://lwmap.uni-](http://lwmap.uni-koeln.de/display.html?existingFile=50e235d7a931f27f9283f295f030e52a&idReferencer=4f4dd6bcb5ab24a966c62b72a6a95b0753bcc368dc4bbd71)

[koeln.de/display.html?existingFile=50e235d7a931f27f9283f295f030e52a&idReferencer=4f4dd6bcb5ab24a966c62b72a6a95b0753bcc368dc4bbd71](http://lwmap.uni-koeln.de/display.html?existingFile=50e235d7a931f27f9283f295f030e52a&idReferencer=4f4dd6bcb5ab24a966c62b72a6a95b0753bcc368dc4bbd71)

O mapa gerado, como podemos ver acima, mostra como os quatro conceitos formam uma teia bastante intrincada, apresentando conexões primárias (linha em azul) e secundárias (pontos laranjas) umas com as outras. As três tradições narrativas de que *Homestuck* se apropria em sua constituição apresentam-se ligadas de maneira clara à narrativa, tal qual esperado, assim como apresentam conexões entre si: há muito de jogo em narrativas eletrônicas, como evidencia-se através da ligação direta que há entre *literatura eletrônica* e *webcomics* com *video games*. Já as ligações desses três conceitos com a obra de Hussie nos auxiliam a perceber como a mesma apresenta pontos em comum com as áreas em questão.

As relações que apontamos num primeiro momento, entretanto, já eram esperadas. Uma das grandes vantagens do uso desta ferramenta é, justamente, observar pontos que não foram considerados em um primeiro momento. Para tanto, o *site* permite que ampliemos o mapa, chegando mais perto da trama elaborada composta pelos pontos laranjas.

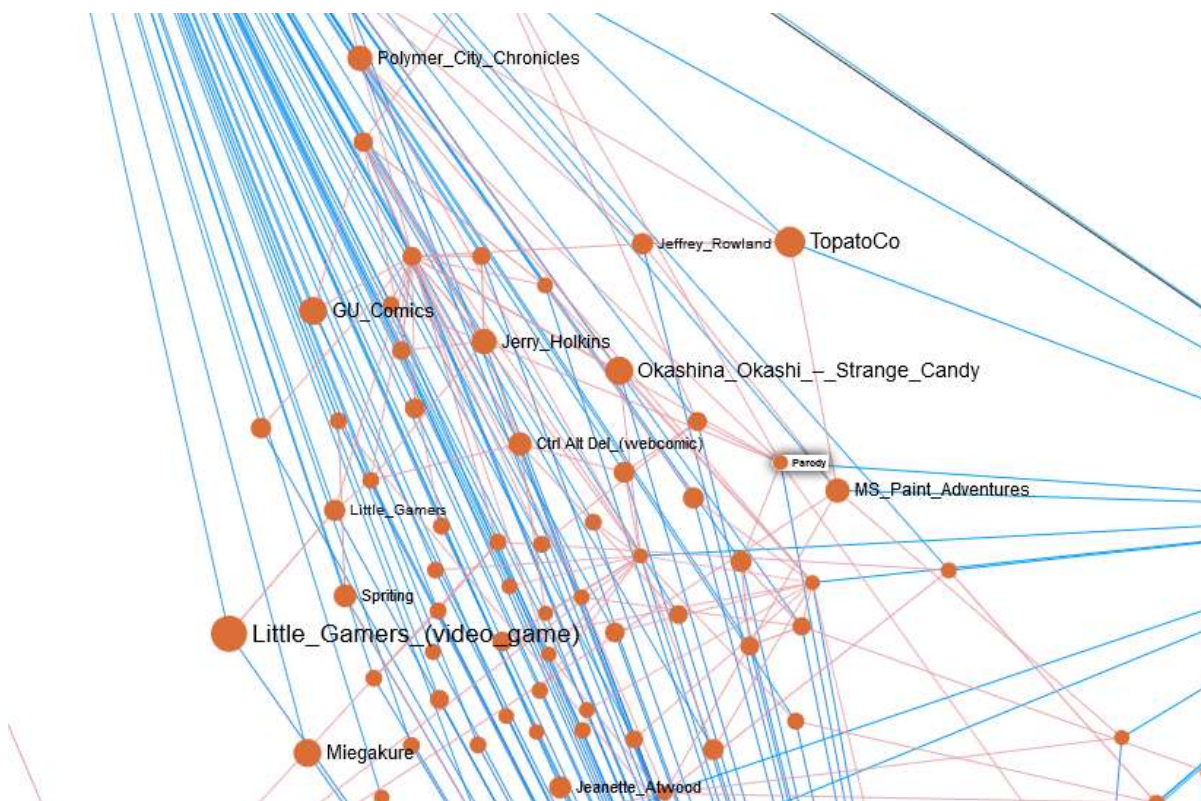


Figura 2: alguns dos pontos intermediários de ligação entre os tópicos investigados

Fonte: [http://lwmap.uni-](http://lwmap.uni-koeln.de/display.html?existingFile=50e235d7a931f27f9283f295f030e52a&idReferencer=4f4dd6bcb5ab24a966c62b72a6a95b0753bcc368dc4bbd71)

[koeln.de/display.html?existingFile=50e235d7a931f27f9283f295f030e52a&idReferencer=4f4dd6bcb5ab24a966c62b72a6a95b0753bcc368dc4bbd71](http://lwmap.uni-koeln.de/display.html?existingFile=50e235d7a931f27f9283f295f030e52a&idReferencer=4f4dd6bcb5ab24a966c62b72a6a95b0753bcc368dc4bbd71)

Alguns dos pontos que aparecem já poderiam ter sido antecipados – tais como o que se refere ao conceito de *Flash Animation*, uma vez que esse é o recurso mais utilizado por Hussie para compor as animações do site, ou até mesmo o relativo ao *site* em que *Homestuck* está hospedado, o *MS Paint Adventures*. Entretanto, é notável o número de outras narrativas que surgem na interseção entre *Webcomic*, *Electronic Literature* e *Video Game*, o que sustenta a hipótese de que, assim como *Homestuck*, há outras narrativas

surgindo neste meio, valendo-se do suporte digital e ocupando esse ponto híbrido de intersecção entre artes e mídias. Logo, Homestuck não estaria sozinho, uma vez que há outras narrativas – anteriores, simultâneas ou posteriores – que apresentam características muito parecidas.

Um outro pequeno ponto que chama nossa atenção é o referente ao conceito de paródia. A obra de Hussie propõem-se a construir uma paródia do universo e da tradição em que se insere – a da cultura popular do final do século XX / início do XXI. Porém, devemos ressaltar que não entendemos aqui paródia como uma ferramenta de escárnio ou como algo menor, como normalmente é enxergada; podemos entender paródia nos termos da teórica canadense Linda Hutcheon (1991), tal qual a mesma tipifica em *Uma teoria da paródia*. Trata-se de uma repetição com diferença, um canto paralelo que, ao se apropriar das obras e convenções de seus cânones, afasta-se dos mesmos, ao mesmo tempo que os enaltece e se coloca junto a eles. Hutcheon ainda pontua que seria a paródia uma das características mais marcantes das obras da pós-modernidade – mérito em que não nos aprofundaremos por hora por não ser o escopo desta investigação. De qualquer modo, é interessante notar como o conceito aparece no mapa conceitual gerado pela ferramenta, apontando como a paródia seria, de fato, um elemento constituinte importante tanto da obra analisada quanto dos conceitos a que se liga podendo, inclusive, apontar um aspecto a ser explorado em uma leitura mais atenta. Logo, a ferramenta digital auxilia a análise literária, apontando caminhos que, em um primeiro momento, poderiam passar despercebidos.

Conclusões

Após uma breve discussão acerca do que se tratam as humanidades digitais, passando por um panorama da obra escolhida para ilustrar nossa investigação, podemos tecer algumas considerações.

Primeiramente, pudemos demonstrar como as ferramentas de análise tradicionalmente empregadas nos estudos literários e de literatura comparada podem se beneficiar do auxílio de uma ferramenta digital. Assim como o computador não substitui o livro, *softwares* de análise não substituem a perspicácia e a leitura do crítico. O que elas representam, na verdade, seria

um poderoso aliado, que permitiria a identificação de aspectos que, em um primeiro momento, poderiam passar despercebidos, e os quais representam pontos a serem aprofundados em análise.

Podemos também, através de nossa aplicação prática de como funcionaria uma análise textual assistida por um *software*, investigar aspectos referentes à natureza da narrativa *Homestuck*. De caráter hipertextual, híbrido e paródico, através da geração do mapa de conceitos feitos através da página *Local Wikipedia Map*, pudemos ver – de fato - não apenas os diálogos que a obra estabelece com as três tradições narrativas em que se inspira, mas também perceber pontos que passaram despercebidos em um primeiro momento, tais como a menção à paródia, que por si só já constituiria um aspecto relevante e rico de investigação, ou a menção a outras narrativas da mesma natureza. Esse último aspecto é especialmente importante, uma vez que aponta para a possível confirmação de uma hipótese de trabalho de que *Homestuck* representa apenas a ponta de um *iceberg* – ou, mais especificamente, poderia ser uma das primeiras obras a inaugurar uma nova tradição narrativa, constituída de títulos que ocupam o entre lugar entre a literatura, os quadrinhos, os jogos eletrônicos. Tais obras poderiam representar um relevante marco no desenvolvimento das tecnologias do texto e das tradições narrativas, um fruto do momento de revoluções pelo qual passamos atualmente e ao qual Castells faz menção em *Sociedade em Rede*. Neste ponto, temos um trunfo duplo das novas tecnologias: ao mesmo tempo que inauguram novas tradições narrativas, típica de uma comunidade global que se reúne, tal qual os antigos ao redor das fogueiras para ouvir as histórias das tradições orais, diante de suas telas, ávidos pelas novas experiências que as novas tecnologias digitais lhes proporcionariam, essas tecnologias também nos auxiliariam, enquanto pesquisadores, a contemplar e entender melhor esses novos fenômenos – deveras assustadores se encarado sozinhos, mas fáceis de se transpor, uma vez vistos de longe.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **S/Z**. Trad. Farrar, Straus and Giroux, Inc. Oxford: Blacwell, 2002.

BOLTER, Jay David. **Writing space** – the computer, hypertext and the history of writing. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 1991.

CASTELLS, Marcel. **A sociedade em rede** – volume 1. Trad. Roneide Venancio Majer. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

HOOVER, David L. **Textual Analysis**. Disponível em <https://dlsanthology.commons.mla.org/textual-analysis/>. Acesso em 12 de abril de 2016.

HUMANIDADES DIGITAIS. Disponível em <https://humanidadesdigitais.org/o-que-sao-humanidades-digitais/>. Acesso em 12 de abril de 2016.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1991.

HUSSIE, Andrew. **Homestuck**. Disponível online em www.mspaintadventures.com. Acesso em: 26 de outubro de 2014.

LANDOW, George P. **Hypertext 2.0**. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology. Baltimore, London: The John Hopkins University Press, 1997.

LOCAL WIKIPEDIA MAP. Disponível em <http://lwmap.uni-koeln.de/index.html#CreateAnchor>. Acesso em 16 de abril de 2016.

JOHNSON, Steven. **Tudo que é ruim é bom para você**: Comos os games e a TV nos tornam mais inteligentes. Rio de Janeiro: Zahar, 2012;

MORETTI, Franco. **A literatura vista de longe**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

MURRAY, Janet H. **Hamlet no Holodec**: o futuro da narrativa no ciberespaço. Tradução de Elissa K. Danzi e Marcelo F. Cozziel. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

COMO TORNAR UM QUADRO PROTAGONISTA A IMAGEM EM O RETRATO DO REI

Cristina Reis Maia*

RESUMO: Este trabalho visa analisar como a arte e a sua relação com a história operacionalizam a construção do texto literário a partir da obra *O retrato do rei*, de Ana Miranda (2001). Para tanto, focaremos na pintura relatada enquanto meio facilitador e link necessário para a tecedura e condução do enredo, permitindo às personagens questionar a realidade e aos leitores reelaborar o passado, repensando os eventos narrados. Nesta perspectiva, lançaremos mão dos estudos de White (1991; 2001), Hutcheon (1991), Borges (2010), Nancy (2006), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Literatura. História.

ABSTRACT: This work aims to analyze how art and its relationship with history operationalize the construction of the literary text from Ana Miranda's *The Portrait of the King* (2001). To do so, we will focus on the reported painting as a facilitator and link necessary for the weaving and conducting of the plot, allowing the characters to question reality and readers rework the past, rethinking the events narrated. In this perspective, we will use the studies of White (1991, 2001), Hutcheon (1991), Borges (2010), Nancy (2006), among others.

KEY WORDS: Art. Literature. History.

Introdução

Em nosso dia a dia, comumente, não paramos para pensar nas implicações que as produções intelectuais acarretam – sejam elas provenientes de criações artísticas (pintura, escultura, teatro, cinema, literatura) ou de elaborações mais racionalizadas (como nas pesquisas científicas e históricas). Na maioria das vezes, lançamos apenas um olhar raso e superficial sobre estas obras, assimilando e acumulando informações sem que haja a preocupação de uma reflexão mais profunda. Como

*Mestranda em Estudos Literários pelo PPLIN (FFP/UERJ)

Pós-graduada em Estudos Literários pela Faculdade de Formação de Professores / UERJ

raramente reparamos no processo autoral, eventualmente perdemos de vista a interlocução entre as representações subjetivas do autor e as possibilidades de diálogo que as diferentes disciplinas e mídias utilizadas apresentam. E, principalmente, desapercibemo-nos da capacidade da obra em nos indicar outro olhar, abrir novas proposições e apontar questões a serem debatidas.

Considerando este processo, o presente trabalho tem como objetivo discutir como a arte e a sua relação com a história operacionalizam a construção do texto literário. Para isso, buscar-se-á analisar os contextos semióticos na obra *O retrato do rei* de Ana Miranda (2001). Elaborada sob a perspectiva da meta ficção (ou meta história), a obra realiza conexões interdisciplinares através da articulação entre literatura, história e arte – uma pintura do rei D. João V, alçada ao posto de co-protagonista do enredo –, para suscitar processos reflexivos acerca da realidade apresentada.

Para além de estimular o entretenimento e a fruição do texto (Eco, 2009), a introdução do elemento artístico (a pintura, sobre a qual gira o enredo), contribui para multiplicar interpretações e enriquecer as diferentes percepções sobre a obra. O fato de esta inserir-se no entrelace entre ficção e história (Hutcheon, 1991), articulando fatos documentais com a capacidade perceptiva do autor, abre novas indagações sobre o recorte da realidade e acrescenta (outras) possibilidades às intercorrências referidas. Para além da subjetividade inerente (Berger; Luckmann, 2004), as intertextualidades (Stam, 2006) e dialogismos (Bakhtin, 2011) constituídas na narrativa apontam para um movimento revolucionário do pensamento, suscitando reflexão sobre certos temas que, transpostos à modernidade, permanecem atuais e pertinentes.

Neste sentido, a arte manifesta-se como meio facilitador, tornando-se o link necessário para a tecedura e condução do enredo. Enquanto figura impassível, inquestionável e onipresente, o retrato torna-se o dispositivo pelo qual se permite às personagens questionar a realidade e aos leitores reelaborar o passado, repensando os eventos narrados.

Uma só história, três matérias...

Estejamos arrebatados pela leitura de um bom livro, presos pela tela da televisão, seduzidos pelo cinema ou aficionados pela internet, todos somos levados a nos apaixonar em maior ou menor grau pela literatura. Entretanto, poucos param para pensar em como a história que captura a nossa atenção se constrói. Consumimos sem refletir, sem nos preocuparmos com as entrelinhas que toda boa história nos apresenta, poucas vezes nos prendendo para além do que a fruição pode nos proporcionar.

Flexível e deleitosa, a literatura apresenta uma liberdade de composição que ultrapassa suas fronteiras, propiciando intercâmbios entre diferentes disciplinas e mídias, divulgando toda a sorte de mensagens. Para além do formato do livro, podemos encontrá-la em todos os meios de comunicação – jornais, revistas, cinema, televisão, plataformas digitais... – e nos mais variados contextos – como nas adaptações ou mesmo em roteiros originais.

Nesse contexto, o relato de uma história é cada vez mais aberto às possibilidades de interação com os mais diferentes meios de expressão. Visando despertar o interesse de seu leitor, a literatura expande cada vez mais seu universo de referências em busca de instrumentos que facilitem e estimulem o acesso ao texto e ao usufruto de seus conteúdos.

Assim, não é raro vermos arte e literatura se conjugarem ou literatura e história se mesclarem para construir narrativas, entrelaçando suas percepções, inaugurando novas perspectivas.

Nesta parceria, a literatura amplia seu universo narrativo, tornando palatável processos metodológicos até então áridos e engessados, a história se reinventa sob um olhar mais crítico, trabalhando diferentes concepções da linguagem e subjetividade (Hutcheon, 1991; White, 2001), enquanto a arte se abre às possibilidades interpretativas dos múltiplos olhares (Nancy, 2006). Focadas na linguagem, elas se unem para tornar mais inteligível o mundo em que vivemos, questionando parâmetros e franqueando espaços para que apreensões diferenciadas (ou *versões*) sobre os fatos possam ser reportados, viabilizando as *narrativas subjetivas* (Berger; Luckmann, 2004; Stam, 2006). E é por meio delas que se promove uma visão de mundo mais estendida, ampliando-se a percepção individual diante de circunstâncias políticas,

classes sociais, raças, sexo, localização e contexto histórico-cultural (Munslow, 1997).

Em *O retrato do rei* essa tríplice conjunção empenha-se em apresentar seus objetos de estudo da forma mais atrativa possível, lançando mão dos meios disponíveis e de estratégias para incitar interesse e conquistar o maior público possível.

A articulação mais visível ocorre entre literatura e história. Mediante um sistema de aproximação que passa necessariamente pela construção da narrativa – subjetiva, interpretativa – o discurso histórico produz essencialmente

interpretações de seja qual for a informação ou o conhecimento do passado de que o historiador dispõe. Essas interpretações podem assumir numerosas formas, estendendo-se da simples crônica ou lista de fatos até "filosofias da história" altamente abstratas, mas o que todas elas têm em comum é seu tratamento de um modo narrativo de representação como fundamental para que se perceba seus referentes como fenômenos distintivamente "históricos". (...) (De modo que), podemos dizer que onde não há narrativa, não existe discurso distintivamente histórico (White, 1991, p. 22).

Como toda leitura dependerá do contexto histórico-social, dos paradigmas vigentes, das demandas sociais e principalmente, do leitor (Ribas; Pontes, 2013), ambas podem se sobrepor, como em um palimpsesto.

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. (...) Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos (Genette, 2010, p. 5).

Nesta relação há todo um processo de incorporação de subjetividades e discursos, propiciando um avanço para além dos limites da intertextualidade e da “duplicidade” da linguagem poética.

Ao entrelaçarem suas narrativas, a literatura e a história por vezes se confundem. Posto que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 2005, p. 68), o seu entendimento crítico dar-se-á pela capacidade de transpor os

limites da intertextualidade, tornando inteligível abordagens multi e transdisciplinares. A arte desta junção é conseguir despertar emoções para, envolvendo o leitor, discutir temas difíceis. Isto é, o texto deve promover não apenas o prazer pela leitura, mas o seu acesso às múltiplas possibilidades de interpretações – oferecendo diversas abordagens e olhares, viabilizando intervenções outras que possam expandir e ampliar a discussão sobre o tema.

Por sua vez, quando observamos a interação entre literatura e as artes vemos textos repletos de imagens ou imagens derivadas de textos (como no caso do cinema, da internet e da televisão). A partir do foco estabelecido – com a preponderância da imagem sobre o texto (IMAGEM/TEXTO) ou a prevalência do texto sobre a imagem (TEXTO/IMAGEM) – podemos interpretar sua mensagem e inferir sua função.

Por exemplo, quando assistimos a qualquer película (independentemente do espaço em que circulará, se no cinema, televisão ou internet), o ápice da cena envolve a imagem – mesmo que seja por oposição (pela ausência) dela. E embora todo o enredo se desenvolva com base na expressão literária – já que, em sua origem, parte de roteiros e da elaboração textual –, as falas ocupam o segundo plano. Nestes casos, a *fotografia* – em uma expressão mais abrangente, enquanto instrumento capaz de retratar e reproduzir imagens – põe em evidência, certas percepções ou cenários que a princípio ficariam ao sabor da imaginação do leitor. De forma inversa, se as imagens contidas no texto forem poucas, a expressão literária sobressai. No caso do livro tradicional, a elaboração de imagens mentais segue a trilha oferecida pelo texto, mesmo com os “indícios” oferecidos por eventuais reproduções artísticas (sejam fotos, pinturas, mapas). Por conta disso, as imagens formadas são mais fluidas e abertas – mais livre de marcos visuais e/ou sonoros, guiada pela palavra o autor e pela percepção subjetiva do leitor. Em ambos os casos, há sempre uma relação de “permissividade” entre a literatura e as artes, a liberdade criativa propiciando um “diálogo entre o universo artístico e a vida extraliterária” (Janzen, 2012, p. 109).

De fato, em toda situação de comunicação temos um *texto* – constituído por palavras *ou* imagens, de forma regular *ou* intermitente, tradicional *ou* abstrato, analógico *ou* virtual, mas sempre concreto e imaginado. É este texto que promove a inter-relação do sujeito com o

universo letrado e propicia a interação das diferentes redes comunicativas e percepções, empenhados em um contínuo contar e recontar de histórias (Souza, 2017). Por meio dele abrimo-nos ao mundo, à multiplicidade de sentidos e significados, de modo que qualquer acepção seja possível.

A partir da imagem, somos levados a plasmar novos conceitos, buscando novas relações entre o lúdico e o convencional. Trabalhando a imagem em seu conteúdo, a literatura mergulha em meio à infinidade de significantes e, principalmente, aos discursos por eles veiculados.

Assim, temos o retrato do rei (do latim *retrahere*, copiar), referindo-se à descrição de uma pintura histórica, apresentada em um contexto narrativo de uma obra de meta ficção. Recriado a partir da ideia de *mimese* (Chilvers, 2001) este se constituirá enquanto uma representação, a qual caberá a função de articular os contextos apresentados pelo enredo.

A arte de contar história: as relações entre o texto e as artes

No amplo universo das relações culturais, a relação entre história e literatura – esta entendida como uma “forma de expressão artística da sociedade possuidora de historicidade e como fonte documental para a produção do conhecimento histórico” (Borges, 2010, p. 94). –, é imbricada e implica em *representações* diversas da realidade.

Constituída e constituinte pelo mundo social e cultural, a literatura é atravessada por diferentes filtros, olhares e percepções, levando a múltiplas leituras da realidade, da qual se torna “inscrição, instrumento e proposição de caminhos, de projetos, de valores, de regras, de atitudes, de formas de sentir”, registrando e expressando “aspectos múltiplos do complexo, diversificado e conflituoso campo social no qual se insere e sobre o qual se inscreve” (Borges, 2010, p. 98).

A verdadeira arte literária consiste em registrar acontecimentos e costumes de uma época sem perder o fio de interesse que movimenta o seu leitor, impelindo-o a prosseguir e desbravar o seu texto. Esta arte se expressa por meio de *narrativas* que,

sejam históricas ou literárias, ou outras, constroem uma representação acerca da realidade, procura-se compreender a produção e a recepção dos textos, entendendo que a escrita, a linguagem e a leitura são indivisíveis e estão contidas no texto, que é uma instância intermediária entre o produtor e o receptor, articuladora da comunicação e da veiculação das representações. Desta forma, há uma tríade a considerar na elaboração do conhecimento histórico, composta pela escrita, o texto e a leitura (Borges, 2010, p. 95).

Ao interpretar os fatos que consigna, a narrativa questiona, propõe e aponta tanto a historicidade das experiências quanto a sua ficcionalização, apresentando-se como uma testemunha excepcional,

um produto sociocultural, um fato estético e histórico, que representa as experiências humanas, os hábitos, as atitudes, os sentimentos, as criações, os pensamentos, as práticas, as inquietações, as expectativas, as esperanças, os sonhos e as questões diversas que movimentam e circulam em cada sociedade e tempo histórico. (Borges, 2010, p. 98).

É por meio da experiência narrativa que imagens são projetadas estabelecendo um contexto: as experiências perceptivas interagindo aos objetos factuais, confundindo-se (e mesclando-se) à arte e à história. De fato,

todo texto se dá sempre numa cena de re-presentação, e, assim sendo, ter-se-á que observar a cena e o fundo da cena, o conteúdo manifesto e o conteúdo latente, pois o manifesto é sempre uma dissimulação, mascaramento do sentido do texto, que nunca se oferece pleno e presente” (Santiago, 1976, p. 93).

Por isso, não há como se conhecer o passado ou se entender o presente a não ser por meio de seus textos. Documentos, evidências, relatos de testemunhas oculares e “até mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais, podem ser consideradas, em certo sentido, como textos sociais” (Hutcheon, 1991, p. 34).

Em um sentido mais amplo, os textos incorporam o visível e o invisível, o dito e não dito, constituindo *entrelinhas* no processo de aproximação entre o sujeito e seu objeto relacional. Sob esta perspectiva, um texto “só é um texto se ele esconde, ao primeiro olhar, (...) a lei de sua concepção e a regra de seu jogo (...) (permanecendo) imperceptível” (Derrida, 1972, p.71, *apud* Santiago, 1976, p.9), isto é, deixando abertas ao seu interlocutor as possibilidades interpretativas. O que implica em uma nova

forma de ler, interpretar, dizer e representar o mundo e o tempo, possuindo regras próprias de produção e guardando modos peculiares de aproximação com o real, de criar um mundo possível por meio da narrativa, ela dialoga com a realidade a que refere de modos múltiplos, como a confirmar o que existe ou propor algo novo, a negar o real ou reafirmá-lo, a ultrapassar o que há ou mantê-lo. Ela é uma reflexão sobre o que existe e projeção do que poderá vir a existir; registra e interpreta o presente, reconstrói o passado e inventa o futuro por meio de uma narrativa pautada no critério de ser verossímil, da estética clássica, ou nas notações da realidade para produzir uma ilusão de real (Borges, 2010, p. 98).

Considerando que todo texto se desenha enquanto um produto da criação humana – portanto, permeado por diferentes subjetividades e interpretações, atravessado e condicionado por outros textos e intertextos –, seus conteúdos refletem o processo de construção social que o compõe, por meio de diferentes ideologias, percepções e juízos de valores. De modo que, também seus leitores, expectadores ou ouvintes dão sentido aos textos dos quais se apropriam a partir de suas inserções sociais e culturais. Assim, no “âmbito de uma posição semiológica, o contexto se dá como texto: texto que se inscreve na margem de um outro texto, suplementando-o” (Santiago, 1976, p.94). O que segundo a semiologia barthesiana deve ser feita com muito cuidado, pois parte-se do pressuposto de que o visível no texto “é apenas o resultado de estruturas simbólicas e elementos significantes que sustentam o que está manifesto” (Goulart, 2003, p. 06).

Assim, a expressão artística de um determinado texto (sua superfície) está sempre assentada sobre uma gama de valores e de pressupostos que se articulam entre si, conduzido seu leitor para determinados caminhos. Naturalmente, é preciso considerar também o autor como “um produto de um determinado momento da cultura, funcionando como um arranjador de signos ou um articulador de conceitos”, suas ações autorais nada mais do que “a consequência de uma dinâmica cultural que faz permanentes investimentos nele” (Goulart, 2003, p. 06).

Considerando que a arte implica na utilização de intertextualidades entre diversos segmentos do mundo social, a sua interação com o universo literário sinaliza aspectos de convergência cultural, historicamente datados. Em uma definição abrangente, arte e literatura se complementariam: ambas

reportando um texto – escrito na literatura, figurativo nas artes. Ao se expressar pela *ekphrasis* – descrevendo imagens da realidade física com o intuito de evocá-las na mente tal como se estivesse perante os olhos – a arte formaliza de forma indissociável uma relação entre palavra/imagem.

Esta concepção de texto inscrita nas artes (em sua descrição, na apresentação de seus objetivos e na narração de sua história) leva a apreensão de um sentido bem abrangente da literatura. Sua importância ultrapassa a mera função descritiva e de registro – ela representa todo o imaginário de uma época, seus costumes, tradições e, muitas vezes uma crítica àquela sociedade.

Embora a gênese das artes ocorra antes da escrita propriamente dita, sua função de propagar e difundir significados sempre se fez presente – através dos contextos aos quais remetia os acontecimentos (ou personagens) retratados. A ausência de palavras nunca impediu a compreensão das artes através de um contexto descritivo/narrativo – a mensagem almejada inequivocamente alcançando seu destino. A divulgação das ideias pode não estar *escrita*, mas adquire força documental, uma vez que *inscreve* aquilo a que se propõe. Esse *link* propicia a construção de uma literatura expandida, interdisciplinar e intermediática, que não limita o conceito de *ekphrasis* a uma simples e passiva exposição dos dados observados, mas a um exercício reconstrutivo do que foi examinado, sujeito a interferências subjetivas que refletirão (e se incorporarão) ao processo narrativo. Constitui-se, portanto, em um mecanismo de retórica capaz de definir, descrever e articular essência e forma, envolvendo recursos narrativos relacionados ao espaço, ao tempo, à palavra e à imagem.

Dessa forma, não é difícil entender a percepção da arte como um meio da expressão literária e vinculada ao momento histórico e à visão de mundo vigente ao tempo de sua concepção, pois

presentifica aos olhos do leitor/intérprete objetos concretos, na condição de abstrações, perceptíveis no mundo material (...) além do deslizamento de um dos topos do registro visual para a linguagem verbal, a aproximação entre as duas formas de representação se dá também pelo parentesco entre história e ficção (Gomes, 2014, p. 3; 6).

O retrato do rei

O retrato do rei (Miranda, 2001) apresenta como argumento principal a disputa por uma pintura do rei de Portugal (Batoni, 1707) trazida para o Brasil a fim de selar um acordo político para a exploração das jazidas auríferas recém-descobertas.

O enredo desenvolve-se, assim, a partir da disputa pela pintura – e, conseqüentemente, pela permissão legal para dispor e explorar as jazidas descobertas –, inevitavelmente conduzindo à eclosão da crise que desencadeará a Guerra dos Emboabas (1707-1709) em Minas Gerais no período colonial (Amaral, 2014). Baseada em registros oficiais, a narrativa complementa as eventuais lacunas da historiografia com “passos imaginativos” (Iggers, 1997, p. 2), possibilitando a (re)interpretação de contextos até então reportados como inquestionáveis.

Na presente construção, a autora consegue intermediar a arte pictórica com o contexto social e a expressividade literária. O meio para tal foi a utilização de uma pintura – do rei de Portugal, D. João V (1706-1750) – como co-protagonista da história. Essa estratégia lança mão de conceitos e percepções sócio-culturais nas quais a imagem personificaria a pessoa física, assumindo as atribuições de poder e autoridade daquela que representava:

A imagem desde a sua origem esteve relacionada à representação e à noção de imitação do real. (...) O critério de semelhança e da aparência criava a ilusão da verdade. A falsa verdade da cópia possibilitou o desenvolvimento da ideia de simulacro, isto é, a simulação do próprio ser, chegando a ponto de substituí-lo. (...) Não era, fundamentalmente, a sua representação física que contava, mas a representação simbólica de sua autoridade e poder. Logo, o ato de representar atrelou-se, desde a sua origem, ao sentido de substituir alguma coisa do presente no lugar do ausente (Kern, 2005, pp.7-8).

Dessa forma, a pintura real toma vulto na história, influenciando comportamentos e alterando as trajetórias das demais personagens – e sem que qualquer sentença seja proferida por aquele a quem representa.



Retrato de D João V de Portugal, de Pompeo Batoni.

De fato, o seu papel vai além da pintura que nomeia o romance. Embora em momento algum o retrato do rei figure nas páginas do livro, sua descrição e o efeito que desencadeia na urdidura do enredo (e, portanto, no desfecho das personagens), demonstra com propriedade o laço que se estabelece entre literatura e arte. Isto é, a imagem regulada pela *mimesis*, retrataria a “realidade concebida”, utilizando amplamente suas “potencialidades pedagógicas e de expressão de poder” (Kern, 2005, p. 17), enquanto a literatura buscaria desempenhar o papel de produção da *narrativa*.

Nesta perspectiva, a arte é vista como substrato para práticas ideológicas enquanto a literatura transita por entre estas, assumindo-se

como um processo de coesão multidisciplinar e de “reelaboração crítica” – não apenas descrevendo e registrando os fatos, mas principalmente, abrindo o leque para inúmeras interpretações:

é, pois, uma história das diferentes modalidades da apropriação dos textos. Ela deve considerar que o ‘mundo do texto’, usando os termos de Ricoeur, é um mundo de objetos e de *performances* cujos dispositivos e regras permitem e restringem a produção do sentido. Deve considerar paralelamente que ‘o mundo do leitor’ é sempre aquele da ‘comunidade de interpretação’ (segundo a expressão de Stanley Fish) à qual ele pertence e que é definida por um mesmo conjunto de competências, de normas, de usos e de interesses. O porquê da necessidade de uma dupla atenção: à materialidade dos textos, à corporalidade dos leitores (Chartier, 2002, p. 255, 257).

Em *O retrato do rei*, toda construção textual – inclusive a composição das personagens – gira em torno das representações construídas pela pintura, evocando não apenas indicadores de similitude – ou “emanações” do referente (Barthes, 2015) –, mas também percepções subjetivas – focando para além de si, o olhar do outro (Nancy, 2006). Imagem e escrita intermediam-se através do jogo dos *signos* e de suas *representações* (Pierce, 2010; Barthes, 2012).

De fato, por si só a imagem engendra um *texto*. Texto este repleto de códigos e subcódigos (Metz, 1970; Eco, 2014) que se manifestarão em diferentes tipos de narrativas. Estes substratos semióticos interagem com a palavra escrita pondo “em jogo tipos de associações mentais e campos associativos bem específicos, tais como o analógico, o qualitativo, o racional ou o comparativo” (Joly, 2005, p.53). Significa dizer que a imagem sempre depreenderá conceitos e perspectivas que perpassarão por narrativas, estando, portanto, eivada pela literatura.

Assim, o retrato tanto pode ser compreendido pela sua capacidade de “evocar, invocar e tornar presente alguém ausente”, pondo em jogo a capacidade de seu observador “ser afetado e deixar-se tocar” (Nancy, 2006, pp. 53; 71), como pode ser percebido enquanto código, pelo qual ideias são subentendidas e reproduzidas. No primeiro caso, podemos observar na narração das relações pessoais e profissionais estabelecidas pelas personagens com a pintura no texto, e no segundo, conferir a assimilação

pelos personagens da representatividade que a imagem realiza com o poder real – um conteúdo marcadamente ideológico.

Interpretando e reinterpretando a realidade e suas construções sociais sob a forma de narrativas subjetivas (Munslow, 1997), a literatura registra e representa ficção, história e arte, permeando-as com fatores contextuais, extralinguísticos, extratextuais (Bolognin, 2016). E ao desbravar potenciais significados expressos pela imagem, ela contribui tanto para a solidificação e legitimação destes quanto para sua análise e questionamento.

Considerações finais

Em termos gerais, a literatura pode ser apresentada como uma ponte, dialogando com diferentes disciplinas, produzindo inúmeras referências, incitando a imaginação e suscitando subjetividades. Da mesma forma, ela se expande por novas áreas, ocupando espaços, transversalizando conceitos, antropofagizando conhecimentos interdisciplinares.

A literatura passa, assim, a transitar por diferentes meios, em análises e críticas culturais, em adaptações e transposições para as várias mídias, sob os mais diversificados recursos. Um exemplo disso é o uso que faz de imagens (como no caso da pintura de *O retrato do rei*), trabalhando com representações, extraindo daquelas parâmetros linguísticos.

Intermediando as relações entre as artes e a história, a literatura visibiliza e divulga os conteúdos das mais variadas linguagens – das encenações gestuais e pictóricas às linguagens mais sofisticadas do cinema, televisão e demais meios tecnológicos. Por isso, a metodologia para o entendimento de um texto passa pelo desbravamento dos sinais deixados pelo autor, indicativos de sua visão de mundo e percepção da realidade. Eventualmente, os textos se reportarão a imagens ou as refletirão, trazendo uma nova marca para a sua compreensão semiológica e da circulação de mensagens, tornando multifacetada a face da literatura. Este exercício transformador do pensamento problematiza, atualiza e superpõe temas e temporalidades de um passado histórico, fomentando as múltiplas possibilidades de interpretações sem que o leitor perca o prazer pela leitura.

Em *O retrato do rei* o enredo desenvolve-se tanto por meio da inter-relação tríplice entre história, literatura e a arte. Através da pintura que dá nome ao livro, o romance utiliza a interface com as artes e suas representações para subverter a fragmentação intertextual à qual tem acesso. Utilizando a imagem de um quadro, abre ao texto as possibilidades referenciais do objeto artístico – este, por si só condicionado por textos e intertextos anteriores.

Por outro lado, ao pluralizar os discursos da história, o texto compõe uma complexa e discursiva rede de culturas (Ruthven, 1984) que não apenas apresenta o contexto da época em que a narrativa se inscreve mas, simultaneamente, fornece os meios para repensar e reelaborar seus conteúdos.

Principalmente, faz-nos refletir sobre os meios pelos quais a arte contribui neste processo. Pode assim, subverter as convenções estabelecidas e repensar o *processo narrativo* como produto da criação humana, mostrando o passado como uma construção, composto por diferentes subjetividades e interpretações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AMARAL, A. L. *Histórias mineiras: a guerra dos emboabas*. Disponível em: historiasmineiras.blogspot.com/.../a-guerra-dos-emboabas.htm. Acesso em 01/06/2014.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BARTHES, R. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2012.

----- . *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BATONI, P. *Retrato de D João V de Portugal. 1707*. Disponível em: <http://www.arqnet.pt/portal/portugal/temashistoria/joao5.html>. Acesso em 02/06/2014.

BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

BOLOGNIN, R. A. F. *Memória e identidade em Nove noites, de Bernardo Carvalho*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de São Carlos. São Carlos: UFSCar, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/8312/DissRAFB.pdf>. Acesso em: 09/01/17.

BORGES, V.R. História e literatura: algumas considerações. In: *Revista de Teoria da História* Ano 1, Número 3, junho/ 2010 Universidade Federal de Goiás. Disponível em: https://www.historia.ufg.br/up/114/o/ARTIGO_BORGES.pdf. Acesso em: 30/08/2017.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre, Rio Grande do Sul: Editora Universidade/UFRGS, 2002.

CHILVERS, Ian (org.). *Dicionário Oxford de arte*. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

----- . *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GOMES, L. S. Ekphrasis: palavra e imagem. *X Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-graduação - SEPesq* Centro Universitário Ritter dos Reis, 20 a 24 de outubro de 2014. Disponível em: https://www.uniritter.edu.br/uploads/eventos/sepesq/x_sepesq/arquivos.../454.pdf. Acesso em: 07/09/2017.

GOULART, A. T. Notas sobre o desconstrucionismo de Jacques Derrida. *PUC Minas, Programa de Pós-graduação em Letras e Literaturas de Língua Portuguesa*, 2003, Disponível em:

portal.pucminas.br/imagedb/mestrado.../PUA_ARQ_ARQUI20121011175312.pdf. Acesso em: 27/08/17.

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

IGGERS, G. G. *Historiography in the twentieth century: from scientific objectivity to the postmodern challenge*. Hanover NH. USA: University Press of New England, 1997.

JANZEN, H. E. Concepção bakhtiniana de literatura e a análise de personagens nos livros didáticos de LEM. In: *Bakhtiniana, Revista de Estudos do Discurso*, vol.7, nº.1, pp. 107-124. São Paulo Jan./June 2012.

JOLY, M. *A imagem e os signos*. Lisboa: Edições 70, 2005.

KERN, M. L. B. Tradição e modernidade: a imagem e a questão da representação. *Estudos Ibero-Americanos*. PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 7-22, dezembro 2005.

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

METZ, C. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MIRANDA, A. *O retrato do rei*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MUNSLOW, A. *Deconstructing history*. London: Routledge, 1997.

NANCY, J. L. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Colección Nómadas, 2006.

PIERCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

RIBAS, M. C.; PONTES, L. O Boca do Inferno: (Re)leituras da poesia (barroca) de Gregório na contemporaneidade. *Guavira Letras*, nº. 16. Pós Graduação da UFMS, 2013. p. 23-46. Disponível em: <http://cptl.ufms.br/manager/titan.php?target=openFile&fileId=880>. Acesso em: 20/03/2015.

RUTHVEN, K. K. *Feminist literary studies: an introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

SANTIAGO, S. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1976.

SOUZA, W. M. L. *A literatura como diálogo: um percurso histórico do hipertexto*. ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/110.pdf. Acesso em: 02/01/17.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: *Revista Ilha do Desterro*. Florianópolis, nº 51, p. 19-53, jul/dez 2006.

WHITE, H. Teoria literária e escrita da história. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 1991, vol. 7, n. 13, p. 21-48. Disponível em: [https://www.academia.edu/4043144/TEORIA LITERARIA E ESCRITA DA HISTORIA](https://www.academia.edu/4043144/TEORIA_LITERARIA_E_ESCRITA_DA_HISTORIA).

------. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

POR QUE AS ENTREVISTAS DE HAROLDO DE CAMPOS?

Moisés Ferreira do Nascimento¹

RESUMO: Sabe-se da importância teórica e criativa de Haroldo de Campos no panorama dos estudos literários brasileiros. Sabe-se de sua peculiaridade intelectual, bem como da recusa em aceitar os paradigmas críticos que vigoravam no Brasil. Pulverizador de certezas e, conforme suas próprias palavras, “um kamikaze da literatura”, Haroldo construiu um legado inventivo como poeta, tradutor e teórico, fortuna esta que constitui sozinha um material basilar para a literatura e a cultura brasileira. O trabalho busca fazer uma leitura e recolhimento das entrevistas de Haroldo de Campos. Com um olhar pouco interessado em problematizar se tais escritos são ou não de gêneros literários, o objetivo é pensá-los como que inseridos numa prática de escrever; através de uma cartografia haroldiana, pensar as entrevistas como que inserida no texto que é a trajetória intelectual haroldiana, em suma, pensá-las como escritura.

PALAVRAS-CHAVE: Haroldo de Campos; Entrevistas; Cartografia; Crítica literária.

ABSTRACT: It's well know the theoretical and creative importance of Haroldo de Campos in the field of Brazilian literary studies, the intellectual peculiarity of his writing as well as his refusal to accept the critical paradigms that prevailed in Brazil. A blower of certainties and, in his own words, "a kamikaze of literature", Haroldo built an inventive legacy as a poet, translator and theoretician. This fortune constitutes by itself a basic intellectual source for the Brazilian literature and culture. The paper seeks to establish the recollection and the critical reading of the interviews given by Haroldo de Campos. With little interest in the questioning that focus on the debate that surrounds the literary genres of this material, the goal is to think of them as inserted into a writing practice. Through a Haroldian cartography perspective, to think the interviews as inserted in the broader text that

¹ Doutorando em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Literatura, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob orientação do prof. Dr. João Camillo Penna, com bolsa CAPES. Possui graduação e mestrado em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: moises.literatura@gmail.com

composes the Haroldian intellectual trajectory, in short, to think of them as writing, as thought by Jacques Derrida.

KEY WORDS: Haroldo de Campos; Interviews; Cartography; Literary critic.

I.

Por vezes procurada quando se deseja um argumento de autoridade, uma informação primeira e direta da fonte criadora, a entrevista ainda carece de um olhar em sua transversalidade. Sobretudo a de escritores. Trata-se de uma escrita curiosa que, se por um lado traz apontamentos, certidões e assertivas enunciadas pelos sujeitos que participam de sua construção; por outro, deixa no caminho diversas lascas, pequenos fiapos daquilo que se concebe como edifício único. Se não são enxergados como peças fundamentais daquela construção, são partículas, mínimas, que talvez possibilitam outras [configurações de] casas. Se caminha na esteira do biográfico, transborda-lhe, por assim dizer, sempre. Se na da argumentação teórica, escapa-a, por assim dizer, sempre. No que se diz, no que não se diz, naquilo que se diz desdizendo. Pois é de vida que se trata.

Se, contudo, pensadas como que destituídas do lugar de informação primeira e de autenticidade, ou pelo menos não pensada a partir de uma totalidade, a entrevista de escritores emerge então como um limbo epistemológico, como terreno a ser capinado no meio acadêmico. Não tanto para conferir-lhe um carimbo de ingresso no leque de gêneros literários, mas sobretudo como potência, como escritas atravessadas por singularidades de uma prática de vida, isto é, de uma vida que se pratica, se escreve e se inscreve em cada um desses recortes.

No hall dos gêneros, das questões biográficas, a entrevista parece ocupar um lugar central, inclusive como a mais moderna das formas dialógicas, segundo Leonor Arfuch, que a vê como um gênero duplamente moderno, fruto do seu caráter de travessia de uma dimensão pública para o mundo privado. Assim, a entrevista é moderna, primeiro, no sentido genealógico, vale dizer, recente, nascida na efervescência reflexiva e crítica do século XIX; e, segundo, moderna no que tange à modernidade, isto é, contemporânea dela, da modernização pela qual o mundo passou – ou ainda passa, ou não se cansa de passar – cujo crescimento do público leitor e o

fortalecimento da imprensa, assim como o desdobramento desta em diversas formas outras de registros e estilos na comunicação de massa, são alguns dos seus principais motores.

Entrevista, desse modo, em sintonia com os rumos e ditames do capitalismo no século XIX e seus ideais de grandeza, de legitimação do espaço público, confeccionando a palavra válida, visível, proferida por um discurso de autoridade cujo intuito é a homogeneidade, a padronização própria do capital e da democracia. Mas, assim como forma e conteúdo não necessariamente se constituem como corpos alérgicos um ao outro, as dimensões públicas e privadas também se erguem como duas facetas imbricadas, e até nas tentativas uniformizantes em torno dos grandes nomes, cujas entrevistas buscam desenhar um mapa perfeito, um retrato fiel do sujeito, os processos de subjetivação apresentam suas marcas, abrindo pequenas fendas que contaminam o campo das certezas.

Deslizando, então, por entre as fidelidades, o retrato termina por transcender-se, indo além “dos detalhes admirativos e identificatórios”, segundo Arfuch, “em direção a uma conclusão suscetível de ser apropriada em termos de aprendizagem”. A presença da palavra ‘aprendizagem’ não se trata de algo aleatório, mas, sim, de uma outra faceta deste gênero peculiar, a educativa, ainda que difusa. Pois se trata de um gênero que exerce irresistível atração no plano de recepção, desde o seu surgimento compreendido como meio de conhecimento de pessoas, que confeccionam, involuntariamente ou não, modos de pensamentos, modelos de conduta, referências de subsistência e pertencimentos no mundo. Entrevista, assim, contaminada de processos pedagógicos, pois, “falando da vida ou *mostrando-se viver*, o entrevistado, no jogo dialético com seu entrevistador, contribuirá sempre, mesmo sem se propor, para o ‘acervo comum’” (Arfuch, 2010, p. 153)...

(Acervo comum: conjunto mínimo de coisas, facetas, posturas, modos de dizer, modos de afirmar uma certa forma de vida, vinculadas a esse “retrato”, espécie de máscara extraída das entrevistas, cujo intuito é a estruturação da persona pública, apta a ser vista como parte daquela parcela da sociedade a qual deve-se estar atento em todas as ambiências de suas

vidas; correlato imediato ao efeito de proximidade, segundo a autora, o *efeito celebridade*)

... Isso porque a entrevista tem como traço a questão do pertencimento, sustenta uma certa ilusão de possível interioridade, uma possível verdade até então não disponibilizada. É o sujeito enquanto corpo presente, sua vida enquanto acontecimento que se procura, em um tempo, o nosso, marcado exatamente pela ausência. Em um mundo midiaticizado, cheio de novas referências e modelos de comunicação, parece que há na entrevista, se pensada pela ótica benjaminiana, uma “valoração da presença”, uma restituição do aurático, segundo Leonor Arfuch (2010, p. 154 e 157).

Derrida, no seu livro *Ecografias de la televisión*, também analisa essa valoração da presença. Ao definir a *artefactualidade* e a *actuvirtualidade* como características da atualidade, o autor chama atenção para os modos de agenciamento do “efeito de atualidade” pelo capital, para a apropriação centralizadora dos meios artefactuais de “criar o acontecimento”, que parece caminhar lado a lado “con un progreso de la comunicación ‘en directo’ o en tiempo llamado real, en presente.” E vai mais além, ao mostrar que o gênero teatral da entrevista faz sacrifícios à idolatria da presença imediata, ao ponto de um jornal preferir entrevistar um autor de um livro do que um publicar artigo sério que assuma a responsabilidade de leitura sobre a obra.

O diagnóstico derridiano é importante, pois vê a questão da presença imediata não necessariamente como uma restituição do aurático, mas como uma das facetas do *modus operandis* do concerto midiático no capitalismo contemporâneo. Ao mostrar a importância de um olhar para o outro lado das agências de comunicação, a necessidade de uma cultura crítica dos artefactos, da artefactualidade – sobretudo porque, sob uma aparente internacionalização da informação, a atualidade em que estamos inseridos é francamente eurocêntrica – Derrida chama atenção para o fato de que o “ao vivo”, “o direto”, o “tempo real” não são instantes puros, mas construções a partir de dispositivos artificiais e fictícios, portanto, passíveis de intervenções técnicas e performativamente interpretados.

Daí a questão lançada por Derrida: Como fazer para não se privar dos novos recursos e mídias, ao mesmo tempo que se siga criticando suas mistificações?

Esta pergunta merece atenção, pois assinala uma necessidade do mundo contemporâneo (sobretudo aqui no Brasil, mais precisamente naquele espaço onde eu e você estamos inseridos, o dos estudos literários): a de repensar tanto os modos de cultos a personalidades literárias que se tem cultivado, quanto a aceitação passiva, e nostálgica, da perda daquele mesmo espaço social da crítica apontado por Flora Sussekind no artigo “A crítica como papel de bala”.

Se enxergo algo em comum nos textos de Flora e Derrida, isso está no fato de que ambos, no mesmo passo que não negam o acontecimento, pelo contrário, o suportam, não obstante procuram constituir outros corpos críticos para habitar esses novos tempos. Derrida mostrando que a desconstrução da artefactualidade deve ser seguida de um esforço de precaver-se do “neoidealismo crítico”, tendo em mente que a desconstrução é um pensamento do acontecimento, do irreduzível, mas também que “a informação é um processo contraditório, heterogêneo; pode e deve transformar-se, pode e deve servir” (Derrida, Stiegler, 1998, p. 18). Flora Sussekind, por outra via, alertando-nos para o caso de, quem sabe não seja exatamente desse lugar de crise, “estrito demais”, talvez apagado demais dos jornais e da vida literária, “que caiba à crítica e à literatura definir outros espaços de atuação e trânsito”, cuja força motriz sejam seus “movimentos de deslocamentos” que as convocam a uma imersão crítica e criativa “nas trevas do presente”, da maneira como observa Agamben (Sussekind, 2010, p. 4).

No tengo que pedir al recién venido absoluto que comience por dar su identidad, por decirme quién es, en qué condiciones voy a ofrecerle hospitalidad, si va a integrarse o no, si voy a poder “asimilarlo” o no a la familia, la nación o el Estado. Si es recién venido absoluto, no debo proponerle ningún contrato ni imponerle ninguna condición. No debo hacerlo y además, por definición, no puedo. (Derrida, Stiegler, 1998, p.25)

Permitir-se o afeto do presente, do(s) acontecimento(s) que vem, no mesmo passo em que lhe erige uma postura crítica outra, constituída através de e para além de, ao mesmo tempo, de modo a não ter uma existência reativa ou nostálgica perante as coisas, mas, sobretudo uma existência ativa, prudente, atenta às forças que constituem e elaboram a realidade em que

estamos inseridos, sempre prontos para abandonar e para construir territórios.

IV

(pausa)

Veja que interessante: é dando uma entrevista que Derrida chama atenção para o caráter teatral da presença imediata do gênero entrevista. Seu questionamento constrói-se a partir do próprio canal de comunicação que problematiza ao longo do texto. Daí permitir-se uma pausa/pose (as palavras homófonas no francês), permitir-se parar diante do entrevistador, diante dos meios de comunicação, diante da monopolização do “efecto de actualidad”, entendendo, no entanto, que esta pausa/pose (pausa/pose de animal em situação difícil) é atravessada pelo reconhecer este acontecimento como um dos modos de pensar o contemporâneo, no mesmo passo em que lhe esquadrinha, analisa, desvia, construindo, assim, respostas para as indagações que vêm.

Una entrevista debe procurar una instantánea, como una fotografía de película, una imagen detenida: he aquí cómo alguien, tal día, en tal lugar, con tales interlocutores, se debate como un animal en una situación difícil. (Derrida, Stiegler, 1998, p. 20-21)

Essa imagem do animal é significativa. E talvez seja o caso de pensar os que suportam o acontecimento, os que se dispõem a mergulhar a pena nas trevas do presente como animais que, de dentro da jaula, da guarita, diante dos seus caçadores, não aspiram liberdade, nem nisso pensam: traçam saídas, linhas de fuga, à maneira pensada por Franz Kafka no conto *Um relatório para uma academia*. E desse lugar estreito demais, dessa jaula, talvez seja possível ver Haroldo de Campos, especialmente o das entrevistas, como um desses animais, daqueles que não se isentam de pensar as questões do contemporâneo, inclusive compreendendo o papel dessas para o atual estágio da cultura:

(...) hoje, essa crítica que se fazia naquela época nos jornais, se faz muito em revistas sobretudo universitárias. E o jornalismo de tipo literário virou um jornalismo cultural, (...) que amplia seu marco de horizonte para dar conta de outros fenômenos, desde a música popular, a música erudita, cinema, etc., etc. (Campos, 1996, entrevista ao Programa *Roda Viva*, da TV Cultura),

Ciente dos câmbios pelo qual passa os estudos literários, sobretudo a crítica literária, esboçando, inclusive, uma consciência da importância afetiva e intelectual dos tempos idos,

(...) nós estamos num momento onde aquela densidade mais tipicamente literária (...), eu gostava muito desse período, porque eu colaborava muito nos vários suplementos (Campos, 1996, entrevista ao Programa *Roda Viva*, da TV Cultura),

no entanto, ciente também de que o momento é outro, e, como o símio kafkiano, cabe ao crítico e poeta estar disposto a pensar a partir desse lugar estreito demais, construindo saídas, deslocamentos para, de alguma maneira, enxergar o visível e o invisível, os desvios, as novidades, por assim dizer, do que vem.

(...) tenho que reconhecer que as coisas mudaram, hoje o ritmo é diferente, hoje as revistas universitárias ficaram mais reservadas para este tipo de ensaística, e o jornalismo se transformou num jornalismo de serviços informativos. Ao mesmo tempo, a ideia de cultura abrangeu coisas muito mais amplas, por exemplo o fenômeno da música popular onde nós temos compositores que são também, além de excelentes compositores e cantores, letristas, poetas exímios, como é o caso do Caetano, como é o caso do Gil e outros muitos (...). (Campos, 1996, entrevista ao Programa *Roda Viva*, da TV Cultura)

V.

Sim, talvez seja possível visualizar em Haroldo de Campos, na sua presença pública, um corpo crítico que se faz, que se constrói, metamorfoseia-se, a medida em que o mundo se lhe apresenta de maneira obtusa, fora dos esquadros e lugares de certezas. É nossa hipótese aqui. Disposto a marcar seu lugar no debate entorno da poesia e da literatura e a fazer efetivamente crítica, Campos vale-se dos meios de comunicação de massa não como um mero espaço midiático de promoção das suas obras, mas como terreno onde visualiza possibilidades para o pensar, para a fruição crítica, estética. E se esses espaços modificam-se, estreitam-se ou

simplesmente desaparecem, o poeta-crítico dispõe-se à disputa, à construção de outros espaços onde o pensamento possa fazer-se presente.

Eu sou uma pessoa para quem o que anima, o que faz sentir vivo aos 70 anos de idade, com uma grande energia para trabalhar, é o fato de eu ser alimentado por uma curiosidade permanente. E essa curiosidade me faz me mover de campo, muito rapidamente. (Campos, 2003, entrevista a José Marcio Rego e Janne Paiva)

Pensar as entrevistas haroldianas como frutos de uma escolha política por “arquitextar” espaços outros para construção do pensamento. Para isso, talvez seja preciso articular um caminho diferente – um canto paralelo, dialogando aqui com um dos seus pressupostos críticos. E nesse canto, talvez fica mais interessante introduzir nesses estudos outra noção, nada recente, mas agora tomada sob outra concepção: a do ensaio.

Não pretendo com isso negar a leitura biográfica das entrevistas proposta por Leonor Arfuch. Mas talvez seja interessante pensar a maneira de Haroldo de Campos conceder/conceber entrevistas como que imbuídas de um ensaísmo enquanto procedimento estético. Neste caso, o entrevistado, consciente do seu lugar no espaço cultural, mais consciente ainda daquele apequenamento da crítica no espaço público citado por Flora Sussekind, forja – no bojo de um gênero performático, híbrido e sob o signo do ensaísmo – um outro espaço de pensar os estudos literários, uma outra maneira de teorizar, inclusive sobre o próprio fazer poético, ao mesmo tempo em que, benjaminicamente, escova a contrapelo a busca pelos “efeitos de verdade” (Feldman, 2010, p. 149), própria do modo como a mídia tradicional erigiu o gênero entrevista como epicentro dos cadernos culturais, sobretudo a partir da segunda metade do século XX.

Há nisso a demonstração de sabedoria digna dos que vivem sob o signo da criação. Haroldo de Campos sabe da não perenidade dos espaços culturais. Está ciente que o ritmo é outro, que a cultura passou por transformações cujo corolário foi a conquista, por parte da mídia e da cultura de massa, do espaço antes ocupado de maneira exclusiva pela universidade e a cultura erudita. E que esse processo de dessacralização, se por um lado apresenta avanços incontestes (por exemplo, reconhecer no âmbito cultural a importância da música popular, bem como a potência de seus poetas/letristas), por outro, não deixa de ser uma faceta dos modos

operantes do capitalismo cognitivo, com suas estratégias de investimentos e desinvestimentos, de “homogeneização dos territórios” e “homogeneização do tempo”; que a flexibilidade de linguagem é acompanhada de uma “automatização da linguagem”, da mesma maneira que a “abertura multicultural”, aparentemente sinalizada na ampla participação dos processos culturais até então entendidos como pertencentes à elite, “é acompanhada de seu contrário: um fechamento segregativo, sutil e implacável”, como nos atesta Suely Rolnik (Rolnik, 2016, p. 89-92).

Essa saída ensaística que enxergo nas entrevistas haroldianas me parec fruto da capacidade do poeta-crítico de construir uma relação dúbia, crítica, no seio do fascínio e atração que tais aberturas produzem. Compreendendo talvez o dispositivo ensaio como dispositivo de vida, na medida em que este procede “metodicamente sem método”, e na medida em que “faz de si mesmo o palco da experiência intelectual”, Haroldo de Campos, no ato de concessão de suas entrevistas, não estabelece aí uma relação de consenso, mas de confronto, embate com o objeto-entrevista, eternizando o transitório (Adorno), vale dizer, a crítica, esta, sim, um movimento perene, sustentado por aqueles que compreendem a existência como um devir-presente. Parafraseando Adorno, e entendendo que a simulação (o artifício nietzschiano) é condição de vida (Rolnik), o poeta-crítico “mergulha nos fenômenos culturais como segunda natureza, numa segunda imediatidade, para suspender dialeticamente, com sua tenacidade, essa ilusão” (Adorno, 2012, p. 30 e 39).

É relevante observar que entrevistamos José Paulo Paes (J.P.P.) e Paulo Vizioli (P.V.) oralmente, em um ambiente informal, *enquanto o professor Haroldo de Campos (H.C.) nos concedeu suas respostas por escrito.* (Nobrega, Giani, apud: Campos, 2011, p. 133, grifo nosso)

É possível pensar que o procedimento de responder a questões previamente enviadas tenha sido solicitado outras vezes em que a palavra foi solicitada. Feito o intelectual-animal desenhado por Derrida, o poeta-crítico parece ser dos que dizem “calma, vamos devagar”, “preciso pensar um pouco mais sobre isso”; dos que, diante das questões, sentem-se desprotegido frente a interlocutores tão afoitos por definições precisas. Isso porque a entrevista, diz-nos Parnet em seu diálogo com Deleuze, enquanto

procedimento de perguntas e respostas, é constituída para incentivar dicotomias e dualismos: homem-escritor, vida-obra, obra-intenção, significação. “Há sempre uma máquina binária”, diz-nos a dupla, que faz com que todas as respostas devam passar por perguntas pré-formadas (Deleuze, Parnet, 2004, p. 31).

Daí a razão de Deleuze assumir uma certa dificuldade com entrevistas, com alguns tipos de diálogos, alguns tipos de conversas. Porque, geralmente, as perguntas chegam prontas. Não se fabricam as questões no próprio ato de entrevistar-dialogar. “Se não nos deixam fabricar as nossas questões”, afirma o filósofo, “com elementos vindos de toda a parte, não importa de onde, se apenas nos são <<colocadas>>, não temos grande coisa a dizer”. Isso porque o dualismo perguntas-respostas, na visão deleuziana, é sinônimo de regresso, não é fecundo, não projeta saídas: “O movimento faz-se sempre nas costas do pensador, ou no momento que ele pestaneja” (Deleuze, Parnet, 2004, p. 11).

No caso de Haroldo de Campos, quem sabe o animal-intelectual ocupa o lugar do ressabiado, não com o intuito de esconder-se num mundo confortável de respostas pré-concebidas, mas como fruto de uma consciência da atualidade em que se está mergulhado, consciência frente ao acontecimento, buscando, à maneira do símio-intelectual kafkiano, uma saída.

Produzir saídas. Quiçá esta não seja a principal resposta à “urgência da atualidade”, aos “efeitos de verdade”, à “apropiación centralizadora de los poderes artefactuales de ‘crear el acontecimiento’”, que caminham lado a lado com um “progreso de la comunicación ‘en directo’ o en tiempo llamado real, en presente”, segundo Derrida (p. 17). Resposta de animais-intelectuais que se propõem a pensar/poetizar em um mundo dominado por agenciamentos do capital em sua modalidade contemporânea-cognitiva-midiática, de onde mira de maneira exata e direta a produção de subjetividades.

No caso haroldiano, algo talvez próximo dessa afirmação de Derrida, quem sabe não se trataria então de um posicionamento político – co(n)fundido à condição de poeta-crítico –, que se dispõe a construir um

corpo crítico apto a enfrentar tais descomedimentos próprios do capital e da grande mídia:

Sempre persegui de uma maneira impetuosa meus objetivos. Defini muito claramente meus objetivos. Eu só estou interessado no Sertão, não estou preocupado com as veredas (gargalhada).

(...)

Eu aprendi uma coisa: eu não vou ficar perdendo tempo lendo certa crítica de jornal que é feita por amadores. Eu não quero conversar com amadores. Se um professor de grego, que eu respeito pelo conhecimento que tem, me faz alguma observação sobre minha tradução, elogia, mas aqui e ali pode fazer alguma restrição, é interessante, me enriquece, eu posso utilizar aquilo futuramente. Agora se vem um jornalista, e tem tantos aí – são geralmente jovens, mas é de uma juventude agressiva, cuja cultura ela é assim... [de] relees resumos de revista, e começam a ditar regra sobre tudo...

- Mas te atacando eles ficam famosos, eles entram na história.

- Mas aí é que tá. O jornalismo desse tipo de jovens, que eu sou tentado a falar a palavra fedelhos (risos), é um jornalismo agressivo, superpoderoso. Eles se consideram onipotentes. Eles dominam tudo, falam sobre tudo, sobre qualquer coisa. Se você publicar um livro traduzido do javanês, o cara vai lá te criticar sem saber uma palavra. Eu não vou ficar perdendo tempo com isso.

- Mas você jura que não te afeta?

- As vezes aborrece. Não pelo ataque, mas pela safadeza (...) de um sujeito que se aproximou de você todo meloso e depois te dá uma facada nas costas (...). (Campos, 2002, entrevista a Gerald Thomas)

Juventude agressiva e jornalismo agressivo estão justapostos na maneira com a qual Haroldo de Campos enxerga as perversidades, os fechamentos segregativos dessa abertura multicultural (Rolnik) presente nos meios de comunicação, aqui diagnosticados na figura do jovem jornalista presunçoso, erudito a partir dos “relees resumos de revistas”, que por isso mesmo não se furta a ter opiniões bastante precisas sobre as coisas. Não é a juventude em si que o poeta-crítico ataca, mas o outro lado do hábito desse “novo” modelo de jornalismo cultural, movido por forças reativas contrárias à expansão do pensamento, forças binárias, focadas na dicotomia concorda e discorda, pois é preciso formar uma opinião. Daí o produto final ser inosso, desprovido de profundidade, pois sem uma relação mínima de encontro, afeto e afecções. Daí esta crítica de jornal ser agressiva, na medida em que também são agressivos os agenciamentos do capital em sua versão midiática, com suas micropolíticas pautadas na homogeneização dos territórios e do tempo, tendo como intenção reduzir o pensar aos ditames do

“sistema de hierarquização de sentidos e valores” (Rolnik, 2016, p. 91-92), impedindo de passar as singularidades, inclusive as que atravessam o jornalismo.

Com este tipo de juventude e jornalismo-agressivos Haroldo não tem compromisso. Já a juventude enquanto inovação, enquanto disposição para o novo, sem medo de construir novos territórios para a poesia e o pensamento, esta interessa a Haroldo de Campos, na medida em que não representa uma presunção diante das coisas, mas uma curiosidade: faz da curiosidade permanente uma condição mesma de vida. Talvez seja desse lugar, dessa juventude curiosa que brota o motor que move o poeta-crítico, impelindo-o a produzir criativa e criticamente apesar de e/diante das questões impostas pelo presente. Essa juventude talvez seja a mola de uma atualização geográfica permanente no poeta-crítico:

Minha relação com a tradição é antes *musical* do que *museológica*. Note-se que ambos esses adjetivos provêm da mesma palavra, *musa* (...). Prefiro a derivação que desembocou em música, porque gosto de ler a tradição como uma partitura transtemporal, fazendo, a cada momento, “harmonizações” síncrono-diacrônicas, traduzindo, por assim dizer, o passado de cultura em presente de criação. (Campos, 2010, p. 257-258)

VI

Há, portanto, um saber sobre Haroldo de Campos que atravessa sua condição de poeta-crítico, que passa por dentro, por cima, por baixo, por trás dos lugares comuns em que geralmente seu nome costuma estar vinculados, mas que também escapa a todas as demarcações e lugares de certeza. Há um movimento que atravessa o corpo haroldiano em sua dimensão visível e invisível, em seus aspectos molares e moleculares, ao qual vale estar atento. O que move Haroldo de Campos? O que faz essa figura trans-secular atravessar tantos polos e dialogar com tantos saberes?

Ler Haroldo de Campos através de suas entrevistas não tem o intuito de dar respostas precisas a estas perguntas. Se, contudo, no final deste trabalho eu e você tivermos sido atravessado pela curiosidade permanente que atravessou a vida de Haroldo, já terá valido a pena. Travessia. Vários

são os blocos de força no caminho haroldiano; vários são os motivos, os movimentos, os territórios – fixos e abalados. Re-entrevistaremos Haroldo a partir daqui.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge M. B. De Almeida. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagens e outras metas**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Depoimentos de oficina**. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004.

DERRIDA, Jacques; STIEGLER, Bernard. **Ecografias de la Televisión**: Entrevistas filmadas. Traducción de M. Horacio Pons. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1998.

FELDMAN, Ilana. O apelo realista. Revista FAMECOS. Nº 36. Agosto de 2008, p. 61-68.

_____. Na contramão do confessional: O ensaísmo em Santiago, Jogo de cena e Pan-Cinema Permanente. In: **Ensaio no real**: O documentário brasileiro hoje. Org. Cezar Migliorin. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p.149-167.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

Entrevistas citadas:

1) Entrevista ao programa Roda Viva, TV Cultura, 1996. Disponível no sítio: <https://www.youtube.com/watch?v=0LcTkGEiV-U> (Acesso em 05/06/2017).

2) Haroldo de Campos, José Paulo Paes e Paulo Vizioli falam sobre tradução. Por Thelma Médici Nóbrega e Giana Maria Gandini Giani, 1988. In: Da

transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: Fale UFMG, 2011. Disponível no sítio: <https://goo.gl/iIB3ob> (Acesso em 05/06/2017)

3) Entrevista a Gerald Thomas, 2002. Disponível no sítio: <http://geraldthomas.net/T-Haroldo-de-Campos.html> (Acesso em 05/06/2017)

4) “Minha relação com a tradição é musical”. Entrevista a Rodrigo Naves para Folha de S. Paulo, em 21 de agosto de 1983. Publicada no livro **Metalinguagens e outras metas**. Op. Cit, p. 257-267.

A MÚSICA COMO MEDIADORA DE APRENDIZAGEM DA LÍNGUA INGLESA

Regina Uemoto Maciel Martins¹

RESUMO: A metodologia descrita neste trabalho tem como objetivo amenizar duas problemáticas: letramento digital e letramento de língua inglesa. É uma prática pedagógica que foi aplicada na Escola Estadual Desembargador Milton Armando Pompeu de Barros, Colíder – Mato Grosso, com o objetivo de tornar a aprendizagem do inglês significativa. O referencial teórico foi baseado em Carvalho (2014) que explica o trabalho com jogos em sala e de Soares (2006) que enfatiza o uso da tecnologia como forma de mediação pedagógica. Assim, propõe-se que os alunos estudem uma música em inglês durante um bimestre. No dia marcado, a sala é organizada em quatro grupos e são feitas perguntas sobre o vocabulário de inglês para português e vice-versa, além de cantarem partes da música em grupo, sem acompanhamento do cantor original. Os alunos finalizam com a produção de um clipe imitando o original. A música é uma influência positiva, pois além de ser algo que faz parte da vida deles, permite a memorização e a pronúncia das palavras de forma fácil, tornando a aprendizagem interativa e significativa.

PALAVRAS-CHAVE: Letramento digital; Jogos; Produção de Clipes; Aprendizagem, Colíder.

ABSTRACT: The methodology described in this paper aims to soften two problems: digital and English language literacies. It is a pedagogical practice that was applied at the Judge Milton Armando Pompeu de Barros State School, Colíder - Mato Grosso, in order to make learning English meaningful. The theoretical reference was based on Carvalho (2014) that explains the work with games in the class and Soares (2006) that emphasizes the use of technology as a form of pedagogical mediation. Thus, it is proposed that students study a song in English during a two-month period. On the scheduled day, the class is organized into four groups and questions are asked about vocabulary from English to Portuguese and from Portuguese to English, as well as singing parts of the music in groups,

¹ Mestranda do curso de Mestrado Acadêmico PPG Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT.

Orientadora: Prof^a. Dra^a. Tânia Pitombo de Oliveira, professora titular da Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT

without the original singer's help. Students end up producing a clip imitating the original. Music is a positive influence, because besides it is part of their lives, it allows the memorization and pronunciation of words in an easy way, making learning interactive and meaningful.

KEY WORDS: Digital literacy; Games; Clip Production; Learning, Colíder.]

INTRODUÇÃO

O mundo contemporâneo e as novas tecnologias exigem habilidades e competências no domínio de diversos aparatos. A falta de intimidade com esses dispositivos faz com que as pessoas sintam-se fora do seu tempo. Para tornar mais complexa a realidade, dominar a língua inglesa tornou-se uma obrigação, pois a invasão linguística de termos em inglês está presente nas mais diversas áreas. A metodologia descrita neste trabalho foi uma tentativa de amenizar essas duas problemáticas: letramento digital e letramento de língua inglesa. É uma prática pedagógica que foi aplicada na Escola Estadual Desembargador Milton Armando Pompeu de Barros, Colíder – Mato Grosso, com o objetivo de tornar a aprendizagem da língua inglesa significativa. O referencial teórico foi baseado na perspectiva de Brito (2003), que trata sobre a importância da relação música e educação, Carvalho (2014) que explica o trabalho com jogos em sala, de José M. Moran (2000), que trata sobre as estratégias de utilização da TV e do vídeo, a de Vânia L. Q. Carneiro (2002), que trata sobre o olhar crítico em relação às mídias e tecnologias, assim como a de Soares (2006) que traz a Educomunicação como proposta do uso das tecnologias e mídias na construção da formação cidadã e intervenção social.

Foi a partir desse referencial teórico que se construiu a proposta da prática pedagógica apresentada neste artigo. Pretende-se assim relatar os pontos positivos obtidos através das atividades desenvolvidas, permitindo a elaboração de caminhos a serem percorridos na aprendizagem significativa da língua inglesa, utilizando-se a dinâmica do experimentar, avaliar, experimentar de novo, diagnosticando o *feedback* dos alunos. A ideia de trazer a música para a sala permitiu a construção de um ambiente motivador, pois os alunos se sentiram interessados em propor músicas que eles gostavam e queriam ouvir no desenvolvimento das atividades

propostas pela dinâmica do jogo, através da “Gincana da Música”. A atividade final foi a apresentação de clipes feitos por eles com a proposta de não só cantar parte da música escolhida, mas também de imitar com figurinos e encenações do clipe original.

Essa dinâmica é bimestral e tudo é planejado objetivando algumas metas: os jogos proporcionam disciplina e respeito às regras, permitem também a interatividade, a colaboração, o trabalho em equipe, a brincadeira e vontade de vencer. A produção dos clipes, além de estimular a prática da edição de vídeo, filmagem e produção das cenas, permite também a autoestima, pois os alunos se sentem valorizados quando são vistos por outros e reconhecidos pelo desenvolvimento do trabalho.

Todas essas atividades colaboram com a aprendizagem da língua inglesa, pois há aquisição de vocabulário novo, pronúncia correta e estruturas frasais de uso coloquial, o que também permite o acesso à cultura e aos costumes que são apresentados nos clipes.

Sem dúvida, a música é influência positiva, pois além de fazer parte da vida dos alunos, também permite a memorização e a pronúncia das palavras de forma mais inteligível, propiciando, dessa forma, a aprendizagem interativa, significativa e profícua.

ALGUMAS NOÇÕES TEÓRICAS

Mídias na educação

A educação aliada às tecnologias digitais tem sido grande desafio às escolas, tendo em vista que exige um olhar mais cuidadoso e aprofundado na forma de tornar as aulas mais atrativas, pois o que se tem feito até o presente são algumas adaptações e pequenas mudanças em relação ao uso de tecnologias, tais como utilizar slides no computador ao invés do quadro ou do livro didático.

A necessidade de novas estratégias no uso das tecnologias digitais no espaço escolar justifica-se pelo fato de estarem em todos os setores, influenciando e propiciando o desenvolvimento dos vários níveis de comunicação o tempo todo.

Assim, na medida em que se revelam presentes no cotidiano, como são o caso das redes sociais, jogos eletrônicos, músicas, vídeos, informação de forma ampla, inteligente e interessante, de forma sinestésica e com imenso poder de atração e persuasão, elas ultrapassam o alcance do ensino tradicional das salas de aula.

Nesse cenário, o método tradicional de ensino hoje apresentado, não é mais suficiente, na medida em que apresenta ao aluno um conhecimento abstrato, sequencial, com linguagem erudita e formal que não corresponde ao mundo vivido pela maioria das crianças e jovens.

Há uma crescente dificuldade de comunicação entre o professor adulto e as crianças e os jovens. A forma de organizar a informação e de transmiti-la do professor é sequencial, abstrata e erudita. Crianças e jovens, que navegam intensamente pela internet, veem muita TV e participam de contínuos jogos eletrônicos, pensam de uma forma mais sensorial, concreta, plástica, multimídia, “linkada”, coloquial. Eles se expressam com muita intensidade emocional e pouca riqueza erudita. (Moran, 2005, p.98)

Dessa forma, fica evidente a distância concebida entre o cotidiano dos alunos e o que gostam, com o que a escola oferece.

Nós, professores, estamos longe de termos pleno domínio sobre as novas tecnologias, caracterizamo-nos como migrantes digitais. Não nascemos na era do mundo digital e temos que aprender e nos adaptar a essa nova realidade, aprender o que é hipertexto, aprender a nos inscrever nas redes sociais, utilizar blogs e outros gêneros digitais. Os alunos, por sua vez, são nativos digitais, conseguem ser multimidiáticos, realizam várias atividades ao mesmo tempo de forma rápida, sempre prontos a produzirem algo diferente e novo no mundo das tecnologias.

Nesse sentido, nós, professores, precisamos encontrar caminhos para chegarmos aos nossos alunos e motivá-los, aproximando-os de nossos objetivos.

Um dos caminhos possíveis é trazer o mundo audiovisual para o espaço da sala de aula, com o uso de ferramentas desse universo como forma de mediação de aprendizagem e conhecimento.

A televisão e a Internet não são somente tecnologias de apoio às aulas, são mídias, meios de comunicação. Podemos analisá-las, dominar suas linguagens e produzir, divulgar o que fazemos. Podemos incentivar que os alunos filmem, apresentem suas pesquisas em vídeo, em CD ou em páginas WEB – páginas na Internet. E depois analisar as produções dos alunos e a partir delas ampliar a reflexão teórica. (Moran, 2005, p. 98)

Assim, as escolas perderão o perfil de instituições de conhecimento formal, de instituição direcionada apenas ao aprendizado da leitura e da escrita, pois a missão contemporânea desses espaços é muito maior. As práticas pedagógicas devem estar pautadas nos “multiletramentos”, em que os alunos devem aprender a ler, interpretar, compreendendo de forma crítica todas as informações que chegam até eles nos mais diversos meios audiovisuais, através dos mais variados gêneros digitais, tais como: instagram, whatsapp, blogs, twitter, facebook, radioblogs, entre outros.

[...] a escola prescinde de ser instituição de repasse de informação para tornar-se lugar formador de pensamento, compreensão, interpretação. Preparar jovens para consumir com seletividade e criatividade a TV e com eles desenvolver competências para a análise e a crítica a partir de linguagens, produção e recepção. (Carneiro, 2005, p. 103)

Antes de seguir adiante, faz-se necessário esclarecer o que vem a ser os “multiletramentos”. Conceito importante e bastante discutido na contemporaneidade. Na perspectiva de Roxane Rojo (2012) ela explica,

Diferentemente do conceito de letramentos (múltiplos), que não faz senão apontar para a multiplicidade e variedade das práticas letradas, valorizadas ou não nas sociedades em geral, o conceito de multiletramentos – é bom enfatizar – aponta para dois tipos específicos e importantes de multiplicidade presentes em nossas sociedades, principalmente urbanas, na contemporaneidade: a multiplicidade cultural das populações e a multiplicidade semiótica de constituição dos textos por meio dos quais ela se informa e se comunica. (Rojo, 2012, p. 13)

É nesse contexto que a Educomunicação vem contribuir como uma nova área interdisciplinar que propõe a relação da Educação com a Comunicação, uma vez que objetiva o desenvolvimento de ações que contribuam para a produção de conhecimento e aprendizagem nas escolas, a partir da gestão de autoria e participação dos alunos na produção de vídeos,

jornais e rádio escolares. O propósito é que se crie “ecossistemas educativos” que proponham relações menos hierárquicas e mais democráticas na gestão das produções aliadas às tecnologias e mídias em geral, propiciando responsabilidade, cidadania e intervenção social.

Educomunicação é um campo de pesquisa, de reflexão e de intervenção social, cujos objetivos, conteúdos e metodologia são essencialmente diferentes tanto da Educação Escolar quanto da Comunicação Social. [...] O que diferencia esse campo das demais ciências é a sua gestão e seu objetivo. As ações são pautadas pela intencionalidade – então, alterar a realidade em que se vive é o objetivo principal da Educomunicação. (SOARES, 2006, p. 01).

Caminhamos, assim, na busca de novos modelos de integração do humano com o tecnológico, viabilizando o experimentar, o avaliar, o refletir, o avançar e o mudar, a fim de que seja propiciada a conexão entre a escola, o trabalho e a vida, no exercício de permitir com que os mundos vividos dentro e fora do chão escolar estejam mais próximos do universo do aluno e que, finalmente, ele se reconheça e se identifique com os conhecimentos adquiridos diariamente no ambiente escolar, estruturando estreita relação entre a teoria e a prática.

A importância da música no processo ensino-aprendizagem

Muitas pessoas passam pela vida e não se dão conta de como a música tem um papel fundamental na rotina de todo ser humano. Ela é vital, pois é uma linguagem que transmite sentimentos, emoções e sentidos e se reproduz na forma de sons e silêncios. Os silêncios são importantes na construção da música, pois é a sua presença que permite a criação de ritmos e melodias.

A música é a linguagem que se traduz em formas sonoras capazes de expressar e comunicar sensações, sentimentos e pensamentos, por meio da organização e relacionamento expressivo entre o som e o silêncio. A música está presente em todas as culturas, nas mais diversas situações: festas e comemorações, rituais religiosos, manifestações cívicas, políticas etc. Faz parte da educação desde há muito tempo, sendo que, já na Grécia antiga era considerada como fundamental para a formação dos futuros cidadãos ao lado da matemática e da filosofia. (Brasil, 1998, p. 45)

A música contribui para a formação integral do ser humano. Assim, quando se propõe o elo entre música e educação, o que se pretende não é que todos sigam carreira de músicos e que por isso, só podem ter acesso ao espaço musical quem já é afinado e tem o dom de tocar e cantar. A linguagem musical defende que todos têm o direito de cantar e tocar, mesmo que não sejam talentos naturais, pois se acredita que as competências e habilidades musicais são adquiridas através do treinamento e prática regular, sendo, portanto, passível de ser aprendida, com dedicação e empenho.

Por trabalhar vários aspectos emocionais e sentimentais, a música é uma importante estratégia a ser utilizada em sala de aula, pois possibilita uma melhoria na construção do conhecimento, no raciocínio e na expressão corporal.

Trabalhar atividades pedagógicas fazendo uso da música é com certeza estimulante, pois ela dá condições de observar a percepção musical das crianças e a sua melhora na sensibilidade, na construção do conhecimento, no raciocínio e em sua expressão corporal. (Tennroller; Cunha, 2012, p.35)

Brito (2003) explica que o universo sonoro é tão importante e estimulante, porque faz parte das primeiras experiências que o ser humano vivencia ainda no ventre materno, criando uma referência afetiva e harmoniosa no seu interior.

“[...] pois na fase intrauterina os bebês já convivem com um ambiente de sons provocados pelo corpo da mãe, como o sangue que flui nas veias, a respiração e a movimentação dos intestinos. A voz materna também constitui material sonoro especial e referencia afetiva para eles.” (Brito 2003, p. 35).

Sendo assim, acredita-se que trabalhar com atividades que envolvem a música proporciona momentos de prazer, alegria, energia, vivacidade e nos remete a lembranças e memórias que nos causam saudades, felicidade e, às vezes, tristeza, mas que são sensações boas e que devem ser estimuladas e usadas com mais frequência como aliada ao processo educacional.

A música também é cultura, retrata a sociedade e a história que nos cerca, contando histórias e permitindo que nos reconheçamos em alguns personagens retratados. Sendo assim, compreender e interpretar as letras das músicas são formas significativas de se contextualizar lugares, épocas e costumes que trazem sentidos, permitindo a reflexão crítica e a conscientização de argumentos que nos permitam dizer o porquê apreciamos determinados cantores, compositores e músicas.

Jogos em sala de aula

Trabalhar dinâmicas lúdicas que envolvam jogos ou gincanas em sala de aula, muitas vezes, não são bem vistas pela gestão das escolas e até por outros professores mais tradicionalistas, que defendem metodologias rígidas, que se perpetuam por anos infindáveis na prática pedagógica.

No entanto, sabemos que ao usá-las é possível alcançarmos resultados positivos de aprendizagem frente às gerações de crianças e adolescentes da era atual. As práticas lúdicas desenvolvem habilidades motoras e cognitivas, aumentando a motivação e o interesse nas atividades propostas.

Carvalho (2014) explica que no contexto de jogos ou gincanas, há muitos elementos que são úteis para o espaço escolar e que podem ser explorados:

- regras: há sempre um conjunto de regras a serem seguidas em um jogo. [...] O participante precisa ser disciplinado e estar atento às regras a fim de cumprir metas e “vencer” o jogo. As situações e regras do jogo levam o participante a ter que tomar decisões, algumas delas, rapidamente;
- interatividade: os jogos são interativos. Os jogadores se envolvem seja com o ambiente virtual como também com outros participantes [...];
- qualidade: [...] Trata-se de um ambiente rico de discussão e análise em sala de aula, de comparações entre livros, jogos, por exemplo;
- a cultura: [...] A cultura moderna está conduzindo a um maior uso e valorização de imagens do que de palavras. [...]
- experiência lúdica: [...] A interação lúdica, o gosto pela brincadeira, define nossa cultura e nos define como humanos: ela transcende as necessidades imediatas da vida e dá sentido à ação. (Carvalho, 2014, p. 81-82)

A partir de todos esses elementos, é interessante notar como o conhecimento se produz, pois quando o aluno se apodera do mundo do jogo, da competição, cria-se uma motivação e um interesse em que o conhecimento e aquisição de habilidades acontecem de forma imediata. Assim, embora muitos profissionais da educação não tenham consciência dessa gama de possibilidades que se abre quando se faz uma escolha adequada de se trabalhar com jogos em sala, percebe-se que a utilização do lúdico a favor da aprendizagem produz resultados significativos, fazendo com que efetivamente a sala participe e estude os conteúdos trabalhados a partir deles.

Atualmente, os jogos educativos constituem uma ferramenta importante no ensino-aprendizagem,, sendo objeto de pesquisa por vários professores. Um aspecto que sempre se relata na utilização de jogos educativos na prática pedagógica é a melhoria da motivação por parte dos alunos para estudar e aprender [...] (Carvalho, 2014, p. 82)

Percebe-se que os jogos são um recurso didático importante a ser explorado, como caminho de acesso às novas gerações, aliando a realidade tecnológica aos interesses e motivações dos alunos, levando nós, como professores, à busca da constante necessidade de nos adequarmos e nos propormos a novos aprendizados.

Sobre a produção de vídeo clipes de música em inglês

Em sala de aula, a diferença entre duas gerações que convivem, professores e alunos, traz conflitos de saberes e atitudes. Um dos grandes desafios vivenciados por essas duas gerações refere-se ao uso das tecnologias, pois nesse quesito, os alunos possuem habilidades muito mais amplas que os professores e isso faz com que os professores deixem de usá-la com frequência por vários motivos: falta de domínio, falta de material, laboratórios de informática e computadores que não funcionam.

No entanto, as tecnologias não podem ser ignoradas, pois estão presentes circundando a humanidade, levando essa a processos de mudança no seu modo de ser e de viver.

Por esse viés, então, quando se fala em “incorporar tecnologia” a uma determinada prática não se trata de uma antecipação do futuro, mas sim, de um processo inerente à própria história. São muitas as tecnologias que circundam a evolução humana, se pensamos evolução enquanto processos de mudanças não necessariamente positivas ou negativas, mas alterações no modo de ser e de viver. (Conti, 2014, p. 53)

É com essa compreensão que se pensou em uma das propostas pedagógicas descrita nesse trabalho. A possibilidade de se unir música e tecnologia na produção de um clipe foi um caminho que trouxe resultados profícuos de aprendizagem, participação, dedicação e crescimento cognitivo, envolvendo aquisição de habilidades de encenação, gravação, colaboração, interação, edição de vídeos e uso de legendas.

Todas essas ações parecem complexas e difíceis aos olhos dos professores que não possuem intimidade com as tecnologias, mas para os alunos é tudo muito rápido e simples. Toda essa parafernália se constituía quase que naturalmente na elaboração dos clipes e a maior motivação das produções tinha como fonte basilar a autoestima e o reconhecimento pelo trabalho desenvolvido.

O sentimento de ser a origem de sua produção, de ser parte responsável pelo clipe, ocorre quando se assume a posição de autoria, de ser capaz de produzir. Esse sentimento produz autoestima, pois ao ser assistido e elogiado, os alunos se sentem valorizados e reconhecidos. Querem logo mostrar para mais pessoas e não limitarem a apresentação do seu clipe somente ao espaço da sala de aula. Tem-se a sensação do “quero mais”.

Tudo isso é bastante motivador e faz com que até os alunos mais tímidos se posicionem e assumam um papel no mundo cenográfico. Parece que a timidez some atrás da telinha e transforma atitudes e preconceitos que existiam até então.

Nesse sentido, quando se proporciona espaços de autoria aos alunos, em que eles passam a serem autores de sua pesquisa, elaborando, organizando e participando, possibilita uma aprendizagem significativa e de qualidade.

Assim é necessário e relevante o elo entre autoria e escola, em que o ensino tradicional pautado em relações autoritárias não tem mais sentido.

É na busca de caminhos que proporcionem o acesso aos interesses dos alunos que se criou a, proposta que será descrita nesse trabalho, tentando abarcar duas ideias: jogos e produção de clipes de músicas em inglês, a fim de tornar o ensino de língua inglesa prazeroso, interessante e significativo.

UMA PRÁTICA PEDAGÓGICA

A prática pedagógica descrita a seguir acontece na Escola Estadual Desembargador Milton Armando Pompeu de Barros, na cidade de Colíder – Mato Grosso. A escola se caracteriza por ser polo de Ensino Médio Público do município, sendo, portanto, frequentada por alunos de escola pública com faixa etária entre 14 a 18 anos.

Localiza-se no bairro central e os alunos são de classe social variada, desde carentes até os de classe social abastada. A “bagagem cultural”, ou seja, o conhecimento de mundo trazido por eles também é variado. As diferenças, num primeiro momento, parecem ser negativas. No entanto, esse processo é enriquecedor, dentro das dinâmicas propostas, pois os trabalhos tanto da Gincana quanto dos Clipes são atividades desenvolvidas em equipes e o fato de haver uns que sabem mais que outros, dependendo do conteúdo e da matéria, possibilita a troca de saberes, a colaboração, pois os resultados só acontecerão a partir de atitudes colaborativas.

Assim, todos se organizam e trabalham para um bem comum, em que os que apresentarem os clipes e vencerem a gincana terão as recompensas em forma de pontos.

As salas de aula são compostas com cerca de 30 a 35 alunos. São salas amplas, com ar condicionado, boa iluminação e televisões que funcionam como telas de data show, isto é, são monitores dos computadores em tamanho maior. Essa estrutura permite um bom andamento das aulas e das dinâmicas, facilitando a organização dos trabalhos. A prática tem duração de um dia de aula de 1 hora e 50 minutos.

No início do ano, é feito um sorteio de qual equipe apresentará em qual bimestre. São formadas em torno de oito equipes, em que duas apresentarão em cada bimestre. Assim, cada equipe irá elaborar apenas um clipe no ano.

No dia marcado, no início da aula, são apresentados os clipes feitos por eles. Logo após, apresenta-se o clipe original da música escolhida para aquele bimestre e só depois se inicia a gincana de perguntas sobre a música.

Clipes da Música

No primeiro dia de aula do bimestre, a professora apresenta cinco clipes de músicas em inglês. Essa seleção é feita de acordo com as sugestões das preferências dos alunos. Os critérios de seleção são: a letra com uma boa mensagem; ter uma letra diversa, isto é, não ficar só repetindo o refrão, ser claro o suficiente para que se possa cantar; ser atual e em inglês.

A partir disso, os alunos votam na música que eles mais gostam e a mais votada é a música que os grupos terão que produzir um vídeo clipe e estudar para a gincana.

A produção desses vídeos pode ser feita de três formas: imitar e cantar o original, interpretar e cantar a música original ou só cantar em inglês. Os clipes são apresentados no dia da “gincana da música” e deverão ser compostos de legenda em português sobre a música em inglês, além de contemplar uma das formas propostas em que todos os integrantes do grupo devem aparecer. A qualidade dos vídeos apresentados é muito boa, criativa e surpreendente.

No dia da Gincana, eles assistem, no início da aula, às apresentações dos vídeos e ao vídeo original, cantam junto para relembrar a letra da música, trabalham a pronúncia das palavras e frases, repetindo duas vezes.

O objetivo dessa atividade é desenvolver a pronúncia correta das palavras e ampliar o léxico e o significado do vocabulário da música.

Os clipes trazem também a cultura apresentada através das roupas, casas, festas, costumes que são retratados.

Além desse aspecto formal da língua inglesa, a atividade proporciona também a autoria, a autonomia e autoestima, pois quando eles se veem nos clipes, isso traz identificação e reconhecimento. O fato de ser elogiado, de mostrar aos colegas o seu trabalho, a sua produção é gratificante. Os alunos criam a expectativa do que os colegas e o professor vão achar, se vão gostar ou não e procuram fazer o melhor de si. Isso é muito importante, pois

possibilita a motivação e o empenho dos alunos para fazerem o que há de melhor.

Gincana da Música

No mesmo dia da escolha da música do bimestre, é marcado o dia da “gincana da música” para o último dia letivo do bimestre. A partir dessa escolha, os alunos devem estudar o vocabulário, expressões, frases inteiras, do português para o inglês e vice-versa.

No dia da Gincana, os alunos se organizam em quatro grupos. Cada um escolhe o grupo que quer participar, formando em média quatro grupos compostos de 7 a 8 alunos cada. Faz-se então, o sorteio da ordem de organização dos grupos, determinando o grupo 1, 2, 3 e 4.

De acordo com a ordem sorteada, são feitas várias perguntas a cada grupo, em que quando a pergunta é do grupo, somente um aluno do grupo pode responder, os demais não podem ajudar, pois cada um tem sua vez de responder.

A cada nova pergunta, outro aluno deve responder, podendo repetir o mesmo somente após todos terem ido à sua respectiva vez. A cada resposta errada, a equipe posterior, tem o direito de responder realizando a consulta do grupo, fazendo-se assim o repasse. A cada resposta correta marca-se um ponto para a equipe.

As perguntas não são apenas de tradução, existem desafios que se relacionam à pronúncia correta das palavras, em que os alunos têm que cantar partes da música em grupo. Além disso, há um desafio que eles têm que continuar a cantar a música em inglês a partir de onde a música parou. Outro desafio refere-se à parte escrita, em que é solicitado a eles, em grupo, escreverem parte da música, um refrão, ou uma estrofe. A que estiver correta ou mais próxima do original ganha ponto.

No final da aula, somam-se os pontos finais de cada equipe e a vencedora ganha um ponto na média final do bimestre. Os cliques apresentados ganham um ponto adicional ao da gincana.

Os benefícios da gincana estão relacionados a alguns aspectos citados nos elementos dos jogos em sala: obediência às regras, disciplina, interação

com os colegas da equipe, competição, motivação para vencer. Além desses aspectos podem-se citar também questões do conhecimento formal da língua inglesa: ampliação do vocabulário português-inglês, inglês-português, pronúncia correta e memorização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia de produzir esse artigo teve como objetivo compartilhar uma experiência que tem dado certo no resultado de aprendizagens significativas da língua inglesa. Embora ainda não tenha sido feita a pesquisa de campo, com entrevistas ou questionários que pudessem avaliar o quão produtiva tem sido a prática, percebe-se por falas informais que as atividades têm grande aceitação, pois os alunos esperam e perguntam pelo dia da Gincana e dos Clipes. Querem sempre compartilhar músicas de suas preferências, desejando que sejam essas as escolhidas, o que nem sempre acontece.

A combinação de dois elementos, que fazem parte do universo de interesse e lazer do público jovem: a música e a mídia combinada com a gincana, possibilitou uma experiência gratificante. O retorno do interesse e a participação de todos demonstraram que foi uma boa aposta investir nessa dinâmica. Nesse sentido, espera-se que esse relato possa contribuir de alguma forma com outros docentes que sentem no cotidiano a dificuldade que se tem ao ensinar uma língua estrangeira inglesa em escolas públicas, por ser considerada uma disciplina de “pouco peso” e que muitos alunos não enxergam a sua utilidade e necessidade, uma vez que se dizem falantes da língua portuguesa. Perguntam assim, “Por que tenho que aprender inglês, se o meu país fala português?”. Esse é um dos grandes desafios vividos pelos professores que optaram em ministrar aulas de língua estrangeira, mas não se pode desistir ou desanimar. Tudo tem seu tempo e, hoje, com as mídias e tecnologias em geral a nosso favor, divulgando muito material em língua inglesa, os alunos pouco a pouco estão cedendo e percebendo a necessidade de se aprender uma segunda língua.

Percebe-se, dessa forma, que o mundo está em constante transformação e nós, como docentes, temos que estar sempre conectados às mudanças e transformações para que possamos ajudar e orientar nossos alunos a

encontrarem os melhores caminhos na superação dos processos de se lidar com o novo. Por isso é preciso ir propondo e experimentando novas experiências a cada bimestre, semestre ou ano. Devemos nos questionar: “O que estou fazendo de inovador?” “Preciso melhorar em que aspecto?” “O que deu certo?” Dessa forma, iremos aprimorando nossa prática e nos adaptando às mudanças.

Não passamos a usar as mídias e as tecnologias em geral por brincadeira, como forma de entreter e passar o tempo em sala de aula, ou apenas para dizer que estamos em consonância com a modernidade. Usamos esses novos modelos digitais combinados com recursos lúdicos como forma de acessar nossas crianças e jovens, para que eles aprendam a dominar todo esse universo com criatividade, criticidade, autonomia, iniciativa, liderança, responsabilidade em um mundo sem fronteiras culturais, em que as pessoas se comunicam dos mais diversos lugares, línguas e culturas instantaneamente, permitindo conexões nunca antes imaginadas.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Educação do Desporto. **Referencial curricular nacional para a educação infantil**. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC, 1998. 3v.: il.

BRITO, Teca Alencar de. **Música na Educação Infantil**. São Paulo: Petrópolis, 2003.

CARNEIRO, Vânia L. Q. Televisão e educação: aproximações. In: **Integração das Tecnologias na Educação/Secretaria de Educação a Distância**. Brasília: Ministério da Educação, Seed, 2005. 204 p.

CARVALHO, Marco Antonio Garcia de. Games e Sala de aula: uma combinação que dá certo. In: BOLOGNINI, Carmen Zink (org.). **A língua portuguesa: novas tecnologias em sala de aula**. Campinas: Mercado de Letras, 2014. (Série Discurso e Ensino)

CONTI, Davi F. de. et al. O digital na escola: objeto, instrumento e tecnologia. In: BOLOGNINI, Carmen Zink (org.). **A língua portuguesa:**

novas tecnologias em sala de aula. Campinas: Mercado de Letras, 2014. (Série Discurso e Ensino)

MORAN, José M. Desafios da televisão e do vídeo à escola. In: **Integração das Tecnologias na Educação/Secretaria de Educação a Distância**. Brasília: Ministério da Educação, Seed, 2005. 204 p.

ROJO, Roxane. Protótipos didáticos para os multiletramentos. In: ROJO, Roxane; MOURA, Eduardo (orgs.). **Multiletramentos na escola**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012. 264 p.

SOARES, Donizete. Educomunicação: o que é isto? **Instituto de Educação e Cultura Gens**, 2006. Disponível em http://www.portalgens.com.br/baixararquivos/textos/Educomunicação_o_que_e_istopdf. Acesso em 13 maio 2017.

TENNROLLER, Daiane C.; CUNHA, Marion M. Música e Educação: a música no processo ensino/aprendizagem **Revista Eventos Pedagógicos**. Sinop, v.3, n.3, p. 33 - 43, Ago. - Dez. 2012. Disponível em <http://sinop.unemat.br/projetos/revista/index.php/eventos/article/viewFile/974/646>. Acesso em 23 out. 2017.

“O CORVO” (1983) CURITIBANO DE VALÊNCIO XAVIER: UMA LEITURA POÉTICO-DOCUMENTAL*

Helciclever Barros da Silva Vitoriano
Pesquisador do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio
Teixeira (Inep)[†]

RESUMO: este artigo procura realizar uma análise das intersecções entre cinema e poesia com base nas relações intermediáticas e de remediação entre tais discursos artísticos que se fazem sentir no documentário poético “O corvo” de Valêncio Xavier. O resultado da análise revela que o labor transmutacional de Valêncio Xavier na referida película buscou inserir o texto poético de Poe em seu projeto fílmico, qual seja, resgatar memórias poético-documentais da cidade de Curitiba, revista a partir de suas ruínas, enfocando algumas similaridades entre as memórias do cineasta, a memória de suas leituras de “The Raven”, assim como sua visão sobre o próprio Poe, resvalando nesse sentido, em um filme autobiográfico de Xavier, mas também servindo de poesia documental da tragédia e glória que foi a vida e a literatura de Poe, sintetizadas em seu poema mais venerado.

PALAVRAS-CHAVE: “O corvo”; Valêncio Xavier; documentário-poético; intermedialidade.

ABSTRACT: This article tries to make an analysis of the intersections between cinema and poetry based on the Inter-media and remediation relations between such artistic discourses that are felt in the poetic documentary “The Raven” of Valêncio Xavier. The result of the analysis reveals that Valêncio Xavier's transmutational work in this film sought to

* Este texto foi submetido à revista *Policromias*, ligada ao Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), de maneira que eventual aceitação do texto por parte deste periódico implica a concessão dos créditos de primeira publicação à referida revista acadêmica.

[†] Doutorando e Mestre em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). Pesquisador do Inep. Membro do Grupo de Pesquisa em Dramaturgia e Cinema, da UNESP (Araraquara) e do Grupo de Pesquisa LIAME - Literatura, Artes e Mídias, da Universidade de Brasília. Este trabalho dialoga profundamente com a minha tese de doutoramento em fase final de escrita sobre a influência decisiva do poema “The Raven” para o desenvolvimento das artes midiáticas e os intercâmbios formais e estéticos promovidos no diálogo intermediático, especialmente na linguagem cinematográfica. E-mail: helciclever@gmail.com. Orientado pelo Professor Adjunto da Universidade de Brasília (UnB) André Luís Gomes. Membro dos Grupos de Pesquisas em Dramaturgia e Cinema, da UNESP (Araraquara) e Coordenador do Grupo de Pesquisa LIAME - Literatura, Artes e Mídias, da Universidade de Brasília. E-mail: andrelg.unb@gmail.com.

insert Poe's poetic text into his film project, that is, to rescue poetic-documentary memories of the city of Curitiba, reviewed from its ruins, focusing some Similarities between the filmmaker's memories, the memory of his readings of "The Raven", as well as his vision of Poe himself, slipping in that direction, in an autobiographical film by Xavier, but also serving as documentary poetry of the tragedy and glory that was life And Poe's literature, synthesized in his most venerated poem.

KEYWORDS: "The Raven"; Valêncio Xavier Poetic-documentary; intermediality.

Valêncio Xavier[‡] compôs suas obras mesclando os discursos artísticos e midiáticos, realizando nesse processo uma crítica social dos *mass media* a partir de reutilização criativa desses próprios meios para exatamente criticá-los. A sua obra literária conjuga elementos da linguagem cinematográfica a ponto de alçar o leitor, em alguns casos à condição de espectador cinematográfico. O discurso audiovisual debatido no filme de Xavier remete à linguagem documental, gênero que muito se prestou e ainda se presta ao retórico impositivo da verdade categórica. N' *O corvo*, ao enfatizar e recuperar da própria história do documentário as suas potencialidades poéticas, Xavier busca fugir do caráter "apelativo-midiático"[§] muitas vezes imposto a esse gênero que o apresenta como registro ou documento histórico fidedigno, que, portanto, estaria isento de subjetividades e ambiguidades ou mesmo interesses ideológicos específicos. A natureza ideológica do cinema já está bem demarcada desde pelo menos o que foi pontificado pelos teóricos e estetas do cinema soviético. Nesse sentido, o filme de Xavier adiciona a já utilizada e até saturada fórmula que tem buscado evidenciar paralelos entre a biografia de Poe e seu poema "The Raven", uma nova perspectiva ideológica situada: a exposição e discussão do contexto social desigual curitibano dos anos de 1980, em contraponto à ideia hegemônica de "cidade modelo", que viria a ser ostentada pelo urbanista Jaime Lerner na década de

[‡] Parte desse texto foi proferida em comunicação oral, sob o mesmo título, no Seminário *Liame – Literatura, Artes e Mídias* na Universidade de Brasília em junho de 2017.

[§] No caso da literatura de Xavier, pode-se dizer que ocorre o contrário, ele tenta problematizar em suas narrativas a sua dimensão ficcional no entrelaço com os discursos midiáticos de cunho realista, assim como com o uso recreativo de documentos históricos.

1990. Além disso, esse filme de Xavier dialoga fortemente com o seu livro *Curitiba, de Nós*, que em parceria com Poty Lazzarotto, produziu uma rememoração poético-ilustrada do passado de Curitiba, de forma que Xavier escreveu com base nas ilustrações de Poty, realizando um exercício efrásico, pois buscou captar nas imagens de Poty uma descrição verbal, ao mesmo tempo documental e poética da dita cidade. Assim, há uma possibilidade interpretativa de se entender o filme como crítica da situação social da cidade, mas também é possível enveredar a discussão compreendendo a retomada das imagens da parte antiga de Curitiba como uma ode ao passado desse espaço de vivências do autor e suas histórias. Porém, mesmo nessa perspectiva, fica patente a necessidade de se restaurar e valorizar a memória do lugar, das pessoas e seus hábitos culturais. Como estamos vendo, o filme de Xavier comporta diversos olhares e isso garante a ele espaço suficiente para nossa reverência a Xavier como cineasta que merece maior destaque crítico em reconhecimento a suas qualidades estéticas, tanto literárias, quanto cinematográficas. Vemos, portanto, que o discurso artístico de Xavier é aberto e os elementos retóricos e ideológicos presentes não se fecham em si mesmos e, formalmente, seus modos de criação pautam-se pelo uso da linguagem contemporânea do cinema e da literatura, dando ênfase aos processos pós-modernos, tais como a colagem e a reflexão crítica e autocrítica, sem deixar de recorrer à tradição artística, que no caso deste filme se verifica literariamente no diálogo com Poe e seu poema e, cinematograficamente, retomando aspectos do documentário poético dos anos de 1920, iniciado pelas vanguardas, e ressignificado por Marguerite Duras na segunda metade do século XX.

O registro fotográfico, ilustrado ou cinematográfico da cidade “baixa” de Curitiba, vista em sua fase “pré-moderna”, remete-nos a ideia barthesiana de que a imagem fotográfica é própria para a captação do passado e dos mortos. Nesse sentido, o filme de Xavier recupera uma cidade já morta ou que apresenta em sua constituição uma porção do passado entendida pela maioria como morta, embora se faça ainda presente. Em paralelo a isso, a dar nova vida à Lenora, o filme cria o paralelo de duas entidades mortas que reassumem seus lugares no plano existencial: a cidade de Curitiba e Lenora, nua, e nesta compreensão, Curitiba também passa a ser vista em sua nudez,

sem os disfarces ou adereços de modernidade, que pretensamente a fariam “modelo”. Tanto é assim, que há no filme de Xavier o uso recorrente da montagem paralela que destaca visual e narrativamente dois eixos: Lenora e a cidade curitibana.

Notamos nesse horizonte que a obra de Valêncio Xavier, fundador da cinemateca de Curitiba, é plural, tendo produzido obras literárias e cinematográficas de boa envergadura estética, mas ainda é pouco debatida no cenário acadêmico, embora nas duas últimas décadas tenha havido um crescimento no interesse por suas obras, redundando numa ampliação dos estudos, ainda que não no ritmo esperado para fazer justiça a tal autor. Dessa maneira, dado o peso de sua construção cinematográfica e seus apontamentos críticos sobre cinema, há certamente lacunas críticas a serem preenchidas. Nessa seção temos a pretensão de colaborar nesse horizonte. Explora-se nesse tópico também a relação tradutória, tendo em vista que o realizador fílmico optou por usar como texto a ser lido por Autran em voz *off* uma tradução inovadora do texto poético de Poe realizada por Jardim e Silveira.

Valêncio Xavier é um artista multimídia que teve pulsante contribuição nos campos do cinema, como cineasta e roteirista, além de desenvolver trabalhos como quadrinista, artista visual e escritor, de modo que sua atuação como roteirista realiza a ponte imagético-verbal entre estes entre estes campos artísticos. Entre as produções literárias de Valêncio Xavier, destacam-se *Minha Mãe Morrendo e o Menino Mentido*, *Remembranças da Menina de Rua Morta Nua*, *Crimes à Moda Antiga*, *O Mez da Grippe*, *Poty: Trilhos, Trilhas e Traços*, *Curitiba, de Nós*, *Meu 7º Dia* e *O Mistério da Prostituta Japonesa*. Os títulos de imediato nos remetem imediatamente a dois universos que se cruzam: Curitiba e suas ruas e personagens e atmosfera do mórbido e do misterioso bem ao gosto de Poe. Sua obra literária tem sido tratada como uma das portas inaugurais do experimentalismo literário no Brasil, assim como tem sido vista na qualidade de uma produção fortemente ligada às mídias (SILVA, 2009, p. 13).

Dessa maneira, o procedimento criativo de Xavier, tanto o literário quanto cinematográfico é o mesmo: mesclar gêneros, discursos artísticos,

mídias, memórias, temporalidades, narrativas ficcionais e documentais^{**}, sejam estas advindas de jornais, revistas, documentos públicos ou outras referências históricas. A sua poética traduz-se, portanto, nesse simulacro de perspectivas e orientações, que de forma sintética são recuperadas e perceptíveis no seu filme “experimental” “O corvo” de 1983. A dimensão memorialista das narrativas literárias e fílmicas de Valêncio Xavier é uma tônica bastante notável e dessas memórias, Curitiba e Poe parecem ser centrais. Nessa dinâmica, Poe parece ser evocado de suas próprias lembranças, conformando a sua visão do autor americano e de seu poema, de maneira que sua leitura cinematográfica do texto poético é atomizada e reconstituída com base em suas memórias de sujeito histórico e artista brasileiro radicado em Curitiba, e para isso, utilizou também o diálogo com uma tradução que revelasse esse seu Poe e esse seu corvo particular, que, no entanto, conversa em essência com o texto poético. Também não é exagero lembrar que essa orientação memorialista da produção artística de Xavier está em uníssono ao poema “The Raven”, visto ser esse também um sobrevoos pelas profundas e insondáveis lembranças do eu lírico, que rememora lânguida, soturna e perenemente as imagens vivas e vívidas de sua amante que o barqueiro lhe roubou.

Nessa seara, cumpre salientar ainda que o filme “O corvo” de Valêncio Xavier traz marcas contundentes de intercâmbios com as próprias narrativas literárias de Xavier, que tem como tripé as seguintes instâncias temáticas: crime e mistério, mulher e doença, mãe e morte. Qualquer semelhança com Poe não é mera coincidência.

Assim, a construção poético-fílmica de Xavier “O corvo” (1983)^{††} é uma obra que dialoga com outros filmes e vídeos nos quais se tentou realizar uma leitura dramática do poema de Poe, algumas delas protagonizadas pelo inesquecível Vincent Price, além de dialogar com sua própria trajetória cinematográfica e literária. Apesar de candente, a produção literária de

^{**} Sobre a tensão entre as narrativas ficcionais e históricas em Valêncio Xavier, Cf. Bentivoglio (2004).

^{††} Borba (2009, p. 208), entretanto trabalha com a informação de o filme é de 1975 e tem 25 min. de duração. Essa informação é controversa e não encontra correspondência com outras bases de dados que informam o filme ser de 1983 e com duração de 12 min.

Xavier ainda merece maior atenção de crítica literária^{‡‡}. Não para rivalizar com este ator do mais elevado quilate, mas para somar a esta *tradição-tradução*, Xavier convocou para ler o poema maior de Poe nada menos que Paulo Autran, ator que se notabilizou no teatro brasileiro, na TV, e também por suas performances inigualáveis ao ler, dramatizar, declamar textos poéticos de Drummond e Pessoa, por exemplo.

Assim, o ator brasileiro tinha todas as credenciais artísticas para fazer a voz *off* do curta-metragem de Xavier. O cineasta informa na abertura do filme que este será “falado” por Paulo Autran, uso um tanto inusitado, mas que combina com o tom “despojado” que se buscou vislumbrar nessa película. Mais do que uma tradução fílmica brasileira do poema, Valêncio operou uma tradução curitibana para o texto poético, visto que sua câmera-*flâneur* é absorvida pela vida e submundo da capital do Paraná, mostrando suas contradições sociais e econômicas, um lado da cidade obscuro e frequentemente escondido em face da tradicional visão de “capital modelo” do país (Na mesma perspectiva Cf. ARAÚJO, 2012). Neste espaço, estão em foco os desvalidos, o sujo, o feio, elementos que recuperam o panorama poético baudelairiano.

Embora o poema seja o eixo narrativo, o curta mostra o centro histórico de Curitiba como ambiente principal, sobretudo as antigas edificações localizadas no Largo da Ordem. E também seus protagonistas antes de serem o corvo e o narrador do poema, são os habitantes curitibanos. Xavier captou imagens de moradores de rua, pessoas com deficiências, indigentes, revelando uma cidade diferente do modelo urbanístico construído pelo prefeito Jaime Lerner. Primeiramente porque *O corvo* apresenta uma cidade a partir de seus moradores marginais, e segundo porque a Curitiba mostrada neste curta não é um exemplo de urbanismo contemporâneo, mas sim uma cidade marcada por uma arquitetura antiga e decadente. (ARAÚJO, 2012, p. 56).

A proposta de Xavier em sua interpretação poético-visual de “O corvo” se concentra numa visada erotizante da figura feminina, notadamente de

^{‡‡} Nesse sentido, há que se lamentar a venda de sua obra literária e fílmica aos sebos de Curitiba, posto que o mais adequado seria sua preservação em espaço próprio para tal. Essa pulverização de sua obra em sebos trará certamente consequências negativas para os estudos literários e cinematográficos sobre o autor. Sobre a venda o acervo, Cf. Reportagem do Jornal *Folha de São Paulo*, disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0904201126.htm>. Acesso em: 23 out. 2016. Estou tentando contato com a Cinemateca de Curitiba para saber se o roteiro do filme *O corvo* de Xavier está disponível, especialmente porque Xavier foi o fundador da referida cinemateca.

Lenora, a imagem-síntese da preocupação do eu poético deste poema e que também metaforiza a angustiante relação de Poe com as mulheres que atravessaram sua vida. Uma estética do cinema que também parece ter guarida, voluntária ou não com o filme de Xavier, o que pouco importa, é o cinema de Marguerite Duras, especialmente pelo caráter “documental” subjacente na película de Xavier, insinuada pela pouca intervenção na moldura fotográfica da película e o descompromisso com a linearidade narrativa, que somente se sustenta pela própria narrativa dada pelo poema declamado em *off* por Autran.

Duras busca, portanto, um cinema que saia do espetacular, recusando todas as convenções do cinema narrativo industrial. A recusa mais sensível diz respeito à ficção e a seus artifícios. Duras nem pensam em manipular os lugares filmados; ela concebe não tocar no local como uma oposição vívida ao decorativo, ao cenário fabricado. Filmes como *Les mains négatives* (1978) ou *Césarée* (1978), filmados em Paris, respectivamente nos grandes bulevares e entre as Tulherias e a praça de la Concorde, são feitos de planos longos, “documentais”, cujo valor e cujo sentido são estabelecidos por sua relação dialética com um texto dito em *off*. (AUMONT, 2008, p.81).

Outra semelhança com o cinema durasiano refere-se à forma de filmar e conduzir o papel dos atores na película. N’*O corvo* de Xavier, somente há uma atriz e que apenas transita nas imagens, como se a vagar, errante, posto que se trata de uma defunta, perdida no mundo “real” simbolizado pela Curitiba vista em uma perspectiva decadente. No caso de Duras, Aumont (2008) informa-nos que o “desempenho do ator é um caso bem diferente; ele não tem o caráter natural de seu corpo e, portanto, deve ser, ao contrário, estritamente vigiado e até refreado pelo cineasta. Para Duras, é essencial impedir a fusão ou a confusão entre ator, o papel, o personagem, a pessoa e a ideia de pessoa”. (AUMONT, 2008, p. 82). Para que esse processo ocorra é preciso “desprender o ator de si mesmo, de uma aderência demasiado grande à condição pró-filmica. Por exemplo, em *India Song*, as vozes em *off* destinam-se a opor-se ao “realismo inevitável do direto e ao logro que isso represente (DURAS, 1987, p. 80)”. (AUMONT, 2008, p. 82). Tal conduta também se apresenta no filme de Xavier, posto que há nítido “choque” entre a força realista que as imagens evocam em detrimento da leitura dramática

operada pela voz de Autran em *off*. Dessa maneira, o cineasta consegue, a partir de imagens fotográficas de um universo aparentemente “ultrarrealista”, perpetrar poesia não apenas pela leitura do texto poético, mas por meio da “poetização” da imagem “documental”, que se expressa, por exemplo, no ritmo lento dos planos, algo que, contextualiza o intertexto de Xavier com Duras em com um conjunto de procedimentos de algum modo já cristalizados, pelo uso recorrente, como sendo “índices de poeticidade” da imagem cinematográfica. Nesse contexto, há “dupla instância poética” no filme de Xavier, a leitura *off* do texto-fonte de Poe, recriado pelos tradutores e pela conformação poética das imagens cinematográficas. Processo similar pode ser vislumbrado na filmografia de Duras, na medida em que para esta escritora e cineasta “o texto dever ser protegido do cinema, porque este o mata em sua capacidade viva de produzir ou suscitar imagens”. (AUMONT, 2008, p. 82). Em alguma medida, a primeira vista, essa perspectiva de Xavier e de Duras bloquearia a tradução das imagens poéticas em cinematográficas, mas, em nosso ver, permite a convivência dos dois sistemas semióticos em um regime de mutualismo, característica importante dos discursos artísticos hibridizados. Neste aspecto, concordamos com Aumont (2008) para quem “Essas palavras são o motor das imagens – não exatamente sua fonte, como quer Duras, mas também têm o mesmo papel paradoxal de conduzir à invenção de imagens que, em seu âmago, contenham o escrito”. (AUMONT, 2008, p. 82). Um ponto bem marcado em Duras e que também nos faz lembrar Poe e pode ser percebido também em Xavier, diz respeito à economia de uso do meio literário ou cinematográfico, servindo-se para tal projeto de várias ferramentas de composição disponíveis e conhecidas pelos referidos artistas. Assim, a economia narrativa de Poe se apresenta em Duras e Xavier como economia da própria linguagem cinematográfica utilizada para compor seus filmes: “Quando faço cinema (...) estou em uma relação de assassinato com o cinema (DURAS, 1987, p. 92-93)” (AUMONT, 2008, p. 83).

Como síntese do filme de Xavier, diríamos que se trata de um documentário poético híbrido, pois poetiza, ou mais acertadamente, *despoetiza* a cidade de Curitiba e esta passa a ser a moldura, o palco que “despoetizará” ou repoeetizará a imagem funérea de Leonor (Lenora), à

semelhança de uma musa indígena brasileira. O foco inicial do filme concentra-se em Leonor que se encontra em um casarão antigo e decadente. A imagem do corvo de Poe surge em planos brevíssimos que o trazem a partir das releituras ilustrativas de Gustave Doré. No poema de Poe, Lenora é sempre evocada, sem nunca ressurgir presencialmente ainda que em “flashback”, ao passo que sua lembrança nos é sugerida tanto pelas imagens do eu poético quanto da presença sombria do corvo. Já no filme de Xavier, Lenora ocupa o centro do filme enquanto presença, e não apenas na condição de espírito ou alma evocada, mas como presença carnal e erótica. Assim, no poema de Poe, Lenora é poeticamente virtualizada e no filme de Xavier, ela é poética e visualmente presentificada, “reencarnada”, imagetivamente, como uma possível resposta fílmica de Leonora ao chamamento insistente e constante do eu poético oriundo do poema de Poe que lamenta e chora a sua partida.

Por seu turno, as cenas externas ao casarão remetem justamente às “ruínas” da cidade. Nesse ambiente aberto da cidade, há até uma referência a Poe como um dos cidadãos do povo em face da utilização de seu retrato mais conhecido, em comparação à figura de um homem que transita nas ruas de Curitiba e que com este retrato guarda relativa semelhança, como veremos em breve.

Dessa maneira, o primeiro plano do filme de Xavier é uma imagem inicialmente pouco reconhecível, mas que se revelará no decorrer do texto fílmico o umbigo (em *close*) de uma mulher, Leonor.

Xavier explora inicialmente, num diálogo com a tradição cinematográfica que transmudou o poema maior de Poe, a imagem do próprio pássaro negro, símbolo-síntese da própria trajetória pessoal e artística de Poe. Quanto à escolha por sucessivos planos em *close* e em detalhe, há que se relevar a importância histórica desse procedimento atrelado à ideia de intensificação dramática, tradição fílmica essa que foi inaugurada por Griffith. Além disso, esse tipo de plano marca um destaque de significante visual, pois “o uso do primeiro plano deu-se em função de uma necessidade denotativa – dar uma informação indispensável para o andamento da narrativa” (XAVIER, 2005, p. 31). Contudo, há no filme de Valêncio Xavier notória inserção de planos que instauram continuidade e

rupturas, tendo em conta os princípios da decupagem clássica, pois esta busca, ao cabo, a ilusão de realidade por meio de procedimentos de continuidade narrativo-imagética, intentando se anular as marcas de presença da montagem. Os planos que abrem a película de Valêncio Xavier não respeitam algumas regras de continuidade, próprias da rotina de decupagem clássica, tais como a escolha de planos que guardem relativa correlação plástica, por exemplo. Ao contrário, o choque de imagens de semântica distintas denota uma escolha por uma tensão entre os planos que passam a figurar como quadros isolados, aptos a mostrar núcleos de significados particulares, somente reconstituíveis no todo da representação fílmica criada.

O mesmo opera-se em poemas, visto que as palavras dos textos poéticos em geral e no caso de “The Raven” em particular, comportam-se como significantes que chamaríamos do tipo A, se lidas isoladamente, do tipo B em contraste com as demais palavras próximas contidas no interior do verso, do tipo C quando se pensa na leitura e semiose da palavra dentro de uma estrofe, e do tipo D no todo significante poemático. Em geral, poemas permitem leituras cruzadas e não lineares dessas dimensões. No texto fílmico de Valêncio Xavier, essa experiência estética imersiva não linear também é notável. A única linearidade no início do filme é que os planos trazem alternadamente referências visuais de retomada tradicional e inovadora sobre o poema de Poe e sobre ele mesmo. A mais radical retomada é a apresentação da Lenora sob os auspícios da erotização, que para preservar algo de angelical em sua imagem, Valêncio Xavier buscou na trilha sonora o tom e temas sacros:

A Lenora (Leonor na tradução utilizada pelo cineasta) de Xavier nós é aproximada justamente pela ideia de justaposição entre a imagem negra típica do corvo e a imagem em *close* de uma vagina com volumosos pelos negros, que pelo desenho formado por esses pelos se traduz numa imagem de continuidade de um corvo de asas abertas do plano anterior. A erotização da figura de Leonor também contribui para desfazer-se o processo de idealização romântica da musa contida no texto de Poe.

Esse afastamento provoca no espectador certo estranhamento, mas indicia que a proposta recreativa de Xavier irá frustrar expectativas de

fidelidade ou mesmo de espelhamento entre os textos de partida (poema) e de chegada (filme), sobretudo em relação texto poético de Poe em inglês ou às traduções brasileiras mais canônicas ^{§§}. Nota-se que o princípio transgressivo do filme de Valêncio Xavier iniciou-se com a escolha de uma tradução igualmente inovadora e ousada do texto de Poe. Por outro lado, a representação de musas nuas também pode ser lida como um retorno romântico ou mesmo nu clássico, se entendermos essa nudez como ressemiotização da “pureza” da mulher clássica, perspectiva que perpassa a fisionomia compositiva da Lenora poeana. De fato, Leonor transita no casarão como um fantasma que é. A nudez na perspectiva física pode representar o erótico, mas no plano espiritual pode remeter à divinização do ser, seu desapego ao mundo dos vivos e às suas vestes mundanas, visto que o nu perde seu caráter erotizante, um retorno às origens edênicas e evânicas e ao paraíso. Nesse sentido, não se pode perder de vista as referências cristãs contidas no poema de Poe, de forma que Lenora assume vez ou outra à condição angelical. *O Paraíso Perdido* de John Milton também foi uma referência literária de apreço para Poe e pode compor o quadro explicativo da recriação fílmica de Lenora feita por Xavier, pois a rebelião dos anjos comandada por Lúcifer, poetizada por Milton guarda alguma conexão com o procedimento fílmico de Xavier, em razão de este ter optado por construir uma Lenora híbrida, angelical e erótica. Seria a forma de se criar uma Lenora divinamente carnal. Nessa direção, a expressão haroldiana “transluciferação” apresenta-se como ideal para descrever a ousadia fílmica de Xavier em compor sua visão original da Lenora de Poe.

O processo de justaposição, imagens em associação, portanto, imagens-montagem, também concorre nas linguagens poética e cinematográfica, conforme Bordwell e Thompson (1995), e segundo estes autores, o que fixa a natureza poética e cinematográfica da justaposição seria justamente a beleza, elemento também advogado por Poe para se firmar a linguagem poética:

Este proceso es en cierto modo comparable a las técnicas metafóricas y paralelísticas que utiliza la poesía. Cuando el poeta Robert Burns dice «Mi amor es como una rosa

^{§§} Acerca dessas traduções, Cf. Barroso (1998).

roja, roja», no llegamos a la conclusión de que su amor tenga espinas, sea rojo brillante o vulnerable a los áfidos. Más bien buscamos los posibles vínculos conceptuales: el motivo de la comparación es, con más probabilidad, la belleza. Un proceso similar tiene lugar en las películas narrativas. Aquí las imágenes y las conexiones metafóricas que la poesía comunica mediante el lenguaje se presentan de forma más directa. Un cineasta podría filmar a la mujer que ama en un jardín y sugerir mediante una yuxtaposición visual que es como las flores que la rodean. (BORDWELL; THOMPSON, 1995, p. 128).

Esse filme, que tem elementos da linguagem documental e experimental, foi concebido em preto e branco, elemento cromático que também o religa a extensa filmografia realizada a partir d'*O corvo*.

Logo após essa cena breve que serve de introito ao filme, dá-se a vista do espectador um homem que vira alguns espetinhos de churrasco, aparentemente um vendedor de espetinhos*** que se encontra na calçada de uma rua. O plano é breve, mas fica bem marcada uma razoável semelhança física deste vendedor com Poe. No decorrer do filme, à medida que a voz *off* de Paulo Autran recita o poema, resurge a imagem deste Poe das vielas populares de Curitiba, e essa aparição ocorre justamente quando da exposição explícita da voz do eu poético, tentando configurar imageticamente o eu poético na pessoa do próprio Poe diegético. Esse é um dos momentos do filme em que se busca equivalências entre o texto poético e a imagem fílmica, havendo outros de semelhante perspectiva, embora haja vários outros planos que não se apresentam com tais equivalências. Cabe ainda mencionar a representação direta ou visualização de processos psicológicos do personagem ou seus sentimentos, que seria, segundo Ismail Xavier (2005): “o equivalente visual, apto a denotar o processo psicológico em questão” (XAVIER, 2005, p. 35) (neste caso, lembrança da amada, medo, incerteza, angústia e desespero), algo que, também neste contexto fílmico, se refere o eu poético, no tocante ao texto literário, e às representações deste e

*** Essa nossa leitura é corroborada por Severo *Apud* Carminati (2011): “Que seria assim: o imaginário do Edgar Allan Poe se ele fosse um vendedor de churrasquinhos em Curitiba naquela época. Porque ele achou um vendedor de churrasquinhos que era idêntico ao escritor. Era a reencarnação do Edgar Allan Poe. Lembrando que Edgar Allan Poe era um cara alcoólatra que rolou pelas ruas e pelas sarjetas. Era um cara também com vivência de rua. O corvo dele andou sobrevoando Curitiba, com certeza! E o Valêncio captou o trajeto desse voo e colocou maravilhosamente bem nesse filme, que é um dos tesouros do cinema experimental brasileiro de todos os tempos”. (SEVERO, *Apud* CARMINATI, 2011). Essa citação está disponível na dissertação de mestrado de Regina Célia da Cruz *Do texto à tela - nunca encontrarei uma resposta que me satisfaça* (2014).

de Leonor no filme, pois Valêncio Xavier enfatizou equivalências entre as passagens poéticas que destacam o “estado d’alma” do eu poético, interpretando filmicamente este estado a seu modo e de acordo com a tradução transgressora eleita para compor o seu filme.

A leitura do poema feita por Paulo Autran se inicia à medida que os planos vão se desenrolando. A câmera perambula pelas ruas da cidade enquanto Autran realiza a leitura, e nesse percurso, surgem pessoas, velhos e também mulheres que nos induzem a pensar ser a Leonor que o poema insiste em afirmar está para sempre perdida. Nesse aspecto, o filme retoma a ideia de “poesia das ruas” (XAVIER, 2005, p. 71) de Louis Delluc e sua teoria da fotogenia e do neorrealismo italiano, o que neste último caso, aumenta a complexidade e até ambiguidades de referências estéticas cinematográficas perceptíveis no filme de Valêncio Xavier. Ismail Xavier (2005) resolve esta aparente antinomia do cinema poético em seu diálogo com a realidade, dizendo que este é “compatível com os diversos “ismos” da vanguarda” e isso “implica em trabalhar contra a reprodução “natural” e contra a ideia de mimese no próprio terreno onde tal naturalidade de tal perfeição mimética parece estar inscritas no próprio instrumento e na própria técnica de base” (XAVIER, 2005, p. 100). Ou mais enfaticamente:

Para que a “objetividade” da imagem seja compatível com o “cinema poético” é preciso que ela se organize de modo a explorar as “revelações” vindas de cada relação câmera/objeto. É preciso abrir guerra contra o encadeamento dos eventos a partir de seus efeitos práticos, pois a narração os explora em sua “exterioridade” e não em sua “interioridade”. (XAVIER, 2005, p. 104).

Há nesse ponto uma retomada do plano em *close* da vagina mencionada. A metáfora da vagina como algo ameaçador ou mesmo a ideia de que o órgão sexual, símbolo da fertilidade, irá gerar uma nova Leonor ou então irá servir para dessacralizar a pureza, a castidade de uma Lenora romântica, musa inalcançável. Finalmente o rosto de Leonor nos é apresentado e lembra em verdade as figuras das índias do romantismo brasileiro, entre as quais Moema e Marabá:

A câmera da Xavier também se concentra em investigar toda a extensão do corpo de Leonor, realizando closes dos mamilos, umbigo (em várias

passagens do filme), vagina, olhos (realçando um olhar distante e vazio, à semelhança do olhar da *Marabá* de Rodolfo Amoedo).

Em diálogo com a linguagem dos filmes documentais, esse curta-metragem de Xavier explora a paisagem urbana de Curitiba e seus transeuntes. A única palavra que, no poema, ecoa do corvo é transferida para um homem com problemas mentais, que aparentemente não sabe sequer o significado de *nevermore* em português.

Em realidade, essa escolha do cineasta demonstra de forma radical que ninguém sabe ao certo o sentido último do *nevermore* poeano. Estamos sempre em busca desse tipo de resposta e que nunca vem em definitivo e isso realça a fragilidade do pensamento humano e a conseqüente produção de sentidos. Atrela-se, desse modo, o *nevermore* uma espiral de loucura e de incertezas.

Numa perspectiva de diálogo com a clássica cena da subida de *Nosferatu* (Murnau), também explorada por Burton em *Vincent*, Xavier inverte a direcionalidade e faz Leonor descer as escadas, nua, projetando sua sombra na parede. Aliás, os movimentos de Leonor lembram sobremaneira os ademanes de autômato de *Nosferatu*, o que sugere uma influência também expressionista na leitura fílmica que realizou d’*O corvo*.

Ao longo da película, o diretor também explora a justaposição de cenas e planos aparentemente antagônicos, imagens de pinturas, estátuas de orientação ligada à antiguidade clássica e a feição e rostos de pessoas comuns e velhas, “feias”, expressando uma visão baudelaireana do belo. Segundo Eisenstein (2002) a justaposição de dois planos cria um novo conceito, imagem ou ideia qualitativamente diferente das representações que as imagens dos planos evocam separadamente. (EISENSTEIN, 2002a, p. 16). Para o cineasta russo é importante nessa relação buscar o “princípio unificador” que determinaria o conteúdo do plano e também o conteúdo dos planos justapostos (EISENSTEIN, 2002a, p. 17). Nesse caso, há uma concorrência entre os binômios de conteúdo feiura-beleza e velho e novo e ainda alegria-tristeza, redundando numa nova imagem de fé, esperança, ou, inversamente, em melancolia.

O diretor busca aproximar a “feiura” do eu poético, representada no filme, por exemplo, pela imagem de um velho e não um jovem estudante

como se fez no poema, justaposta em contraplanos de uma imagem de uma mulher angelical, porém fria, que parece simular uma estátua, provavelmente em mármore, que simboliza a sua amada Leonor, aparentemente próxima, e, ao mesmo tempo, inatingível.

Outro recurso alusivo usado por Xavier diz respeito à focalização da fachada de uma casa seguida e de um homem vestido de preto, dando a ideia de que se trata de uma conversão do corvo em figura humana.

Há uso criativo também de gravuras de Gustave Doré, que como já mencionamos no início da tese, fez incursões também na obra de Poe e no seu corvo. A música utilizada no filme é *Nisi Dominus*, de Vivaldi. Tal gênero musical assumiu na história do cinema o tom grandiloquente e foi frequentemente explorado em filmes de orientação épica e bíblica. No filme de Xavier, essa opção revela a recuperação do tom solene do texto de Poe perdida na tradução em português utilizada no filme, assim como pelas imagens do filme, que apenas mantém em termos de tonalidade com o texto fonte de Poe o lúgubre, o melancólico, porém em face da representação de outro contexto histórico-social, a miséria em uma grande cidade brasileira. A peça musical de Vivaldi contribui, portanto, para acionar no espectador uma adesão ao contexto de beleza e de tristeza contidos tanto no texto poético de Poe, quanto no texto fílmico de Valêncio Xavier, corroborando a instauração de um filme elegíaco, tumular, “epitáfico”.

Quanto ao processo de transposição do texto poético, há que se relevar também que a tradução do poema feita por Reinaldo Jardim e por Marilú Silveira também imprime um novo olhar sobre o que se espera tradicionalmente desse poema de Poe, lido e visto normalmente como um texto solene, etéreo a discutir ontologicamente a relação amor-morte. Na versão desses tradutores, há também uma dessacralização dessa perspectiva tradicional. O corvo é inclusive chamado pelo eu poético, em desespero, de “seu urubu, filho da puta” e “urubu chato”.

O curta-metragem encerra-se passeando novamente a câmera em volta de olhares de pessoas comuns das ruas de Curitiba. Trata-se de uma obra completamente original e que evidencia mais uma vez a profusão de possibilidades estéticas que “The Raven” de Poe ofereceu ao cinema. Essa orientação de câmera que perambula pelas ruas registrando os olhares,

fisionomias e gestos, além de cara a uma leitura baudelaireana da realidade, também dialoga com a proposta de cinema de poesia de Pasolini (PASOLINI; RHOMER 1970), pois pessoas e coisas falam por sua mera presença.

Assim, a tradução de Reinaldo Jardim e Marilú Silveira também suscitou debates e análises em face de seu caráter transgressor, sem compromisso com fidelidade ao texto-fonte, algo que somente em dias recentes as teorias sobre adaptação do texto literário ao cinema superaram: “Eles [os tradutores] operaram revelando o dom “transluciferativo”, conforme Haroldo de Campos, recriando os versos, sem se preocuparem com a fidelidade ao sentido literal ou à forma original.” (GUIMARÃES, 1988 *Apud* VIEIRA, 1999, p. 812).

Denise Guimarães (1988), ainda de forma mais enfática, defende a tradução de Reinaldo Jardim e Marilú Silveira:

Flamejada pelo rastro coruscante de seu Anjo instigador, a tradução criativa, possuída de demonismo não é piedosa nem memorial, ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original. A essa desmemória parricida chamarei “Transluciferação”. Os tradutores, portanto, operaram uma profunda transmutação em certas passagens do poema, recriando os versos, sem se preocuparem com a fidelidade ao sentido literal ou à forma original. Com rigor buscaram a produção de efeitos análogos com meios diferentes, “desmemória” parricida?”(GUIMARÃES, 1988 *apud* VIEIRA, 1999, p. 837).

Note-se que Xavier “encomendou” uma nova tradução do poema *O corvo* para nisso também inovar em sua proposta fílmica:

Apresentaram a tradução do poema *O Corvo*, solicitada por Valêncio Xavier para o filme homônimo, produzido por este escritor. Os tradutores, segundo Valêncio Xavier, conseguiram fidelidade ao ritmo, tornando-o possível de ser falado em “brasiliês”. (GUIMARÃES, 1988 *apud* VIEIRA, 1999, p. 811).

Essa tradução foi publicada pela revista cultural *O Nicolau* em 1987 e contou com ilustrações de Poty Lazzarotto. O poema traduzido por Jardim e Silveira, tem diversas passagens inusitadas e transgressoras, e que se entremeiam a outras estrofes mais “fieis” ao tom solene do texto poeano:

É meia noite.
Tenebrosa meia-noite.

Em funda melancolia eu penso
sobre um fascinante livro de ciências ocultas.
Minha cabeça exausta cambaleia.
Subitamente,
um ruído.
É assim como se alguém
de leve
tocasse levemente em minha porta.
- É algum chato
que bate levemente à minha porta.
Apenas isso, nada mais.
[...]

Ah, esse desgraçado, certamente, aprendeu com
seu dono infeliz a quem desastre após desastre,
tanto encheu de desenganos e desesperanças
que a única coisa que dizia - em mau inglês -
era, never, never, never môr.
Tanto ouviu o Corvo essa expressão que aprendeu
unicamente a falar never, never, never môr.
("The Raven". Tradução SILVEIRA; JARDIM, 1987)⁺⁺⁺.

Em razão de esse texto ser uma tradução brasileira ousada do poema "The Raven" e por ela ter sido escolhida para a leitura dramática *off* de Paulo Autran no filme de Valêncio Xavier, é importante destacar mais alguns aspectos analíticos sobre essa tradução, que se configura mesmo como um "quase-outro-poema", segundo nosso sentir e análise. Percebemos que ao escolher esta tradução para compor sua obra fílmica, Xavier buscou inovar num movimento de aproximação e afastamento em relação ao poema de Poe, algo normal em traduções de textos poéticos e bem sintomático e recorrente em algumas traduções de "The Raven", embora haja várias experiências de recriação desse poema em nível de tradução poética também. Entretanto, é corrente, mesmo entre especialistas da tradução, a ideia de se julgar a tradução de textos poéticos com base na ideia de "fidelidade" ao poema-fonte, de maneira muito similar ao que ocorrera com o cinema, ao transpor para a tela obras literárias. É claro que a tradução literária normalmente não se admite como outra proposta diferente da que

⁺⁺⁺ Disponível em <http://www.elsonfroes.com.br/framepoe.htm>. Acesso em 12 jun 2016.

foi feita no texto-fonte, isto é, em geral, os tradutores de poesia tentam se alinhar ao máximo ao tom, métrica e forma contidos no texto traduzido. Contudo, a tradução feita por Silveira e Jardim se assume como outro texto que não se vê e não se quer como literal ao de Poe. Esse proceder é, em síntese, uma aceitação estética da utopia contida na ideia de tradução literal, o que recoloca o tradutor como autor, como artista dos contextos linguístico-culturais que se verificam no processo tradutório.

Feita essa breve digressão necessária, não resta dúvida de que o tom jocoso eleito pela tradução em apreço, expresso, por exemplo, nos versos “Um pássaro negro pousado sobre a porta da sala/ dizendo que se chama never môr./ Tive muitos amigos./Todos já bateram asas.” (SILVEIRA; JARDIM, 1987) dialoga com as demais experiências satíricas ou cômicas de “The Raven”, em especial com as cinematográficas, que, em alguma medida autorizaram tamanha radicalidade na proposta tradutória brasileira por serem inaugurais nesse tipo de transfiguração textual e operística.

Em face da existência de outras traduções feitas por grandes escritores brasileiros e portugueses, já consagradas do poema e citadas ao longo dessa tese, não parecia interessante manter o mesmo foco translativo solene, almejando a recuperação total do tom, ritmo e rimas originais, algo que numa última análise é sempre discutível e no máximo parcialmente atingido, embora existam, no caso específico do poema de Poe, realmente excelentes traduções com este tipo de orientação. A opção dos tradutores foi pelo emprego misto de linguagem coloquial e mesmo chula com inserção de palavrões e outra com viés mais erudito. Não houve preocupação, por isso na manutenção da métrica e tom originais do texto poeano, embora em termos de versos a aproximação seja bem razoável (112 versos em contraste aos 108 do texto fonte).

A aura exaltada constantemente na palavra nevermore por muitos leitores e tradutores do texto de Poe se converte numa súplica irônica de que chega desse “Chega desse chato never môr” (SILVEIRA; JARDIM, 1987), o que implica um diálogo implícito bem humorado entre a tradução de Silveira e Jardim e o poema poeano, bem como com toda a tradição literária que este texto já carrega. Pode-se nesse sentido dizer que a tradução em tela

levou em consideração aspectos linguístico-culturais brasileiros para sua composição.

Nesse sentido, a imagem e tom expressivo construídos para o corvo pelos tradutores assemelham-se a figura da personagem Zé carioca, iconização caricatural do malandro brasileiro. A passagem que nos remete a essa ideia é: “E o corvo, na maior: /Ah, never môr” (SILVEIRA; JARDIM, 1987). Também fica patente uma amplificação da orientação (já contida no corvo original) ligada à tradição cristã nessa tradução, o que dialoga com a hegemonia dessa perspectiva religiosa no Brasil. De fato houve diálogo entre o corvo de Poe e a personagem Zé carioca, conforme notamos no quadrinho abaixo:

Zé carioca era um papagaio e estes pássaros, como todos sabemos aprendem certos sons e os reproduzem. O eu poético composto para essa tradução, inclusive em perspectiva de explicitação do caráter meta-tradutor do texto em análise, nos informa que o corvo, aprendeu com seu dono, por sinal, mal falante do inglês, apenas uma palavra e a reproduzia incessantemente de forma macarrônica:

Ah, esse desgraçado, certamente, aprendeu com seu dono infeliz a quem desastre após desastre, tanto encheu de desenganos e desesperanças que a única coisa que dizia - em mau inglês - era, never, never, never môr.

Tanto ouviu o Corvo essa expressão que aprendeu unicamente a falar never, never, never môr. (SILVEIRA; JARDIM, 1987).

A última estrofe muda um pouco de tom em relação ao restante do texto e retorna a um aspecto mais solene, inclusive pela seleção vocabular, sinalizando que a carnavalização do texto fonte, ao que parece, acabara. Há assim, um reconhecimento pela própria via linguística de que se trata de um texto diferente do “The Raven” de outrora. A tradução de nevermore para never môr indica uma acentuação dada pelo adjetivo –môr (escrita arcaica de maior), ou seja, é o nunca mais-môr (maior), “nunca maior” ou “maior nunca”. A ideia de repetição está estreitamente ligada ao estribilho ou refrão do poema e, segundo Bordwell e Thompson (1995) também faz parte da forma fílmica: “Al igual que los compases en la música y la métrica en la

poesía, la repetición de la A en nuestro esquema creaba y satisfacía expectativas formales. La similitud y la repetición, entonces, son importantes principios de la forma fílmica". (BORDWELL, THOMPSON, 1995, p. 56). E de modo ainda mais contundente os mesmos autores desenvolvem a ideia de que a repetição no filme:

es básica para nuestra comprensión de cualquier película. Por ejemplo, tenemos que ser capaces de recordar e identificar a los personajes vlos decorados cada vez que reaparecen. Más sutilmente, a lo largo de cualquier película podemos observar repeticiones de todos los elementos, desde las frases del diálogo y fragmentos musicales hasta las posiciones de la cámara, el comportamiento de los personajes y la acción de la historia. (BORDWELL, THOMPSON, 1995, p. 56-57).

No campo da estética da poesia, cabe lembrar as precisas palavras de Ortega y Gasset (1963) acerca da natureza da repetição como construtora de desenvolvimento de personagens e de sentido poético:

La nubécula poética en que nos llegan envueltos los personajes, las acciones, las cosas mentadas por Azorín, emana siempre de que, al presentársenos, nos dejan ver, como en una galería de espejos, repetida indefinidamente su fisonomía. Este placer estético de la mera repetición que aquí toma un contenido más sutil y complicado, es el mismo que creó las estelas orientales, donde una larguísima hilera de ángeles-toros multiplica la misma postura. Ningún personaje de Azorín, ninguna acción, ningún objeto tienen valor por sí mismos. Sólo cobran interés cuando percibimos que cada uno de ellos es sólo el cabo de una serie ilimitada compuesta de elementos idénticos. No ser lo que son, sino meramente ser igual a otros cien y a otros mil, y a otros sin número, les presta poder sugestivo. El propio origen tiene la suave gracia de las alamedas; no nos importa cada árbol, sino el que, siendo muchos, parezcan uno mismo, repitiéndose en serie. (ORTEGA Y GASSET, 1963, p. 176-177).

Portanto, o filme de Valêncio Xavier se conectou a tradução de Silveira e Jardim em prol de uma obra fílmica que pode ser encarada como "transluciferativa" e "viso-poemática" aos moldes do que criticou Haroldo de Campos (1992) acerca da tradução textual em questão. Nesse sentido, o filme de Xavier se destaca por sua leitura singular do texto de Poe e ao mesmo tempo por sua acomodação desse poema a uma circunscrição espaço-temporal, Brasil, Curitiba dos anos de 1980. A tradução de Silveira e Jardim, no entanto, mantém uma dicção mais ampla no que se refere ao espaço-tempo, embora a marcação de brasilidade na tradução também seja inegável.

Como dissemos, neste filme de Valêncio Xavier, um dos gêneros cinematográficos escolhidos para mediar o poema e a proposta fílmica é o documental, que normalmente serve mais a películas transparentes, mas nesse exemplo, o substrato poético de Poe e a condução fílmica de orientação poética de imagens de tónus realista típicas de documentários reforçam a hipermediacidade (BOLTER; DRUSIN, 2000) do filme, gerando uma aparente antinomia estética, mas que sugere um novo gênero que remediou elementos de outras artes: o documentário-poético surgido no início do século XX em sintonia com as vanguardas artísticas: “A experimentação poética no cinema origina-se sobretudo do cruzamento do cinema com as diversas vanguardas modernistas do século XX. Essa dimensão poética desempenha papel fundamental no surgimento de uma voz do documentário”. (NICHOLS, 2005, p. 123), gênero esse que posteriormente se reconfigurou com os trabalhos de Duras, até chegarmos a Valêncio Xavier.

A vanguarda floresceu na Europa e na Rússia na década de 1920. Sua ênfase em ver as coisas de uma outra maneira, pelos olhos do artista ou cineasta, teve um imenso potencial libertador. Ela livrou o cinema da reprodução daquilo que aparecia diante da câmera, para prestar uma homenagem à maneira pela qual “aquilo” poderia tomar-se a matéria-prima não só do cinema narrativo, mas também de um cinema poético. Esse espaço além do cinema convencional se tornou o campo de provas das vozes que falavam com os espectadores em linguagens diferentes da do longa-metragem de ficção. (NICHOLS, 2005, p. 126).

Tal gênero se centra em narrativas não lineares, em dispersão ou diluição espaço-temporal e focalização em detalhes como rostos e objetos e na exploração do ambíguo. (NICHOLS, 2005). Além disso, o ritmo de “mostração” das imagens costuma ser mais lento e detido. Por outro lado, filmes documentais não poéticos, tendem a um discurso retórico, ao passo que o poético no documentário enfatiza a própria linguagem, portanto é mais opaco, ou como diz Nichols (2005): “A retórica também difere do discurso poético ou narrativo, que visa menos nos convencer de uma questão social do que nos oferecer uma experiência estética ou o envolvimento num mundo imaginário” (NICHOLS, 2005, p. 43-44). Nichols (2005) chama essas formas de documentário de “modos” e assim, os

subdividem: “poético”: “ênfatisa associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal”; “expositivo”: “ênfatisa o comentário verbal e uma lógica argumentativa”; “observativo”: “ênfatisa o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmara discreta”; “participativo”: “ênfatisa a interação de cineasta e tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto”; “reflexivo”: “chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário. Aguça nossa consciência da construção da representação da realidade feita pelo filme” e “performático”: “ênfatisa o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento”. (NICHOLS, 2005, p. 62-63). Provavelmente há interações entre esses modos, categorizados apenas por questões metodológicas e expositivas. Essas interações devem sofrer influência dos processos de remediação, conforme o próprio Nichols (2005) sugere: “Cada modo pode surgir, em parte, como reação às limitações percebidas em outros modos, como reação às possibilidades tecnológicas e como reação a um contexto social em mudança. Entretanto, uma vez estabelecidos, os modos superpõem-se e misturam-se”. (NICHOLS, 2005, p. 62-63). No caso de “O corvo” de Xavier, a mescla dos modos é patente, pois a *voz off*, que normalmente é usada no modo expositivo, o mais comum no meio televisivo (NICHOLS, 2005, p. 63), nesta película funciona como a voz poética oralizada que se harmoniza com a voz poética construída pelas imagens fílmicas, a introdução do texto poético verbalizado por Paulo Autran, além de ter evidente vínculo com os modos “observativo” e “reflexivo”, tal qual são conceituados por Nichols (2005). Outro ponto crucial conceituado por Epstein e ligado ao poético cinematográfico e aos processos de remediação é debatido por Nichols (2005): a fotogenia: “A fotogenia refere-se àquilo que a imagem cinematográfica oferece para complementar o que é representado ou que é diferente do que é representado” (NICHOLS, 2005, p. 124-125). Isso possibilitou, juntamente com o desenvolvimento da montagem, segundo Nichols (2005), que “que a voz do cineasta passasse para o primeiro plano”. (NICHOLS, 2005, p. 125). Então, a fotogenia, a montagem, ambas ligadas ao discurso poético e à forma

de representar a realidade, contribuíram para a formação do olhar autoral do cineasta e, isso somente foi possível pelos processos de remediação entre as mídias envolvidas e recursos técnicos e tecnológicos atrelados aos meios de filmagem, processamento e finalização das imagens fílmicas. Assim, esse fenômeno da fotogenia justamente a complexidade do jogo entre transparência e opacidade, especialmente em filmes documentais poéticos:

Uma reprodução automática, regulada por máquina, do que aparece diante da câmera se torna secundária em relação à mágica operada pela própria imagem. Detalhes da realidade podem ficar maravilhosos quando projetados numa tela. A imagem tem um ritmo cativante e uma mágica sedutora todos seus. A experiência de assistir a um filme difere da de olhar para a realidade de maneira que as palavras só conseguiriam explicar imperfeitamente. (NICHOLS, 2005, p. 124-125).

Há na ponderação de Nichols (2005) uma supervalorização do potencial da imagem fílmica em detrimento do potencial da imagem escrita, notadamente a poética, de forma que outras perspectivas de acomodação do poético ao cinematográfico alegam justamente o contrário: a dificuldade ou a impossibilidade de traduzir o poético verbal em imagens fílmicas, algo, contudo, que normalmente se resolve filmicamente por meio de equivalências ou mesmo por meio de dupla relação poética no filme, uma de natureza linguística e outra cinematográfica, não equivalentes, mas reconhecíveis como sendo uma postulação ou enquadramento poético. No filme de Xavier, em algumas passagens, especialmente nas imagens externas a casa onde Lenora surge, é perceptível esse afastamento ou disjunção do poético literário em relação ao poético fílmico, alimentando o discurso ambíguo e complexo do filme. Dessa maneira, somos da opinião da equivalência e da interpenetração dos discursos e das mídias, a serviço da elevação estética da obra de arte. De toda forma, a orientação de Nichols (2005) é coerente quando alude acerca da capacidade do cinema de capturar “detalhes da realidade”, algo próprio também do discurso poético. Nesse sentido, poderíamos chamar esse procedimento tanto no filme documental poético quanto na poesia de “zoom poético” da realidade.

Ao comentar acerca da vanguarda cinematográfica poética francesa, com base na qual vemos um apontamento crítico bastante aderente ao que

estamos discutindo no filme de Valêncio Xavier, Ismail Xavier (2005) defende que para os vanguardistas franceses:

a expressão do essencial e a emergência do poético ocorrem num espaço de clareza, no próprio seio da “objetividade” da reprodução fotográfica. Tal “objetividade”, será celebrada, sendo assumida como a alavanca fundamental para o cinema no seu caminho rumo a superação narrativa realista e rumo à supremacia de sua dimensão poética. (XAVIER, 2005, p. 103).

Xavier (2005) postula que este tipo de cinema não tem mediações, pois almeja uma visão direta da natureza, minimizando o aspecto discursivo da linguagem fílmica ao mostrar em vez de falar das coisas. Nessa perspectiva, o filme de Valêncio Xavier ainda carregaria elementos de transparência, contudo, como o próprio Ismail Xavier (2005) advoga esta orientação fílmica já estava se encaminhando para o flanco poético.

Partindo exatamente da mesma premissa poética que almeja criar novos mundos com base na realidade sensível, Ismail Xavier (2005) delinea que o lirismo do cinema advém da superação da leitura imediata das imagens captadas pela câmera, numa lógica de que as imagens sempre dizem muito mais do que parece. O “eu lírico fílmico” seria, assim, inicialmente determinado pela relação câmera-objeto e posteriormente, em nosso juízo, converter-se-ia num “eu lírico cinematográfico”, nomeadamente após as intervenções de diretores, montadores e editores do filme.

O cinema é instrumento de um novo lirismo e sua linguagem é poética justamente porque ele faz parte da natureza. O processo de obtenção da imagem corresponde a um processo natural – é o olho e o “cérebro” da câmera que nos fornecem a nova e mais perfeita imagem das coisas. O nosso papel, como espectadores, é elevar nossa sensibilidade de modo a superar a “leitura convencional” da imagem e conseguir ver, para além do evento imediato focalizado, a imensa orquestração do organismo natural e a expressão do “estado de alma” que se afirmam na prodigiosa relação câmera-objeto. (XAVIER, 2005, p. 104).

Na leitura e análise poéticas, o leitor ou analista está sempre em busca desses religamentos de sentido, reconfigurando lacunas de linguagem, sabendo apenas, de partida, que o poeta, as deixou ali com algum propósito,

e este propósito, que em perspectiva formal, remete à ideia de hiato ou de lapso espaço ou espaço-tempo linguístico, é perseguido durante o percurso hermenêutico e desvendamento poético do leitor. O referido lapso também sugere relação de equivalência com o hiato entre os planos cinematográficos. Então, silêncios e dissonâncias (espaço-temporais) entre planos também compõem o fluxo poético da imagem, de modo semelhante ao que ocorre na quebra intencional dos discursos verbais tradicionais, operada em poemas. E no caso do poema “The Raven”, há quebra do discurso? Quando se dá voz ao um corvo, há uma quebra na relação lógico-discursiva, contudo, sua fala reduz-se ao tudo e ao nada igualmente. O *Nevermore* é a assunção da impossibilidade de dizer: o corvo falou e nada disse ou tudo disse e nada falou. Essa leitura, contudo, pode ser contrastada com a ideia grega sobre a noite, portadora de saber. Uma das aves que trazia o conhecimento, na tradição grega, era a coruja, animal de hábitos noturnos.

Por último, ecoa na teoria de Nichols (2005) que o seu conceito de voz documental está atrelado ao conceito de voz poética, expressão essa que, como vimos, ressurge a todo instante em sua análise. Queremos dizer com isso que mesmo no documentário não poético, há, segundo o Nichols (2005), a presença de uma voz mesmo em documentários não poéticos e isso também se vincula a processos de remediação, pois, segundo o próprio Nichols (2005): “A concepção de voz também está ligada à ideia de uma lógica informativa que orienta a organização do documentário comparada à ideia de uma história convincente que organiza a ficção” (NICHOLS, 2005, p. 73). Essa “lógica informativa que orienta a organização do documentário” pode ser entendida como a influência midiática ou as remodelações das mídias que compõem o discurso documental. Essa nossa avaliação confirma-se na seguinte passagem de Nichols (2005), quando este postula que para a construção da voz documental o criador recorre-se aos meios a ele disponíveis:

A voz do documentário não está restrita ao que é dito verbalmente pelas vozes de “deuses” invisíveis e “autoridades” plenamente visíveis que representam o ponto de vista do cineasta - e que falam *pelo* filme - nem pelos atores sociais que representam seus próprios pontos de vista - e que falam *no* filme. A voz do documentário fala por

intermédio de todos os meios disponíveis para o criador. (NICHOLS, 2005, 76, grifos do autor).

E isso tem relação, segundo Nichols (2005), com a voz ou “estilo com algo mais” do documentarista e seu filme, pois além de uma maneira particular de tratar um tema e o seu desenvolvimento, a voz revela aproximação direta do cineasta com o tema:

A voz está claramente relacionada ao estilo, à maneira pela qual um filme, de ficção ou não, molda seu tema e o desenrolar da trama ou do argumento de diferentes formas, mas o estilo funciona de modo diferente no documentário e na ficção. A ideia da voz do documentário representa alguma coisa como “estilo com algo mais”. Na ficção, o estilo deriva principalmente da tradução que o diretor faz da história para a forma visual, dando a essa manifestação visual da trama um estilo distinto de sua contrapartida escrita na forma de roteiro, romance, peça ou biografia. No documentário, o estilo deriva parcialmente da tentativa do diretor de traduzir seu ponto de vista sobre o mundo histórico em termos visuais, e também de seu envolvimento direto no tema do filme. Ou seja, o estilo da ficção transmite um mundo imaginário e distinto, ao passo que o estilo ou a voz do documentário revelam uma forma distinta de envolvimento no mundo histórico. (NICHOLS, 2005, p. 74).

Isso revela que quando Nichols (2005) fala em voz, fala de fato e necessariamente de voz poética, pois essa forma particular de interagir com a realidade e de se envolver com o mundo histórico, é a visão e a voz do poeta em marcha. Poe já trazia essa voz documental poética em sua obra poética, dada a peculiaridade e forma de envolvimento com seu tempo histórico. Isso se comprova, pois, é muito difícil recuperar elementos históricos pela poesia e mesmo pela narrativa poética, visto que, salvo referências a grandes contextos científicos, sociais e históricos, sua lupa estética, com base na realidade factual, projeta-se para o imaginário, psicológico e para o simbólico.

Ainda assim, no caso de Poe, o discurso documental estava constantemente presente em sua escritura e na sua vida diária de crítico literário e esse discurso midiático era o jornalismo impresso. De modo semelhante à difusão de poesia pela via do gênero cinematográfico documental exemplificado no filme de Valêncio Xavier, no tempo de Poe,

suas poesias e contos espriavam-se pelos jornais e revistas impressas. E seus textos passavam por esta lente midiática, o que pode ter ajudado a conformar algum processo remediador (BOLTER; DRUSIN, 2000) no interior de sua obra. Por essa ótica, a linguagem e o discurso documental, como uma das escolhas estéticas para biografar ou roteirizar a trajetória artística de Poe, foram estratégias muito felizes tanto no filme de Xavier, quanto na película de Griffith (1909), por exemplo. Essa é outra chave explicativa para a recorrência de Poe no cinema: sua obra por já conter traços de remodelação midiática, era, portanto, remediável de uma maneira especial e adequada à sétima arte.

Dessa forma, o corvo de Xavier conecta-se ao submundo de Curitiba, ao lado sombrio, esquecido e apagado da “cidade-modelo”, onde trafegam os homens e mulheres comuns e desassistidos, fruto do descaso social, páreas sociais, como fora Poe em seu tempo. Morto na miséria e pela miséria humana. O trabalho de Xavier recupera não apenas uma tradição poética ligada a “The Raven”, mas reinsere em seu plano artístico o gênero documental poético iniciado com as vanguardas dos anos de 1920, gênero este relapidado posteriormente por Duras. Contudo, seu filme também retoma ou busca dialogar de forma crítica com o cinema nacional dos anos de 1980, no qual, sob a égide dos fins ditatoriais, o cinema continuava estetizando a decadência econômica, a repressão política numa ambientação erotizante com forte apelo popular. A película de Xavier, entretanto, não logrou popularidade, a despeito de sua inegável qualidade fílmica. Valêncio Xavier, morreu, lembrando Poe nisso também, no quase anonimato e no ostracismo. Esta película permanece, a exemplo do poema poeano, com uma aura misteriosa, na qual a captura dos sentidos e significados da obra reveste-se em um mistério, um enigma que explora mais que paralelismos e equivalências diretas entre a imagem cinematográfica e o texto poético, pois evidencia as contradições estéticas desses discursos, daí a escolha pelo documentário e pelo o poema como instâncias de cruzamento de memórias^{###} e questionamentos. A ação tradutória de Valêncio Xavier

^{###} Imperioso destacar que um dos corvos que se apresentam na iconografia nórdica nos ombros de Odin, é Munin, símbolo da memória.

parece-nos, ao cabo, genuinamente antropofágica, à luz da razão poética translativa dada para esse conceito por Haroldo de Campos.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Rodrigo Gomes de. *O passado vive em mim: a consciência histórica na produção de Valêncio Xavier (décadas de 1970-2000)*. Curitiba: UFPR, 2012. Dissertação (Mestrado em História). Disponível em: <http://www.humanas.ufpr.br/portal/arquivos/RodrigoGomesdeAraujo.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2016.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Tradução Marina Appenzeller. 2ª Ed. São Paulo: Papyrus, 2008.

BARROSO, Ivo. (org.). *O corvo e suas traduções*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

BENTIVOGLIO, Julio Cesar. POLIFONIAS NARRATIVAS: Tempo, memória e história em O mez da gripe de Valêncio Xavier. *OP SIS - Revista do NIESC*, Vol. 4, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/view/9269#.WUuhx30zqM8>. Acesso em: 22 jun. 2017.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: understanding new media*. Cambridge: MIT Press, 2000.

BORBA, Maria Salete. *A poética de Valêncio Xavier: anacronismo e deslocamento*. Tese (Doutorado em Literatura). Florianópolis: UFSC, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/92190/267267.pdf?sequence=1>. Acesso em: 23 jan. 2016.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *El arte cinematográfico: Una introducción*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós Comunicación, 1995.

CAMPOS, Haroldo de. "Da tradução como criação e como crítica". In *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 31-48.

CRUZ, Regina Célia da. *Do texto à tela - nunca encontrarei uma resposta que me satisfaça*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Curitiba: Uniandrade, 2014, Disponível em: https://www.uniandrade.br/docs/mestrado/pdf/dissertacoes_2013/Regina_Dissertacao.pdf. Acesso em: 22 jun 2017.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a.

FRÓES, Élson. *Uma nuvem de corvos: O Corvo em português. Traduções, inspirações e ensaios*. Disponível em <http://www.elsonfroes.com.br/framepoe.htm>. Acesso em 12 jun. 2016.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. (Coleção Campo Imagético). Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.

ORTEGA Y GASSET, José. "El Espectador" (1916-1934). In *Obras Completas*. Tomo II. Sexta Edición. Madrid: Revista de Occidente, 1963.

PASOLINI, Pier Paolo; RHOMER, Eric. *Cine de poesia contra cine de prosa*. Traducido por Joaquín Jordá. Editorial Anagrama, Barcelona, 1970. Disponível em: <http://biblio3.url.edu.gt/lmagica/cineprosa.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2016.

SILVA, Antonio Manoel dos Santos. *A Mídia na Ficção: do Romantismo até o Mez da Grippe*. In: SILVA, Antonio Manoel dos Santos (Org.). *Experimentalismo e multimídia: O Mez da Grippe*. São Paulo: Arte & Ciência, 2009.

VIEIRA, Maria Lúcia. *O Nicolau um Jornal Cultural*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Curitiba, UFPR, 1999. Disponível em: <http://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/24474>. Acesso em: 12 jul. 2016.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

FILMOGRAFIA

EDGAR ALLEN POE (sic). Direção: D.W.Griffith. 1909. EUA, *Youtube*, 7 min. Preto e Branco. (domínio público).

O CORVO. Direção: Valêncio Xavier. 1983. Brasil, VHS, 12 min. Preto e Branco.

**TUDO SOBRE MINHA MÃE, CLITEMNESTRA:
A *Electra* de Sófocles reciclada por Almodóvar**

Carlinda Fragale Pate Nuñez*

RESUMO: Almodóvar, no filme “Todo sobre mi madre” (1999), sugere um inusitado diálogo com a “Electra” de Sófocles (413 a.C.), que se deixa demonstrar através da análise intersemiótica e da epistemologia da complexidade (Morin: 2002). Trata-se de uma apropriação subliminar, indireta, da relação mãe-filha, desconvenionalizada na tragédia grega, mas também um antecedente significativo dos novos enquadramentos para as relações familiares, no filme franco-espanhol. Tal vinculação, retroativamente, esclarece a problemática situação da família de Electra. O jogo entre situações díspares e afins torna a analogia entre a tragédia antiga e o filme eficiente, ao articular o próximo e o distante; o mito, a literatura e o cinema.

PALAVRAS-CHAVE: Electra; Sófocles; Almodóvar; “Todo sobre mi madre”

ABSTRACT: Almodóvar, in the film "Todo sobre mi madre" (1999), suggests an unusual dialogue with Sophocles' "Electra" (413 BC), which can be shown through intersemiotic analysis and the epistemology of complexity (Morin: 2002). It is a subliminal, indirect appropriation of the deconventionalized mother-daughter relationship, in the Greek tragedy, but also a significant antecedent of the new frameworks for family relationships in the French-Spanish film. This linkage retroactively clarify the problematic situation of the Electra family. The interplay between disparate and similar situations makes the analogy between both artistic works efficient, in articulating the next and the distant; myth, literature and cinema.

KEYWORDS: Electra; Sophocles; Almodóvar; “Todo sobre mi madre”

Protocolo de leitura

Segundo Michel Foucault, "a literatura grega ou latina não existem" (in Machado: 2001, p. 139). Diz mais: que o termo **literatura** se liga a preocupações muito recentes, datáveis da geração pós-mallarmaica e baudelairiana, desde quando passou-se a identificar sob o rótulo de

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

literatura essa linguagem aberta ao infinito, que se reduplica, ao dissimuladamente falar de si, enquanto está falando de um outro camuflado, sob o verismo da ficcionalidade. A literatura não teria mais que dois séculos de idade. Literário seria, pois, o texto que não se vexa em veicular-se a si próprio como seu assunto preferencial. Nas palavras do filósofo, "Se a relação da obra de Eurípides com a nossa linguagem é efetivamente literatura, sua relação com a linguagem grega certamente não o era", vindo, em seguida, a sentenciar: a literatura "é extremamente jovem, numa linguagem bastante velha" (id., ib.).

A assertiva consegue ser brilhantemente defendida, mas não anula a competência da mesma tragédia grega, para a demonstração das ideias do conferencista, muito menos quanto ao equacionamento de problemáticas desde sempre em pauta. A consonância com o pensamento crítico de Barthes (1988), Bataille (1987), Kristeva (1969) e outros que discutiram, nas décadas de 1970-80, a chamada *théorie du texte*, sustenta nossa constatação (Nuñez, 2000, p. 15) de que o texto (efetivamente iterário) ilustra a situação edípiana, posto que destinado à conquista do que desconhece e ao reconhecimento de seu(s) sentido(s) - semântica e sensorialmente. Repete-se, na recorrência dos temas e versões ao longo da história da literatura e da arte, a errância do herói que, assim, divulga o de que carece e dimensiona concretamente que o que ele busca não se encontra em nenhum texto – evidencia-se a mesma ausência que o habita e energiza. Marcado pelo excesso (de poder, de visão, de família, de legalismo, de religiosidade, de erotismo), o texto-edípico percorre o itinerário absurdo de sempre repetir-se, reclamar-se insatisfeito, nunca bastar-se, jamais sentir-se bastante. Isso porque, antes de falar de um desejo, ele é fala do próprio desejo. Inserido nesta ciranda inebriante, o enigma se deslinda: repetir-se faz parte do jogo.

Pela perspectiva dos estudos críticos, as epistemologias intertextual, intersemiótica e intermedial constituem linhas de abordagem textual que ampliam seus domínios, na proporção direta com que as realizações artísticas se diversificam e as teorias críticas se complexificam, ao longo da sua história. A intertextualidade, que vem sendo praticada desde os gregos,

conquistou, com a investigação intersemiótica de G.E.Lessing¹, na segunda metade do século XVIII, uma metodologia, bem como um elenco de categorias, critérios, um *corpus* artístico e teórico, entre outros materiais imprescindíveis para a discussão sobre a especificidade do discurso poético, além de garantir autonomia investigativa para os estudos de estética seus contemporâneos e futuros. A intermedialidade, na era do cinema e dos efeitos acústico-visuais produzidos por meios tecnológicos, dos textos e hipertextos eletrônicos e telemáticos, se torna a epistemologia que mais corresponde às novas formas de representação e aos meios narrativos de última geração. Ao mesmo tempo, o aparato teórico demandado por estas contingências históricas vem ao encontro das expectativas estéticas mais recentes.

Pressupomos, nesta linha de pensamento, que é possível encontrar, na adaptação e reciclagem de formas e obras, no trabalho de hibridização de códigos, osmose temática e artística, em suma, na transposição intercódigos de materiais miméticos, o **criptograma** do processo estético que ali tem lugar. Desta maneira, o rastreamento de obras em que a *translatio* inaparente acontece pode ser altamente rentável, no sentido de constituir um meio (sem dúvida, complexo) através do qual se podem evidenciar operações estéticas.

Aqui se encontram as duas prerrogativas teóricas deste ensaio: de um lado, a prefiguração de expedientes narrativo-ficcionais já na tragédia grega – mormente a repetitividade e a estratégia de instalar, nas suas dobras, reduplicações e redundâncias, o núcleo articulatório-poético do texto; por outro, insistir em certa funcionalidade do mito que, ultrapassando a condição primária de tema, vale como meio privilegiado de percepção. Em outras palavras, ver o mito como *locus* do imaginário ficcional onde, muito antes de Oscar Wilde, já se preconizava que a arte não imita a vida, mas, ao contrário, é a vida que imita a arte. Mais especificamente, imita o mito.

Nesta perspectiva de obra que se abre ao infinito, tanto por se repetir, diferida, quanto por se relacionar irrestritamente consigo mesma e com outros textos que a evocam e que com ela estipulam parcerias insuspeitáveis,

¹ Referimo-nos ao *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. (1766). Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

pode-se entender por que Almodóvar, com seu filme *Todo sobre mi madre* (Espanha/França, 1999), é convocado para conduzir nossos considerações acerca do mito de Electra. Trata-se – tanto no trabalho dramaturgico com o mito de Electra por Sófocles² quanto no filme – de ressaltar a estratégia semelhante, numa e noutra obra, de manejar signos colaterais, redobrados e desviantes (do uso mais comum), dissimulando, no tema real que veiculam, o real do tema, não claramente exposto. Em decorrência deste estatuto da construção de sentido a partir de elementos subjacentes, acessórios, alocados no sistema secundário de organização da narrativa (seu plano retórico) e, por assim dizer, periféricos à linha principal dos acontecimentos e à referencialidade da linguagem dramática, verificamos que o protagonismo, nestes dois roteiros dramáticos, constitui um sistema instável, elaborado por uma série de associações que evoluem para representações altamente estruturadas. Em outras palavras, o que se vê, seja na peça de Sófocles, seja no filme de Almodóvar, é um deslocamento contínuo do eixo das ações e do protagonismo, o que permite vislumbrar em ambas as obras experimentos exemplares de textos artísticos como sistemas complexos³.

Com base na epistemologia da complexidade de Edgar Morin (1996), não só percebemos nesses objetos artísticos um modo de estruturação aberta, a partir de focos desdobrados e reduplicados de inscrição significativa (que atuam abolindo a pretensão de um centro organizador da leitura ou a existência de uma instância preponderante, no discurso, capaz de lhe conferir significados prévios), como também os qualificamos, por suas semelhanças, a integrarem a equação comparativa, a partir da qual um termo elucidada e complementa a legibilidade do outro. Aproximá-los, respeitando em cada um sua temática peculiar, suas personagens, seu

² Utilizamos duas edições da *Electra* de Sófocles: a tradução em português da USU (Sófocles, 1975) e a edição bilingue grego-francês, da Belles Lettres, para a localização dos versos, no original (Sophocles, 1972). A partir daqui, as citações da tragédia se farão segundo o critério internacional, indicadas pela abreviatura do título (*El.*), seguidas da página da tradução e do(s) verso(s) correspondente(s) ao original.

³ Certamente a discussão de Foucault remete à defasagem entre o aparecimento de textos poéticos, na história da literatura universal, e a elaboração de uma teoria crítica que lhe acompanhasse o desenvolvimento, as transformações formais e de visão-de-mundo, enfim, uma teoria que fornecesse uma conceituação eficiente do poético, em suas especificidades. Tal consciência, insiste, o filósofo, esteve muito aquém do grande desenvolvimento das múltiplas formas literárias, ao longo de sua história.

enredo, sua poética, suas prerrogativas de gênero e estilo, sua linguagem e suas convenções midiáticas, corresponde ao anseio de atribuir-lhes o tratamento que mais lhes convém, já que, como objetos complexos, demandam a percepção de seu pluralismo e das sobrecodificações que os dinamizam.

Pretendemos demonstrar a compertinência entre o filme contemporâneo e a tragédia grega em questão, apesar das disparidades espaçotemporais, que surpreendentemente as aproximam e peculiarizam. A partir dos problemas éticos, ideológicos, morais, enfim, humanos, bem como da estruturação e da *tékhne* propostas por seus criadores, uma série de correlações, por analogia e disparidade, podem ser estipuladas entre as duas obras. Desta forma, o dialogismo, que se descobre como a melhor forma de lê-las, repercute a constituição dialógica e intertextual destes objetos artísticos em si. Ao princípio dialógico, proposto pela epistemologia da complexidade, se associa o princípio recursivo, baseado na ideia de que os efeitos podem retroagir sobre as causas⁴. A lógica do mito passa, pois, a assumir um novo papel, nas discussões filosóficas e científicas da contemporaneidade, sensíveis às parcelarizações do pensamento disciplinar e à necessidade de recuperar as complexidades expressas na arte, na música, na religião, na mitologia, nas representações populares etc...

Esta leitura, que é aberta à complexidade, se insere no âmbito dos estudos intersemióticos, intermidiais e transdisciplinares. Ela admite, por conseguinte, migrações conceituais e o poder da metáfora como recursos indispensáveis para alcançar a compreensão dos objetos com que lida.

Duas dramaturgias afins e díspares

⁴ Contrário às cadeias lineares e à lógica clássica (dos processos causais, progressivos e unidirecionais), os objetos complexos sugerem a ocorrência da causalidade circular. A ideia da circularidade (formulada por Norbert Wiener), diz respeito ao caráter retroativo dos sistemas complexos. Para elucidar a noção, Morin dá como exemplo o sistema de aquecimento central de um apartamento por um termostato. Quando a temperatura desejada é alcançada, o termostato para o aquecimento; se a temperatura está baixa, o termostato arma o sistema, fazendo-o reaquecer. Vê-se, assim, ao contrário da ideia linear de que toda causa tem um efeito, uma causalidade circular, onde o próprio efeito volta à causa. Segundo Morin, "Graças a este sistema obtém-se a autonomia térmica do apartamento que se quer aquecer. Há uma ruptura com o determinismo banal, porque o determinismo banal diria que quando está frio fora, deveria estar fazendo frio dentro". (In CASTRO: 2002, 14).

No caso da *Electra* de Sófocles, versão do mito em que se baseia nossa análise, poder-se-ia atribuir o título forjado: *Tudo sobre minha mãe, Clitemnestra*. O título que anuncia falar de uma mãe, na obra de Almodóvar, na verdade, trata de um pai de sexualidade invertida (um travesti), cujo filho morre e enseja o reencontro de seus genitores, no luto da mãe, que fora fecundada no escândalo e na obscuridade das relações inconcebíveis. É a partir da ideia de embaralhamento dos papéis parentais que se podem inicialmente discernir as razões pelas quais uma mãe, que exerce a função de pai, vai ao enalço de um pai, que experimenta um amor maternal pelo filho, de vez que nunca escondeu seu homossexualismo, nem a profissão de transformista. A morte e a verdade sobre um amor escuso reassocia as personagens afastadas no tempo e no espaço. É exatamente no percurso em busca deste pai-mãe que a identidade masculina (do nascido Estéban) sob a máscara feminina (que o redenomina Lola) se vai revelando, e toda a história anterior à morte de um filho (também Estéban) pode ser reconstituída.

O expediente da superposição de identidades diferentes numa mesma personagem é igualmente chave para o estudo da figura de Electra, bem como para determinar-lhe a problemática paradoxal. Já pela dimensão nominal, Electra é múltipla. No contexto do mito grego, liga-se tanto ao firmamento quanto às profundezas do Oceano: é uma das Plêiades e também uma das divindades marinhas. Subsumindo estes elementos, a personagem em redor da qual gravitam todas as demais, na versão sofocliana do mito, conquista, no sedentarismo, na solidão e no confinamento impostos, a situação-limite em que se fundem a ausência do pai, o ódio pela mãe e a dor pelo irmão distante. Não é absolutamente arbitrário, por conseguinte, que Orestes retorne a Micenas para "resplandecer um dia como um astro" (*El.*, 1975, p. 7 / 1972, v. 66), imagem também adotada por Electra para pontuar seu sofrimento: "Não cessarei de gemer e me lamentar enquanto vir o clarão cintilante das estrelas e a luz do dia" (*El.*, id., p. 8 / id., v.103-106).

Na versão sofocliana, Electra e Clitemnestra constituem os dois sóis em torno dos quais se desenrola o drama. Cada qual presa à sua história: a mãe, ao sacrifício da primogênita, Ifigênia, pelo próprio pai; a filha, ao inconformismo perante o regicídio e os desmandos da rainha, sua mãe.

Entre as duas, Orestes, o jovem ausente, e Egisto, o substituto do rei Agamemnon.

A fórmula parece repetir-se, no filme de Almodóvar, uma vez que o enredo se constrói a partir de duas histórias que se entrelaçam, quando consumada a morte de Estéban: a mãe (de nome e atitude másculas, Manuela) se desloca para Barcelona, onde conhece Rosa, na qual se repete o mau desitno de engravidar do travesti Lola. Em ambas as obras, a sombra de um homem morto (Estéban e Agamemnon) traz à tona a presença de um outro (Egisto e Lola), que age como mulher⁵, interpondo-se entre duas personagens ligadas pela função materna. A diferir as duplas, o fato de que Clitemnestra e Electra são efetivamente mãe e filha, enquanto Manuela e Rosa ocupam estas funções simbólicas, pelo afeto e a situação de perigo (de aborto) que as une.

A anterior vinculação de Orestes a Clitemnestra, explorada nas *Coéforas* (de Ésquilo^{458 a.C}), em Sófocles é desviada e agudizada na relação entre mãe e filha: seja porque Clitemnestra escapa ao papel que tradicionalmente se liga à imagem materna, seja porque esta Electra assume o *locus* da mãe para o irmão. Da mãe herdou não o amor, mas o ódio materno (Stein, 1988).

A famosa cena em que mãe e filha (*El.*, 1975, pp.156-161 / 1972, v. 516-659) discutem a morte de Agamemnon, mais que denunciar o perfil da rainha, coloca em xeque duas mulheres cuja hostilidade é proporcional à profundidade de suas semelhanças⁶. A artilosidade da Clitemnestra esquiliana é convertida por Sófocles em dom oratório, com o qual a rainha defende seus atos passados e, praticamente, reconduz Agamemnon ao banco dos réus. A argumentação é irretorquível, por basear-se no sentimento

⁵ Será necessário ir até o final deste artigo para entender esta afirmação, no caso de Egisto, o amante de Clitemnestra, que assumiu como tirano o lugar de Agamemnon (não através de golpe, mas de um acordo secreto com a rainha). Miticamente a personagem, como Édipo, ilustra um ordálio, um fato prodigioso que lhe permite sobreviver, quando, de fato, deveria morrer. Egisto foi amamentado por uma cabra (em grego, *aix*, *aigós*, raiz de seu nome) e foi o único irmão de uma prole a sobreviver ao massacre promovido por seu tio, Atreu. Para vingar-se destas atrocidades, Egisto se torna amante de Clitemnestra. Vinga em Agamemnon, filho de Atreu, o crime contra seu clã. Por este roteiro, nada há de feminino, na compleição da figura mítica. Em Sófocles, todavia, a pulsão criminosa da personagem se articulará com semas de feminilidade e perversão. Semantismos resvaladiços, que Sófocles surpreende no extrato mítico, propiciam a reconfiguração artística da personagem. A noção de desvio envolve tanto aspectos do *éthos* (caráter) da personagem quanto da construção sgnica que lhe corresponde.

⁶ A partir daqui as semelhanças entre mãe e filha serão progressivamente demonstradas.

materno ("Ele [o marido] menos sofreu a gerá-la [à Ismênia] do que eu a dá-la à luz", *El.*, id., p. 17 / id., v. 532-533) e na idéia de uma justiça compensatória ("foi a justiça que o condenou", *El.*, id. ib. / id., v. 528).

A praxe tribunalesca (Grimaldi: 1998, p. 11-12) empresta à advogada de causa própria a eficácia das perguntas retóricas, que geram uma atmosfera psicologicamente propícia ao inquiridor. É de se indagar por que Menelau não foi convocado a sacrificar a algum de seus dois filhos, em prol de ventos favoráveis à partida da esquadra grega para Troia. Que estranho motivo faria com que as potestades preferissem os filhos de Clitemnestra aos de todos os gregos? Ou, de fato, Agamemnon amaria mais aos súditos que à primogênita? A complexa problemática do sacrifício de Ifigênia integra o discurso da Electra sofocliana apenas como um acontecimento doloroso, cuja vítima é o pai, constrangido por Ártemis⁷.

A mesma indagação sobre o destino perpassa a narrativa de Almodóvar, e não se restringe ao acidente que vitimou Estéban. A morte deste por atropelamento já fora prenunciada, desde o início da película, na cena que antecede a entrada de mãe e filho no teatro, para ver *Um bonde chamado desejo*. As personagens, em geral, têm suas vidas determinadas por textos que as precedem, em sua maioria, textos literários e/ou fílmicos. O destino destas figuras almodovarianas volta às mãos de Dioniso, fazendo de suas histórias pessoais palimpsestos de cenas já escritas⁸. O seu livro sagrado é a antologia dos clássicos, cujos grandes avatares, de acordo com o filme, são, de um lado, Bette Davis, a atriz; de outro, Tennessee Williams, o dramaturgo.

Assim como o título do filme sai de outro (de *All about Eve*, de Joseph L. Mankiewicz, 1950) estrelado por Davis, a grande atriz Huma Rojo incensa com hábitos de fumante e seu próprio nome o ídolo cinematográfico. Por seu turno, Manuela, atriz amadora que contracenou com o marido, como a Estela de *Um bonde...*, nos tempos de recém-casada, retorna ao papel, tanto

⁷ Segundo a narrativa mítica, a deusa Ártemis exigia de Agamemnon o sacrifício de Ifigênia, em troca de condições favoráveis à navegabilidade da esquadra grega até Troia, para que se pudesse resgatar Helena, raptada por Páris.

⁸ Não se exclui a intenção de evocar o *déjà vu* tão favorável ao efeito estético, na recepção de objetos artísticos que remetem à *arkhé* (origem, ancestralidade) da própria narratividade.

na situação de mãe que vai criar o filho sem o marido, quanto de mãe adotiva do pequeno Estéban, depois da morte do filho verdadeiro. Huma, infeliz, no plano amoroso, termina cumprindo o vaticínio (assinalado pelo elemento purpúreo) do sobrenome dionisíaco (*rojo*): seu último papel, no contexto fílmico, vem das *Bodas de sangre* de Lorca.

A riqueza intertextual é imensa. Os roteiros de Almodóvar, Mankiewicz e Tennessee Williams se interpenetram, criando um jogo de referências perfeitamente remissível à matriz das tragédias gregas. Não gratuitamente, a ciranda de fragmentos, a retórica de estilhaços trágicos e cômicos, a bricolagem de cenas antológicas e de máscaras (reeditadas em *closes* e painéis de fundo gigantescos, por exemplo), a metadiscursividade das legendas, no decorrer da película e ao final da mesma⁹, compõem a identidade da obra pós-moderna, que quer declarar ostensivamente suas fontes, sua memória, sua *arkhé*, sua teoria fundamental: a de que a ficção, o irreal e a representação são produtoras de uma verdade que, de outra maneira, não seria capaz de nos atingir. A obra, pois, fala de si, de seu processo de constituição, enquanto fala do outro, apropria-se do discurso alheio e dissimula, através da representação desse desejo deslocado, o desejo de perpetuar-se como objeto perpetuamente desejado.

As duas mães – Clitemnestra e Manuela – conhecem o mesmo constrangimento: renunciar aos filhos, predestinados à morte violenta. Aos sonhos nupciais da jovem Ifigênia, interrompidos pela decisão paterna, correspondem os planos de carreira literária de Estéban, interrompidos quando, obcecado pelo autógrafo de uma atriz, é atropelado. Cada mãe, a seu modo, se incumbe de facilitar o cumprimento dos desejos filiais: Clitemnestra prepara as bodas da filha com Aquiles (mais tarde, na peça de Sófocles, compensará o falso contrato, urdido apenas para atrair a jovem ao altar sacrificial), desprezando os direitos das filhas núbéis (Electra e

⁹ Cabe aqui o registro da dedicatória do diretor-roteirista aos seus ídolos: “Para Bette Davis, G. Rowlands e Romy Schneider, que interpretaram atrizes; para todas as atrizes que representaram mulheres; para todas as mulheres que representam mulheres; para homens que representam e se tornam mulheres, para todos aqueles que querem ser mães e para minha mãe”. A lógica do labirinto e do espelho, assim como a do fio de Ariadne vencendo a arquitetura de Dédalo, na aventura contra o Minotauro, se reatualiza nesta dedicatória, e justifica o encadeamento que liga atrizes a mulheres, estas a homens, e ambos ao princípio fundamental, que é, nesta leitura de Almodóvar, a mítica materna.

Crisótemis) e mesmo impedindo-as de se realizarem no âmbito de qualquer prazer pessoal. Manuela permite, àquela altura em que ele escrevia um livro inspirado na mãe (ao qual intitularia também *Tudo sobre minha mãe*), que o filho assista ao *workshop* oferecido à equipe de organização de transplantes da qual ela é coordenadora (adiante, terá de sacrificar a própria profissão, para sobreviver ao trauma de ter reinterpretado, em situação real, a cena em que protagonizara a liberação de um órgão para doação. Na repetição, tratava-se do coração do próprio filho, já com morte cerebral).

A diferi-las, o espírito vingativo, erínico, que persegue Clitemnestra por dez anos (tempo de duração da guerra de Troia). Uma década que a rainha pacientemente esperou até consumir seu plano vingativo. Ao contrário da rainha micênica, que não se desloca do palácio e o torna cúmplice de seu projeto de vingança¹⁰, em Manuela tal projeto inexistente. Manuela empreende o seu périplo heroico, refazendo a estrada de retorno a Barcelona, para reencontrar o pai do filho morto. Efetivamente, trata-se de uma viagem de reparação, a catábase (ida às profundezas da Morte), para resgatar o pai de Estéban, que ela passara a considerar morto, ao abandoná-lo, sem lhe dar notícias da gravidez, mas também para cumprir a última promessa feita ao filho: revelar *tudo sobre meu pai*. Se Manuela já não pode cumprir *in praesentia* o desejo do filho, pode devolver-lhe, *in absentia*, a imagem do pai que ela suprimira dos retratos e o direito à paternidade, que tanto o jovem quanto o adulto Estéban recalçaram.

Como em toda catábase mítica (Orfeu, Ulisses, Eneias, Dante... são os mais famosos visitantes das Sombras íferas), o viajante enfrenta provas, reviravoltas e reconhecimentos. O desitno interfere como adjuvante, no encaixamento de histórias que se completam, para a obtenção da verdade final¹¹. Esta técnica de encaixes, denominada *sýmbolon* no pensamento antigo,

¹⁰ O argumento mítico é explorado por Ésquilo (*Agamemnon*, in *Oréstia*), que faz da arquitetura do palácio de Agamemnon recurso dramático para aprofundar os horrores do regicídio: a rainha induz o rei a desfilar soberbamente sobre um tapete vermelho disposto nas escadarias do palácio (honra exclusivamente dedicada aos deuses), o que Agamemnon faz, após descalçar as sandálias – gesto totalmente incomum para um rei, mas indício inequívoco de quem já se pressentia como vítima, a se encaminhar para o catafalco. A análise semiótica da consagrada “Cena do tapete” pode ser conferida em Nuñez (2000: pp. 57-71).

¹¹ Cf. análise de Foucault (1974) sobre a organização de *Edipo Rei* como pesquisa judicial de busca da verdade.

com vistas à reconstituição de um conhecimento, melhor se estabelece pela via simbólica, das representações e figurações que seria doloroso (em alguns casos, impossível) conceber, sem a ajuda de metáforas. Manuela se envolve com a atriz que está atuando na última peça vista com o filho, agora em cartaz em Barcelona; na procura por Lola, reencontra um amigo transexual (Agrado), com quem se dirige a uma instituição religiosa que dá assistência a desempregados. Aí conhece uma freirinha que se revelará engravidada por outro transexual, ninguém menos que a pessoa a quem Manuela buscava.

As correlações entre as duas mães se prolongam, nas atuações de duas figuras cujo paralelismo também merece ser comentado. Ainda que Agrado exerça a importante função de articulador diegético, conectando presente e passado, mundo de Manuela/Huma e cena fílmico-teatral, realidade privada e ilusão cênica, livre manipulação do corpo (e da própria sexualidade) e ética sexual, entre outros focos em que a personagem é chave, na dinamização dos acontecimentos, há uma correspondência da personagem espanhola com a apagada e pusilânime Crisótemis, irmã de Electra. Funcionando como signo dramático cuja finalidade é contrastar e realçar a exuberância, o furor e a combatividade de Electra, Crisótemis traz para o debate os argumentos da sensibilidade ingênua. Ela atua como uma dimensão da realidade – não-heroica; puramente onírica – que Electra não possui. Electra, como Rosa e Estéban, age. Crisótemis e Agrado têm acesso à realidade por intermédio de seus sonhos. A ambas caberia a tradução do regime ilusionista oferecida generosamente por Agrado a uma plateia (não pagante), sem o qual a realidade se torna insuportável: “Uma pessoa é tanto mais autêntica, quanto mais se parece com aquilo que ela sempre sonhou para si mesma”.

Nesta constelação feminina, prevalece a lógica da mãe. Todas as mulheres são paradigmáticas. Seja na peça grega, seja no filme franco-espanhol, as mulheres são dominantes, agressivas, decididas, bissexuais. Os homens se reduzem a dois, em cada obra aqui estudada. Na tragédia de Sófocles, Orestes age como adolescente em busca de afirmação: matar a mãe é para ele, até que introjete o sofrimento imenso da irmã¹², um rito de

¹² Referimo-nos a uma das mais impressionantes cenas do teatro grego e universal: Electra recebe a falsa notícia de morte de seu irmão Orestes. A princesa dialoga com a urna onde se encontrariam as cinzas de Orestes, que ouve, escondido, e cai em si com e sobre a situação de penúria da irmã.

passagem efébio, para a conquista do estatuto de homem adulto; Egisto só entra em cena ao final, e quando se torna tema de discussão, as palavras remetem a realidades que divergem da imagem social que o palácio propaga. Em Almodóvar, o jovem Estéban morre, para dar início ao filme propriamente dito. E há o pai de Rosa, um idoso mentecapto. Além desses dois, o pai por excelência é Lola, que protoniza a bela cena de *Pietà*, ao receber em seus braços maternais o recém-nascido que lhe traz como herança o vírus HIV.

A maternidade sustenta esses dois textos e se faz atravessar por múltiplos modos de realização. Seu eixo principal, Clitemnestra e Manuela. Duas mulheres, o mesmo destino: confrontarem-se, depois da perda do primogênito, com filhas a elas tão semelhantes quanto diferentes. Manterem relacionamentos com homens que agem como mulheres, Egisto e Lola, tão diferentes e, surpreendentemente, tão parecidos!

Uma constelação chamada desejo

Na peça de Sófocles, excluídos o pacto político (que permitiria ver Agamemnon mercantilizando com Menelau a própria filha), tanto quanto a afrontosa presença de Cassandra, fica demonstrado que Clitemnestra não agiu nem por amor maternal ferido, nem por ciúme, mas pela afeição pecaminosa por Egisto. Para prová-lo, Electra se vale do mesmo recurso retórico empregado pela rainha, e indaga: "Deveria ele [o marido] perecer por tua mão? Em virtude de que lei?" (*El.*, 1975, p. 18 / 1972, v. 578-579). Clitemnestra é, pois, em Sófocles, culpada de um crime sem grandeza, destituído de atenuantes, inteiramente vil e condenável.

As duas sobrepõem, entretanto, à convicção de seus discursos, assertivas personalistas. Enquanto Clitemnestra afirma: "Não sinto nenhum pesar do que fiz" (*El.*, id., p. 17 / id., v. 549-550), Electra desconsidera os argumentos da mãe: "...que tenhas agido conforme o direito ou não" (*El.*, id, ib. / id., v. 561) – mãe e filha estão crispadas pelo mesmo individualismo. Soma-se a isso o despeito que atinge a ambas: à mãe, pelo desprezo que a filha lhe consagra ("de mim não fazes caso nenhum", *El.*, 519); à filha, por encontrar na mãe um tirano (*El.*, id. p. 18 / v. 597-598).

Identificadas pelo despeito, pela combatividade e pelos instrumentos discursivos de que dispõem, Electra e Clitemnestra compõem uma relação que não se sustenta sem sentimento de perda. O sofrimento da Atrida é arquetípico e remonta à pré-história da sensibilidade feminina, da qual a mãe participa, paradoxalmente, como a mais antiga paixão infantil e como aquela que oferece as duas primeiras frustrações à filha; primeiro, por ser furtada às carícias do pai (que as deve compartilhadas com a mãe, quando a filha se considera única e exclusiva merecedora) e, depois, por sentir obstaculizado o acesso ao objeto doravante imantado (o pai). A mãe se torna esse espelho que, somente quebrado, possibilita a composição de uma imagem feminina autônoma e independente.

A dupla mãe e filha, reduplicada, por Almodóvar, dá bem a dimensão da complexidade das relações que é capaz de engendar. A mãe biológica de Rosa, tão burocrática quanto falsificadora de quadros de Chagall, confirma sua desqualificação, ao não disfarçar a preocupação em se tornar soropositiva como o neto recém-nascido. Manuela substitui a personagem, enquanto a filha está grávida, e, posteriormente à morte de Rosa no parto, assume-lhe o papel, perante a terceira geração de Estéban.

Tanto em Sófocles quanto em Almodóvar, o sofrimento não decorre das exigências arbitrárias (e até anárquicas) do destino cego sobre a vida humana. Há um esquema, uma regra, uma lógica presidindo os ciclos repetitivos, a frequência regular dos acontecimentos. A metáfora dos circuitos ferroviários, com seus roteiros e horários previamente estipulados, se revalida, no entendimento dos sentidos vários, multidirecionados e concorrentes, que a temática do desejo instaura nos objetos artísticos em estudo. Um bonde chamado *desejo* se desatreia da dramaturgia contemporânea e parece endereçado, recursivamente, ao arremate dos sentidos dos textos sofocliano e de Almodóvar. Por sua vez, a peça *Um bonde chamado desejo* atua como metanarrativa, que é citada, mas também condiciona os paralelismos e a composição dos acontecimentos, na narrativa em que se insere.

Como Eve assimilou o papel de Margot Charming, grande atriz e personagem central do filme interpretado por Bette Davis, Manuela retoma o seu lugar de Estela, enquanto Nina se eclipsa (mergulhada nas drogas);

Agrado retoma o destino de agradar as pessoas, quando emerge da prostituição para assumir a assistência de camarim de Huma, durante a montagem de *Um bonde chamado desejo*. (Agrado também se sente fascinada pela história da jovem Estela, que engravida e assume sozinha os papéis de pai e mãe de seu filho – ela, Agrado, travesti não-castrado, hermafrodita – e ensaia sozinha, até ser flagrada por Nina). Manuela volta a ser a mãe que nunca deixara de ser, mesmo para Lola, com quem se manteve casada quando este já tinha próteses de silicone no busto, ou seja, depois das intervenções cirúrgicas para alteração de sexo¹³. Todas as micronarrativas convergem para o entretencimento de um mesmo nóculo, matriz de todos os sentidos: o desejo.

Identidade na diferença

Certamente nenhuma outra personagem da galeria sofocliana se submeteu com mais rigor ao sofrimento que Electra, porque nenhuma se sujeitou de forma tão intensa ao tempo. O tempo excessivamente prolongado de indignação e exposição ao vexame, ao rebaixamento social, à expropriação de seus direitos palacianos, aos maus tratos... quase destruiu Electra como ser humano. Como que produziu, por meios naturais, a formação da matricida.

Em mais de uma passagem, Electra defende o matricídio como o desdobramento normal do estado de corrupção, ilegalidade e impiedade defendido por Clitemnestra. Ele representaria uma forma de libertação e de restauração da ordem não exclusivamente social e moral. A própria ordem temporal, abalada pelo regime de exceção fundado no constrangimento, se estabeleceria com a reposição de Orestes e Electra em seus direitos e com a retomada do ritmo progressivo (e não mais rememorativo) dos acontecimentos.

O tempo excessivo se dialetiza com as carências da protagonista, que, em contraste com a mãe, se autodefine, anaforicamente, pelos adjetivos

¹³ Manuela declara que “nós, mulheres, sempre fomos um pouco lésbicas...”.

akámata, áteknos, anýmpheutos (“infeliz”, “sem filho”, “sem casamento”, *El.*, p. 9 / v. 164-165), e prepara a declaração, expressa sem rodeios:

Consumo-me, sem pais, sem nenhum homem que se erga para me proteger, mas, como se fosse uma estrangeira desprezada, sou tratada de serva no palácio, uso vestimenta inconveniente e tenho que sentar-me a mesas que nada têm para mim (*El.*, p. 9 / v. 187-192).

O discurso é claro e não sonega o que subjaz à intemperança de Electra - o repúdio à mais radical das privações, àquela que se escreve com parte de seu nome - *álektra* (“sem esposo”, *El.*, id., p. 27 / v. 962) - e rememora a parte do corpo que se furta ao banquete amoroso - *anyménaia* (cuja raiz é *hýmen*, e vai gerar o adjetivo significando *sem himeneu*, *El.*, id., ib.), ou seja, sem núpcias.

A questão erótica, desta forma, se introduz nas lamentações de Electra, espaço retórico a que a protagonista se entrega "a ponto de satisfazer meu coração" (*El.* id., p. 11 / v. 286). A feminilidade desta Electra se organiza em contraponto à atitude materna: a filha ama tanto o pai, quanto a mãe o odeia; a irmã preza tanto mais o irmão, quanto mais Clitemnestra nega afetividade aos filhos de Agamemnon. Neste sentido, Electra é o duplo de Clitemnestra e, ao mesmo tempo, seu contrário. Por razões inversas, ambas são exteriores ao domínio do casamento: uma fica aquém, a outra vai além. Electra se furta à união conjugal, por assumir o *locus* virtual da *mater familias*; Clitemnestra rejeita o *status* da esposa, para assumir-se adúltera.

Egisto, nesta *Electra*, funciona como o dispositivo que detona o ciúme de Electra, inconformada de sabê-lo praticando "a suprema insolência" (*El.*, p. 11 / v. 271-272) de conspurcar o leito paterno. Mais que nas duas outras versões do mito, em Sófocles, Egisto é apresentado como covarde, voluptuoso e até efeminado (*El.*, p. 11 / v.299-302).

A grande afronta a que Electra não se pode mais submeter parece mesmo derivar da imagem de um Egisto denominado *oikourós*, “homem caseiro” (“fica em casa a rolar-se no leito”, Ésquilo, 1975, *Oréstia*, p. 35 / v.1225), que passa a ser a causa principal do regicídio e presença que avilta a memória paterna. O ambiente de luxúria denunciado por esta Electra se forma menos a partir da posição adúltera da mãe que da situação de um Egisto que traz consigo uma sexualidade contraditória, a um tempo excessiva – a ponto de bloquear Clitemnestra em relação a toda lembrança

do casamento anterior e impor-se como mandante no Palácio – e recessiva, já que obtém o cetro micênico por subterfúgios da rainha, estrangeira ao lar dos Atridas, para garantir o acerto quase exclusivamente libidinal firmado entre os novos reis. Nova dobra do discurso que, para construir a imagem peculiar desta Clitemnestra, se detém em seu amante.

Assim posto, o mesmo Egito que satisfaz a rainha e controla o comportamento indesejável de Electra, mas não conquista a respeitabilidade do soberano, é a encarnação de um poder mutilado, que só se exerce na forma do coito ou da repressão - aspectos diferenciados de uma mesma violência com ou contra mulheres.

Circunscrito ao mundo feminino e impossibilitado de se encontrar com os valores constitutivos do herói, Egito manifesta uma perversidade instilada de perversão. Excluído do mundo masculino - menos pelos recursos afrodisíacos de que dispõe que pela impossibilidade de ostentar uma *arête* (virtude, excelência) que deve ser necessariamente testemunhada por seus iguais (outros homens e, de preferência como hoplita – em campo de batalha), Egisto atua, simbolicamente, como eunuco, por uma castração atípica, que o torna parceiro sexual de Clitemnestra, mas de cujo prazer não participa – porque presta serviço.

Mesmo tendo gerado filhos com Clitemnestra, a associação do pretense rei à figura do eunuco se fundamenta na ênfase que o texto dá à função social deste Egisto/eunuco de guardar o leito, ocupando sexualmente a(s) mulher(es) do rei/pachá, sem que de sua satisfação própria se dê notícia (na peça são concedidos à personagem trinta versos, em esticomitia, e mais cinco hemistíquios - apenas)¹⁴.

É o que se constata, quando Clitemnestra se socorre junto a Apolo, por intermédio de uma prece sacrílega, e, despidorada, suplica:

¹⁴ Um parêntesis: se, por um lado, os eunucos são incapazes de fecundar, por outro, estão mais propensos ao crime que os homens comuns. Ao mesmo tempo, são mais procurados pelas mulheres debochadas, porque eles lhes dão o prazer do casamento sem os riscos da gravidez. No caso de Clitemnestra, não é à gravidez que ela teme, mas aos filhos do casamento anterior. A necessidade de segurança pessoal, mediante a ampliação da prole com Egisto, sublinha o cinismo e o desvio moral desta mãe que encarna um modelo de perversidade no prazer solitário e no emprego utilitário da energia sexual.

Se alguém projeta expulsar-me por traição de minhas riquezas, não o permitas, mas faze que, vivendo uma existência segura, possua sempre o palácio e o cetro dos Atridas, em companhia dos amigos com os quais vivo agora, e passe os dias felizes com aqueles de meus filhos que não têm para comigo nem ódio nem amarga mágoa! (*El.*, p. 19 / v, 648-654).

Neste contexto, a rainha está mais preocupada com sua própria sobrevivência e, impedida de mencionar nominalmente a Egisto, acaba por incluí-lo entre os *amigos* que a defendem. A descrição de Clitemnestra confere com a forma típica de um erotismo não-figuralizado, não-contemplado do castrados, aplicados a satisfazer os prazeres venéreos, a paixão, a voluptuosidade e a lubricidade condenados por Electra.

Em outras palavras, apesar de não escapar ao esquema genital clássico, a união de Clitemnestra e Egisto se consuma como ato de depravação, prazer venéreo (apesar de implicar geração), associável a tudo o que a ótica moralista considera improdutivo. Pelo caráter irregular, degradante e promíscuo que evoca, equipara-se, ao onanismo, ao tribadismo, à pederastia, à sodomia, ao safismo, enfim, a um prazer trazido à cena pela própria mitologia dos Atridas: grandes criminosos e grandes amantes. A mesma voluptuosidade providencia-lhes as culpas e os prazeres.

A questão erótica, desta forma, se abriga nas lamentações de Electra, e faz da tragédia em que esta filha comete o mais antinatural de todos os crimes o lugar onde a complexa tríade constituída por pai, mãe e filha sobrevém ao aparecimento do conceito contemporâneo de literatura. Se, como afirma Foucault, a literatura grega não existe, suas tragédias aí estão, em contínuas reencenações e reatualizações. Electra mesma, a princesa de Argos, provavelmente nunca existiu, da mesma forma que Édipo. O que não nos impede de nos identificarmos com eles, por vezes compartilharmos suas dores e incorporarmos suas monstruosidades. Somos, em muitas situações, tão mais nós mesmos, quanto mais nos aproximamos de seus desejos absurdos. Queremos muitas vezes agir como Agrado (desejando espontaneamente a qualquer um, ainda que sinalizando a expressão de seu afeto pela simulação de latidos), ou assumir o ser de Blanche, como o fazia Huma (confiando na bondade dos desconhecidos...). E ainda assim continuamos existindo como pessoas e identidades razoavelmente estáveis.

Enfim...

Mais que a apropriação de materiais de vária ordem provenientes da dramaturgia antiga, o filme aqui estudado demonstra um processo de **assimilação**, pode-se até dizer involuntária, no sentido de não decorrer de uma seleção plenamente consciente do diretor-roteirista espanhol. Por outro lado, o processo de assimilação não deve ser considerado totalmente aleatório, nem de todo arbitrário, como se determinado unicamente por forças inconscientes. Ao contrário, o repertório dramático-dramatúrgico de Almodóvar lhe fornece um leque de recursos que é proporcional às fontes de que dispõe. No caso específico de *Todo sobre mi madre*, parece bem demonstrada a reciclagem de materiais que remontam a uma bagagem mítico-imagética com alto grau de criticidade e estetismo, destacando-se deste conjunto citações que vão da antologia cinematográfica aos decalques e empréstimos de remota precedência. Acrescente-se a isto, o alto visionarismo do cineasta, capaz de detectar a pervivência de figuras, mitos, problemas e temas, sem fixar-se neles, mas, em vez disto, assimilando-os, para enfatizar as peculiaridades do tempo atual.

Vale dizer que o filme de Almodóvar transcende seus méritos intrínsecos (poéticos e estruturais) e suas determinações artísticas (propriedades narratológicas e virtuais), por acumular, na obra realizada, estratos de vária ordem que complexificam a constituição de seu(s) sentido(s). Repercussões míticas, arquetípicas e simbólicas; citações diretas e indiretas; hipotextos (oriundos da mitologia grega e do próprio cinema), interpolações (de fontes explícitas ou não) e replicações internas; suplementações, travestimentos e versões da própria trama, enfim, um sem-número de procedimentos composicionais, autorizados ou apenas liberados pela memória autoral, participam da armadura intersemiótica que supomos ter delineado.

Através da analogia entre o filme e a versão sofocliana do mito de Electra, tornaram-se nítidas algumas correspondências temáticas e de motivos; emergiram similaridades quanto aos objetos de pensamento e a modos de sentir, nas obras que integram nossa equação comparativa. Se os

meios de representação (teatral e fílmico) se mantiveram conformes aos seus estatutos (de gênero e tipo), as estratégias artísticas circularam nesta leitura comparativa, do passado para o presente e do presente para o passado, sobre o suporte de signos, mitos e figurações (ancestrais e contemporâneas), recebendo e atribuindo sentido, retroativa e reciprocamente.

Quanto a Foucault, ele estava certo, ao explicar que o termo *literatura* se liga a preocupações muito recentes. Mas isso em nada interfere na vida póstuma desta *Electra* do séc. V a.C. A tragédia de Sófocles é inteiramente convincente, ainda que lide com realidades inconcebíveis, com pulsões surpreendentes. E vaticine um enredo onde os papéis parentais se encontram de todo embaralhados, como o apresentou, muito mais tarde, em seu filme, Almodóvar.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O Prazer do texto*. Trad. Maria Margarida Baharona. Lisboa: Edições 70, 1988.

BATAILLE, Geoges. *O Erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

CASTRO, Gustavo de; CARVALHO, Edgard de Assis; ALMEDIJA, Ma. da Conceição de (org.). *Ensaio de complexidade*. Porto Alegre: Sulinas, 2002.

ÉSQUILO. *Oréstia*. Trad. Maria de Eucaristia Daniellou. Rio de Janeiro: USU (Universidade Santa Úrsula), 1975.

EURIPIDE. *Electra, Alceste, Hipólito*. Trad. J. B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

FOUCAULT, Michel. *A Verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 1974.

_____. "Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. Pp.137-174.

GRIMALDI, Viviana. "Antecedentes retóricos en Esquilo: la *Orestía*". In: SCABUZZO, Susana (org.). *El Discurso judicial en la tragédia de Sófocles*. Argentina: Ed. De la Universidad Nacional del Sur, 1998. P.11-23.

KRISTEVA, Julia. *Semeiotiké: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1766). São Paulo: Iluminuras, 1998.

MACHADO, Roberto. *Foucault e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

MORIN, Edgar. *O Problema epistemológico da complexidade*. Lisboa: Europa-América: 1996.

MORIN, E. Complexidade e ética da solidariedade. In CASTRO, G.; CARVALHO, E. de A.; ALMEDIA, M. C. de (org.). *Ensaio de complexidade*. Porto Alegre: Sulinas, 2002. Pp. 11-20.

NUÑEZ, Carlinda F. Pate. *Electra ou uma constelação de sentidos*. Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás, 2000.

SÓFOCLES. *Electra*. Trad. Maria de Eucaristia Daniellou. Rio de Janeiro: USU (Universidade Santa Úrsula), 1975.

SOPHOCLES. *Ajax, Oedipe Roi, Électre*. Trad. Paul Mazon. Paris: Belles Lettres, 1972.

STEIN, Conrad. *As erínias de uma mãe: ensaio sobre o ódio* (1987). São Paulo: Editora Escuta, 1988.

VIAGENS NO SCRIPTORIUM

Daniela Barbosa Ribeiro*

RESUMO: Esta leitura de *Viagens no scriptorium* busca investigar como alguns procedimentos que têm como base conceitos ligados à categoria do estranho possibilitaram a política de subjetividade incorporada no romance. A partir da perspectiva derridiana, pressupomos que cada leitor empreende um percurso próprio, e o fechamento deste percurso, impossível de outra forma, será produzido a posteriori, a cada leitura. Neste artigo, defendemos que *Viagens no scriptorium* é um espelho da escritura de Paul Auster, uma escritura tecida em aberto, em jogo, em que a estrutura fictícia chamada sujeito é manipulada e observada em seus fragmentos.

PALAVRAS-CHAVE: Paul Auster. Subjetividade. Estranho. Desconstrução.

ABSTRACT: This reading of *Travels in the scriptorium* seeks to investigate how some procedures that have as basis concepts related to the category of the uncanny made possible the politics of subjectivity incorporated in the novel. Starting from a Derridean perspective, we presuppose that each reader creates his/her own path, and that the closing of this path will be inevitably produced a posteriori, at each reading. In this paper, we defend that *Travels in the scriptorium* mirrors Paul Auster's scripture, one that is woven openly, at play, in which the fictive structure called subject is manipulated and observed in its fragments.

KEYWORDS: Paul Auster. Subjectivity. Uncanny. Deconstruction.

Cena de abertura

“O velho está sentado na beira da cama estreita, mãos espalmadas sobre os joelhos, cabeça baixa, olhando fixo para o chão.” Assim começa o romance *Viagens no scriptorium*, de Paul Auster. A cena é apresentada *in medias res* como o despertar do sujeito. Ele não sabe onde está, não sabe por que está ali, e não tem lembrança nem de seu próprio nome.

* Mestre pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ

Essa posição se repetirá mais quatro vezes ao longo do relato. Se a aparência do personagem, um velho de pijamas, nos remete aos desvalidos existenciais de Beckett, a repetição, uma espécie de marcação e interrupção, também nos remete a outro dramaturgo, Bertolt Brecht. A desfamiliarização, ou efeito V, nos propõe um momento de reflexão, de tomada de consciência: um trauma, um assombro benjaminiano, reconhecível pelo gesto - descentramento do sujeito. Marca também o início de um novo ciclo, o eterno retorno, como em Nietzsche.

Há uma câmera, cujo obturador clica de segundo em segundo, e um gravador ultrassensível instalados no quarto, sem que o protagonista tenha ciência deles. Mas os leitores sabem: eles são informados por um narrador misterioso que, embora afirme nos relatar os acontecimentos a partir das fotos e dos registros do gravador, conhece também os pensamentos do personagem. Este dado nos coloca em alerta, pois uma vez que nos identificamos com o protagonista, percebemos que há um narrador que não é fiel a ele, e que provavelmente é responsável por seu isolamento no quarto fechado. Mais: adotando a primeira pessoa do plural, esse narrador insinua estar acompanhado de outras pessoas, como em um complô.

O velho começa a explorar o ambiente e descobre palavras escritas à mão em tiras afixadas em determinados objetos no quarto. Nesta cena clássica, experimentamos o efeito de estranhamento através de uma tensão linguística no ambiente que rodeia o protagonista. A personagem faz a mesma confusão denunciada por Edmund Husserl, um dos precursores da fenomenologia:

[...] a palavra "signo" (*Zeichen*) engloba, sempre na linguagem comum e, por vezes, na linguagem filosófica, dois conceitos heterogêneos: o de expressão (*Ausdruck*), [...] e o de índice (*Anzeichen*). Ora, segundo Husserl, há signos que não exprimem nada, já que não transportam — devemos, ainda uma vez, dizê-lo em alemão — nada que se possa chamar *Bedeutung* ou *Sinn*. É o índice. Sem dúvida, o índice é um signo, como a expressão. Mas, ao contrário desta última, ele é, como índice, privado de *Bedeutung* ou de *Sinn*: *bedeutungslos*, *sinnlos*. Nem por isso, é um signo sem significação. Por essência, não pode haver signo sem significação, significante sem significado. (Derrida, 1994, p. 24)

Mais adiante no livro de Auster, essas tiras coladas aos objetos serão trocadas sem que Blank perceba, o que provocará nele verdadeiro mal-estar.

Se não podemos chamar uma *escrivadinha* de *luminária*, tampouco é possível reduzir o significante a seu significado sem que haja uma perda. Estamos diante da irredutível relação significante/significado, à qual também se refere Derrida em “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências sociais”:

“[...] o conceito de signo não pode em si mesmo superar esta oposição do sensível e do inteligível. É determinado por esta oposição: completamente e através da totalidade da sua história. Só viveu dela e do seu sistema. Mas não podemos desfazer-nos do conceito de signo, não podemos renunciar a essa cumplicidade metafísica sem renunciar ao mesmo tempo ao trabalho crítico que dirigimos contra ela, sem correr o risco de ‘apagar a diferença na identidade a si de um significado reduzindo em si o seu significante, ou, o que vem a dar no mesmo, expulsando-o simplesmente para fora de si.” (Derrida, 1971, p. 233)

A consciência da irredutibilidade do significante frente a qualquer significado gera uma quebra de confiança na estrutura de nossa própria consciência, de nosso “eu” estruturado. Se a palavra “eu” – ou “sujeito” – for tão somente um signo arbitrário, o que seria “a coisa em si” que me move? Seria ela uma unidade? Seriam forças em relação? Seriam meus fantasmas? Estariam eles contra mim? Estas são perguntas que assombram o protagonista de *Viagens no scriptorium*.

O quarto fechado

Do quarto onde Montaigne escreveu suas *Confissões* ao nome de um de seus personagens – David Zimmer (*Zimmer* significando quarto, em alemão), passando pelo quarto de Blue em *Fantasma* até a barriga da baleia que engole Jonas no episódio bíblico (*O inventor da solidão*), são muitos os quartos ao longo da obra austeriana. O cômodo isolado é um tema recorrente na obra de Auster.

Em “*Auster’s sublime closure*” [O fechamento sublime de Auster], Stephen Bernstein (1995), trata do problema do fechamento em Auster a partir do quarto fechado. Propomos uma analogia ao modo como Jacques Derrida escreve sobre a crítica que faz ao pensamento da metafísica: “não tem nenhum sentido abandonar os conceitos da metafísica para abalar a

metafísica; não dispomos de nenhuma linguagem – de nenhuma sintaxe e de nenhum léxico – que seja estranha a essa história” (Derrida, 1971, p. 233). Estamos enclausurados na linguagem. No entanto, ao encontrarmos o vazio inerente a toda estrutura, podemos ativar o movimento dos significantes infinitamente; neste caso, toda interrupção deste movimento, toda fixação será arbitrária, e, portanto indecidível.

É no âmbito da recepção, neste jogo do leitor com o texto, que se dá o fenômeno do estranhamento. Em sua deriva potencialmente infinita, cada significante evoca um horizonte de significados possíveis, dentro do qual se há de descobrir o significado visado. O artigo de Karlheinz Stierle (1979), “Que significa a recepção de textos ficcionais”, parece explicar bem o que ocorre com o leitor quando se depara com a obra de Auster. A partir da diferença entre horizonte interno e externo, proposta por Husserl, o texto tem um estado de fato, que é o seu tema, que por sua vez tem um horizonte externo, tematicamente não apreendido. O próprio tema é horizonte de elaboração, através de sucessivas articulações. A relação tema/horizonte, no entanto, permanece no texto a ser configurada repetidamente a cada leitura pelo receptor. A todo tempo durante a leitura de *Viagens no scriptorium*, somos chamados a tematizar o nosso próprio horizonte.

O quarto também é o lugar do inexprimível, do sublime, do terror, da “coisa em si”. O quarto em que se escreve, de onde não se pode sair sob pena de interromper o relato – e quem sabe não conseguir retomá-lo –, e onde os fantasmas vêm assombrar os escritores. Já quase ao final do livro, o personagem se deita, olhando para o teto, que se transforma, pelo formato retangular, numa grande página A4. Ele se vê batendo à máquina, na escrivãzinha, milhares de vezes. O quarto como sala de cinema, em cuja parede/tela se projetam seus fantasmas.

Nomes

O leitor familiarizado com as primeiras obras de Paul Auster reconhecerá rapidamente, em *Viagens no scriptorium*, nomes presentes em outros livros: Anna Blume, Daniel Quinn, John Trause, Ben Sachs, entre

outros. Seriam essas referências puros significantes aleatórios ou “pessoas de papel”? Que tipo de jogo estaria nos propondo P. Auster com essa “família”?

Em *O quarto fechado*, o narrador, que era também escritor – que curiosamente permanece anônimo – comenta seu método para criar nomes, nos dando uma pista sobre alguns dos procedimentos adotados pelo escritor Paul Auster:

Acima de tudo, havia o prazer de criar nomes. [...] Quando minha imaginação fraquejava, eu podia recorrer a alguns artifícios mecânicos: as cores (Brown, White, Black, Green, Gray, Blue), os presidentes (Washington, Adams, Jefferson, Fillmore, Pierce), personagens de ficção (Finn, Starbuck, Dimmesdale, Budd). Gostava dos nomes associados ao céu (Orville Wright, Amelia Earhart), ao cinema mudo (Keaton, Langdon, Lloyd), a célebres jogadas de beisebol (Killebrew, Mantle, Mays) e à música (Schubert, Ives, Armstrong). Por vezes, eu ia fisgar nomes de parentes distantes ou de antigos colegas de escola e em uma ocasião cheguei a usar um anagrama do meu próprio nome. (Auster, 1999, p. 292-295)

Entre os nomes das personagens que transitam por *Viagens no scriptorium*, há uma homenagem a Kurt Schwitters, poeta surrealista e mestre em colagens, autor do poema *Anna Blume*, variações com o nome Paul Auster, desde um anagrama de seu sobrenome (Auster/Trause) à utilização de seu segundo nome, Benjamin (Benjamin Sachs, de *Leviatã*) e a adoção do nome de seu filho, Daniel, seguido um jogo de linguagem com a palavra francesa “qui”, “quem” em português (Daniel Quinn).

Fanshawe (personagem enigmático de *O quarto fechado*) é o nome do protagonista (e título) do primeiro livro, renegado, do escritor norteamericano Nathaniel Hawthorne. Walt Rawley, o jovem que aprende a voar em *Mr. Vertigo*, foi nomeado em homenagem a Sir Walter Raleigh, poeta, escritor, soldado e explorador da América. Marco Stanley Fogg, personagem originário de *Palácio da lua*, é batizado com uma combinação de Marco Polo, o viajante veneziano, e Phileas Fogg, protagonista de *A volta ao mundo em 80 dias*, romance de Júlio Verne.

Referindo-se às análises de Searle* quanto ao nome próprio, Michel Foucault (2009, p. 272) diz que não é possível fazer do nome próprio uma

* Searle, J. R.. *Speech acts. An essay in the philosophy of language*, Cambridge. Cambridge University Press, 1969 (*Les actes de langage*. trad. H. Panchard. Paris, Hermann, Col. “Savoir”, 1972).

referência pura e simples e que este tem outras funções além das indicativas. Além do gesto apontando para alguém, equivaleria em certa medida a uma descrição ou uma série de descrições, como, por exemplo, “o viajante veneziano”. O nome próprio está, segundo Foucault, situado entre esses dois polos da descrição e da designação; ele tem certa ligação com o que nomeia, mas não inteiramente sob a forma de designação, nem inteiramente sob a forma de descrição.

Nesse aspecto, títulos de livros também funcionam como nomes próprios. Assim, quando nos deparamos com o título *Viagens no scriptorium*, desencadeia-se uma série de associações mais ou menos informadas. A primeira ideia, corriqueira, de devaneios dentro de um recinto fechado, como um escritório, é bastante acessível. Se, por acaso, o leitor já tiver lido outras obras de Auster, mais especificamente *O livro das ilusões*, poderá se lembrar de que este título já foi utilizado anteriormente por Auster, e em duas situações bastante distintas.

Na primeira ocorrência, o título (em inglês, *Travels in the scriptorium*) dá nome a um dos longas-metragens dirigidos por Hector Mann na segunda fase de sua carreira, já como Hector Spelling. O nome se repete dentro de outro longa-metragem de H. Spelling, *The innerlife of Martin Frost*, em que o segundo romance de Martin Frost se chama justamente *Travels in the scriptorium*. Por outro lado, se o leitor for um estudioso de literatura comparada, provavelmente terá se deparado com o texto clássico de Roland Barthes, “A morte do autor”, que trata de investigar a função do *scriptor* moderno. O que observamos é uma remissão incessante de significantes, que será estancada apenas em função do repertório do leitor; potencialmente, ela é infinita como a *différance* derridiana.

Curiosamente, não obstante o prazer e a facilidade que o autor demonstra em nomear livros e personagens, o protagonista de *Viagens no scriptorium* quase fica sem um nome próprio. O narrador, de quem tampouco sabemos o nome, pelo menos não ainda, demonstra certa distância do personagem, ao não saber precisar sua idade, tentando estabelecê-la através das fotos preto-e-brancas desfocadas, tiradas pela câmera instalada no quarto. Podemos sentir mesmo algum ressentimento, ao chamá-lo

displícitemente *velho*. Finalmente, à falta de um nome próprio, batiza-o Blank, sem prenome.

Blank. Entre as definições extraídas do dicionário Oxford, estão *bare* (nu); *empty* (vazio), *or plain* (liso); *not written or printed on* (não escrito ou impresso); *with spaces left for a signature or details* (com espaços deixados para assinatura – lacuna); *with nothing recorded on it* (virgem); *an empty space or period of time, especially in terms of a lack of knowledge or understanding* (um espaço vazio ou período de tempo, especialmente em termos de falta de conhecimento ou entendimento, branco) †.

Blank também pode nos remeter ao crítico literário Maurice Blanchot, de quem Auster foi tradutor. Blanchot influenciou uma geração de pensadores pós-modernos e pós-estruturalistas com suas teorias sobre a relação entre o escritor, a língua, a literatura e a filosofia. Sua obra tratou de temas como o indizível, o isolamento, o silêncio, o trauma e a morte.

Blank, branco, lacuna. Este personagem – este tema – é o vazio que deve ser preenchido pelo leitor. Ele é a articulação, o que articula todas as forças, todos os modos de subjetivação, é quem se relaciona com todos os personagens. Como lacuna, pode ser preenchido por qualquer leitor. Ao mesmo tempo, tem um vazio que o movimenta. Uma pergunta, irrespondível: quem sou eu?

Viagens intermidiáticas

Como poeta, tradutor, ensaísta, crítico, romancista, roteirista e diretor cinematográfico, Paul Auster transita com frequência e naturalidade entre diversas mídias. Colaborou com artistas de áreas diversas como dança, música, artes plásticas, quadrinhos, entre outras. É um entusiasta da fotografia, embora prefira escrever à caneta e use uma antiga máquina de escrever para datilografar seus manuscritos.

Um dos eixos que movem *Viagens no scriptorium* é uma câmera fotográfica instalada no teto do quarto fechado, cujo obturador clica silenciosamente de segundo em segundo “produzindo oitenta e seis mil e

† Traduções minhas.

quatrocentas fotos a cada revolução da Terra” (Auster, 2007, p. 8), assim como uma pilha de “três dúzias de retratos de vinte por vinte e cinco em preto e branco de homens e mulheres de raças e idades variadas” (ibidem) encontradas em cima da escrivaninha. Portanto, o estatuto da fotografia desempenha um papel importante no relato. Um gravador hipersensível também é instalado e registra todo e qualquer som do ambiente.

Uma trajetória tão rica no aspecto intermediático exige uma abordagem que contemple teoricamente os pressupostos, operações e consequências desta prática. Em seu *“Discourses and Models of Intermediality”*, o pesquisador Jens Schroeter (2011) chega à conclusão de que o conceito de mídia é distinto em cada campo discursivo. Diz ainda que não se deve definir previamente os meios antes de se discutir intermedialidade, mas o oposto: o campo intermediático produz definições para os meios. Para Schroeter, trata-se de analisar a política de intermedialidade em vigor.

No primeiro roteiro cinematográfico que Paul Auster escreveu e que também dirigiu, *Smoke*, o dono de uma tabacaria tira, infalivelmente todas as manhãs, uma fotografia da esquina de sua loja. É o projeto de sua vida. Todas parecem iguais, mas uma é diferente da outra. Em determinado momento, um escritor, Paul Benjamin, *habitué* do local, pede a ele uma história. E Auggie Wrenn, o dono da tabacaria, conta a história de como conseguiu sua primeira máquina fotográfica.

A forma ritmada como as fotografias são tiradas em *Smoke* se assemelha ao dispositivo do cinema, assim como o sequenciamento dos cliques da câmera em *Viagens no scriptorium*. Mas não são cinema, como no caso de *O livro das ilusões*. Auster dá preferência às imagens em suspensão, como na desfamiliarização de Brecht, também como no assombro benjaminiano.

Fotografias são registros materiais e uma reapresentação do passado estático. Apesar de costumeiramente serem aceitas como provas, não mostram a evolução, o devir dos personagens. No julgamento de Blank, renunciado na cena de abertura, as fotografias servirão de evidência. No entanto, o que podemos “ler” em uma fotografia não é muito diferente do processo de leitura de um texto escrito em alfabeto fonético, por exemplo. Tanto a imaginação quanto o raciocínio lógico exigem que seus vazios sejam

preenchidos por aquele que os lê/vê, e ao mesmo tempo, em ambos, o que é captado excede o que é processado.

O processo de leitura torna-se um processo de escritura, na qual imagens são produzidas. No entanto, esse processo encerra um paradoxo. Se o sujeito não consegue compreender tudo o que é, onde está essa parte que não apreende? O raciocínio de Auster segue com Santo Agostinho, citado em *O inventor da solidão*:

O poder da memória é prodigioso. É um vasto e incomensurável santuário. Quem pode esquadrihar suas profundezas: e no entanto é uma faculdade da minha alma. Embora faça parte de minha natureza, não consigo compreender tudo o que sou. (Agostinho apud Auster, 2001, p. 89)

Em determinado momento, a imagem criada retornará como memória. “Lugares e imagens como catalisadores para lembrar-se de outros lugares e imagens, coisas, acontecimentos, os artefatos da própria vida soterrados. Mnemotécnica” (Auster, 2001, p. 76). Auster trata a fotografia, ao longo de sua obra, como uma produção de imagens, de certa forma, como a imaginação. Esta ideia da imaginação ligada à memória, e esta, ao espaço, já aparece em *O inventor da solidão*, em que cita, entre suas leituras, Cícero, filósofo e poeta latino:

Deve-se conseqüentemente empregar grande número de lugares [...]que devem ser bem iluminados, claramente ordenados, espaçados a intervalos regulares; e imagens que são ativas, precisamente definidas, incomuns, e que têm o poder de rapidamente abordar e penetrar a psique. [...] Pois os lugares são muito parecidos com placas de cera ou papiros, as imagens com letras, o arranjo e a disposição das imagens com o texto, e a fala com a leitura. (Cícero apud Auster, 2001, p. 82)

Auster reafirma essa relação nesta entrevista concedida ao cineasta Wim Wenders em 2014, em que confessa utilizar lugares familiares, como a casa dos avós ou seus antigos apartamentos, para situar suas histórias. A ligação partiu de uma reflexão de sua mulher, a escritora Siri Hustvedt:

Siri – que estudou tanto sobre a mente humana – diz que a memória e a imaginação são quase idênticas. É o mesmo lugar no cérebro e a mesma coisa acontecendo.

Quando você pensa sobre sua própria vida, não há memórias sem lugar. Você está sempre situado em algum lugar. (Wenders, 2017) †

Além do papel indiscutível que a imagem tem na obra de Paul Auster em geral, e em *Viagens no scriptorium* em particular, outras mídias ocupam lugar de destaque na engrenagem ficcional de Auster: a música e o som. Apesar de o autor declarar preferência pelo silêncio enquanto trabalha, a música inaugura seu processo ficcional. A história traz um ruído próprio: “É um certo tipo de música que eu começo a ouvir. É a música da linguagem, mas é também a música da história. Eu tenho que viver com essa música por um tempo antes de conseguir colocar qualquer palavra na página.”

Como abordar o “literário” em Paul Auster, com tantos entrelaçamentos intermediáticos? A inserção de uma obra não verbal no campo literário tangencia uma discussão em torno da intermedialidade, tal como conduzida por Schroeter. A definição de “especificidade” de uma mídia “exige a demarcação diferencial de outras mídias” (Schroeter, 2011, p. 5). As mídias sobre as quais a literatura está escrevendo só aparecem nos textos como “deslocamento” intermediático, éfrase.

Ao mesmo tempo, as características das outras mídias são fundamentais para toda definição “essencialista”. A “monomídia” claramente separada “é o resultado de bloqueios, incisões e mecanismos de exclusão intencionais e promovidos institucionalmente” (Schroeter, 2011, p. 6), tais como os procedimentos de construção da “pintura pura” no alto modernismo.

Se as mídias são determinadas apenas relacional e diferencialmente, mas sustentam a constituição de significado dentro da mídia linguagem escrita (dotada de uma especificidade “invariável”), o paradoxo não pode ser evitado.

Podemos falar de uma “obra literária” quando Auster se utiliza de mídias diversas, incluindo outras obras, dados e eventos biográficos, fotografia, cinema e música, que se estendem para fora do livro? Que lugar tem a categoria “literário” na arena da intermedialidade?

†Siri—who’s studied so much about the human mind—says that memory and the imagination are almost identical. It’s the same place in the brain and the same thing is happening. When you think about your own life, there are no memories without place. You are always situated somewhere. (Wenders, 2014)

Operadores

“Fanshawe... E, por gentileza, me diga: quem é ele?
Um de seus operadores, senhor.
O senhor fala de alguém que eu enviei numa missão?
Numa missão perigosíssima.” (Auster, 2007, p. 51)

A palavra “operador” (em inglês, “*operative*”) remete, primeiramente, ao gênero policial ao qual Paul Auster é às vezes associado. O termo foi cunhado por Allan Pinkerton, o dono da primeira agência de detetives nos Estados Unidos, para designar seus agentes, que enviava em missões, tal qual Blank se refere aos personagens do romance.[§] O escritor e teórico Italo Calvino (2011) também fará uso da palavra “operador” para se referir à personagem: “A função do personagem pode ser comparada à de um operador, no sentido desse termo em matemática” (Calvino, 2011, p. 379).

Uma terceira digressão nos levará ao modelo greimasiano, cujos actantes “permitiam descrever a organização sintática do texto narrativo construído com base numa relação transitiva entre sujeito e objeto” (Reis, 2015, p. 132).

Algirdas Julius Greimas (1966), a partir das pesquisas de Lucien Tesnière, Vladimir Propp e Étienne Souriau, desenvolveu a noção de “actante”, aquele que executa ou sofre a ação. Uma característica importante desse conceito é que o actante não é necessariamente uma pessoa, mas pode tomar a forma tanto de seres imaginários como de conceitos cognitivos, por exemplo, a “covardia” de um personagem.

Nesse sentido, a ideia já traz em si a possibilidade de fragmentação do sujeito. De outra forma, os actantes também podem ser descritos como entidades virtuais suscetíveis de individuação em atores: nesse sentido, tanto aquele que escreve quanto aqueles que são escritos podem vestir máscaras a fim de executar suas “missões”.

[§] Um dos *operadores* da agência Pinkerton foi o escritor Dashiell Hammett, cuja influência na obra de Auster é notável e a quem frequentemente faz referências em seus livros.

Auster parece jogar com a noção greimasiana ao experimentar os efeitos das pessoas gramaticais em seus romances, como conta na entrevista a Larry McCaffery e Sinda Gregory em *A arte da fome*:

Alguns dos meus livros foram escritos na primeira pessoa, outros foram escritos na terceira e, em ambos os casos, toda a história se desenvolveu a partir da voz narrativa específica que escolhi. (...) Existe uma vasta faixa entre essas duas categorias [primeira e terceira pessoas] e é possível aproximar as fronteiras entre a primeira e a terceira pessoas suficientemente para ensinar aos outros que elas se tocam, até se sobrepõem. (Auster, 1982, p. 289)

No entanto, essa visão greimasiana de actantes, embora retomada por Roland Barthes (1966) em suas primeiras teorias, está fundada na linguística saussuriana, associando um significante a um significado estático, finito. Aplicada a um texto, essa visão tratava a narrativa como um produto acabado, um sistema de sentidos inerte. Uma vez que sujeito, verbo, predicados e outros elementos sintáticos da narrativa (concebida então como uma sentença) haviam sido designados, a análise alcançava seu objetivo e podia se dar por concluída; a narrativa, esgotada.

Esse pensamento vai sofrer uma virada no momento em que Barthes empreende a escrita de “S/Z” (1970). Barthes passa a abordar o texto não mais como um produto, mas sim um processo de produção de sentidos, uma “produtividade”. Ao invés de um corpo fechado de sentidos finitos, um “campo metodológico”, uma “atividade”.

Em “S/Z”, Barthes repensa a atividade de interpretação voltada para a literatura, que para ele deveria permitir uma infinidade de sentidos possíveis no texto. Inaugura então uma prática de leitura capaz de abraçar a noção de “plural do texto”, através de “lexias”, “zonas de leitura [que o comentador traça, ao longo do texto], a fim de observar a migração dos sentidos, o aflorar dos códigos, a passagem das citações” (Barthes, 1970, p.20-1).

Como diz Borba, “a seleção remete não para a rigidez metodológica, mas para a permissão do esquecimento.” (2004, p. 207). Esse esquecimento está relacionado à noção de que o texto não se encontra dissociado de seu leitor:

Aquele que se aproxima do texto já traz em si uma pluralidade, repertoriada por leituras acumuladas, códigos culturais, convenções éticas, valores morais. No entanto, se por um lado o sujeito é intrinsecamente plural, por outro, essa multiplicidade não lhe pertence de modo exclusivo, justamente por se referir a códigos, dados culturais, enfim, a aspectos externos nele empregados. Não pode portanto ser equacionada a algo da ordem da subjetividade, naquilo que o termo remete para a individualidade. A própria ideia de sujeito, aliás, já implica a impregnação de discursos que o atravessam, inserção em relações de diferentes tipos, constituição dependente de todas as noções de que se reveste o termo “sociedade”. (Borba, 2004, p. 208)

Barthes abriu mão de apontar estruturas para produzir uma “estruturacão” que, com Francisco Verardi Bocca (2003), entendemos como um trançar de códigos envolvidos circunstancialmente na leitura do texto. Cada conotação, ou “voz”, dá partida a um código, entre cinco descritos por Barthes.

Destaquemos o código sêmico, em que uma personagem é criada quando um “sema” (unidade de sentido) é repetidamente superposto a um nome próprio (“Sarrasine”, ou “Anna Blume”, por exemplo). O ato de adicionar esses semas recorrentes é o que Barthes chama “processo de nominação”; criamos (ou no texto plural, aplicamos) uma “forma constante” a partir desses significantes conotativos sinônimos. Ao contrário da obra clássica, que nos ajuda a parar o fluxo dos atributos das personagens, no texto de “volume” semântico, de significantes livres para o jogo, uma personagem é frequentemente um “sujeito perdido em busca de seu predicado final”.

No entanto, o desenvolvimento teórico de Barthes não abala sua visão de que a personagem literária não deve ser tratada como uma “pessoa”. Em vez disso, é um sítio transitório, um lugar do texto. Barthes argumenta, por exemplo, que nomear a personagem é um drible mimético, uma tentativa de levar o leitor a acreditar que o nome próprio e os semas que o circundam designam uma “pessoa-personagem”.

Esse drible mimético, uma das formas de se criar o estranho, segundo Freud, será reiteradamente adotado como estratégia por Auster. Suas personagens têm sempre um nome “real”, mas nunca o suficiente: sua dispersão (e fruição) dependerá da amplitude do repertório do leitor. Se em uma leitura “quase-pragmática”, não chamam a atenção para sua própria

artificialidade, para aqueles leitores conhecedores de suas referências – através da leitura de suas obras anteriores ou do compartilhamento de determinadas leituras ou conhecimentos – exibem sua natureza arbitrária, “despersonalizada” e artificial de seu processo nominativo.

“Anna Blume”, por exemplo, é a musa de um poema do surrealista Kurt Schwitters, escrito em 1919 – “An Anna Blume” (em português, “Para Anna Blume”) – aclamado por sua forma fragmentada, descontínua e sua difusão de significados. Neste sentido, o nome próprio aponta para sua existência ficcional como “pura convenção”.

Em outro lance, ao utilizar “seu próprio” nome próprio “Paul Auster” para nomear uma personagem, em *Cidade de vidro*, intensifica o artifício. Leitores ávidos por identificar a pessoa “real” não notarão que “Paul Auster” tem o mesmo modo de existência que “Anna Blume”, apenas é mais eficaz na sua dissimulação.

Em sua resistência a ver as personagens como “pessoas reais”, Barthes define sua noção de “figura”: um complexo de semas combinados sob um nome próprio produz uma personagem, mas também uma “figura” arquetípica, como a “mulher-criança”, ou o “pai-narrador”. Essa “figura” arquetípica, podemos pensar nela quando, em *Viagens no scriptorium*, lemos o trecho em que Blank olha a primeira foto da pilha que está sobre sua escrivaninha e vê a jovem Anna Blume:

A foto de cima mostra uma jovem de uns vinte e poucos anos. Ela tem cabelos escuros curtos e fixa as lentes com um olhar intenso, aflito. Está em pé ao ar livre, numa cidade talvez italiana ou francesa, porque atrás dela há uma igreja medieval, e, como a mulher usa uma echarpe e um casaco de lã, é seguro supor que a foto foi tirada no inverno. Blank fita os olhos da jovem e se esforça para lembrar quem é ela. Uns vinte segundos depois, ouve sua própria voz sussurrar uma única palavra: Anna. Um sentimento sufocante de amor o inunda. Pergunta-se se por acaso se Anna não seria alguém com quem fora casado um dia ou se, talvez, ele não estaria olhando para a foto de sua própria filha. (Auster, 2007, p. 10)

Em seu projeto “Figuras da ficção”, o catedrático Carlos Reis (2015) interessa-se, sobretudo, pela figuração da personagem e as suas modalidades de existência nos textos ficcionais. “Os conceitos de figura e de figuração correspondem [...] a modos renovados de problematizar a

personagem ficcional [...], em grande parte por força da pertinência das noções de figura e de figuração” (Reis, 2015, p. 20).

Reis argumenta que a figuração das personagens nos textos ficcionais pode ser melhor observada em textos em que a presença da personagem é ideologicamente motivada, como nos textos legíveis. Com ele, procuramos enxergar com mais nitidez a forma como se figuram as personagens, para, a partir de então, avaliar como aparecem em *Viagens no scriptorium*.

Partindo de uma reflexão sobre Emma Bovary, Carlos Reis depreende cinco afirmações. Primeira: a personagem compreende, assim como o texto, uma dimensão transistórica que escapa ao controle e ao projeto literário de quem a concebeu. Segunda: a refiguração icônica de personagens literárias favorece leituras desdobradas, uma vez que aquela refiguração é, em simultâneo, uma releitura de um texto verbal. Terceira: toda a caracterização de personagem desafia e incentiva um preenchimento de vazios, que se torna premente em atos transnarrativos e transliterários que trabalham a imagem. Quarto: um tal preenchimento consente e requer, para que a refiguração se efetive, um tempo de suspensão da narratividade, de tal forma que a personagem é ponderada como objeto artificialmente estático. Quinto: os estudos narrativos incluem presentemente derivas que contemplam também as narrativas midiáticas e as linguagens digitais, com procedimentos compositivos e efeitos cognitivos que as narrativas literárias não conheciam nem provocavam.

A partir de outro exemplo, o conto *Singularidades de uma rapariga louca*, de Eça de Queirós, Reis descreve como o simples ato de observação de objetos equivale a encetar um ato de conhecimento ou mesmo de reconhecimento, que, então, leva à categorização das personagens, mesmo sem vê-las. Sob uma estética da descrição, a parte (objeto) fundamenta o conhecimento do todo (a personagem), por força de um movimento metonímico que é estruturante da narrativa enquanto modo discursivo. Não sendo possível contar (literalmente) tudo, narra-se uma parte dessa totalidade. O objeto contemplado envolve um potencial narrativo que o texto trata de confirmar ou de refrear, e fica por conta dos atos cognitivos do leitor o completamento do que é dito.

Reis realça três dimensões distintas dessa estética da descrição e da correlata figuração da personagem. Em primeiro lugar, a descrição da personagem tem uma dimensão funcional própria. Ela serve para operar representações, por força do tal movimento de categorização, e estas podem levar à *noção de tipo*, em função das características genológicas do texto. Em segundo lugar, a dimensão representacional da descrição, das leituras a que ele convida e dos efeitos cognitivos daí decorrentes. É esta dimensão que, pela via da representação de objetos e pessoas, autoriza, a partir da ficção, um conhecimento do real. Em terceiro lugar, Reis se refere à dimensão narratológica da descrição da personagem e dos seus atributos. Ela se relaciona com a articulação semionarrativa da personagem.

Em outra obra, posterior, de Eça (*O crime do padre Amaro*), Reis vê outra forma de figuração da personagem. Aí, a descrição apoia-se numa imagem apresentada como elemento documental, um daguerreotipo. É essa imagem, produzida com a intervenção de componentes químicos, que introduz a *lógica do retrato*, em estreita sintonia com a lógica do realismo: para se concretizar a figuração da personagem, torna-se necessário conhecê-la da forma “objetiva” e documentada, que aqui se contempla.

Em *Viagens no scriptorium*, a fotografia cumpre um papel tanto na apresentação das personagens quanto na ativação da fraca memória do protagonista, Blank. “As fotos não mentem, mas também não contam a história inteira”, diz o narrador (Auster, 2007, p. 8). A figuração de uma personagem do passado é contrastada com a figuração de uma personagem do presente, cuja ausência é compensada pela imagem “documental” (a fotografia). De qualquer forma, a figuração inclui uma seleção de traços, em que se trata de colher apenas aquilo que importa. Pelo modo como nos aparece e pelos elementos que cada narrador nela valoriza, está implicada numa narratividade que não pode ser posta em causa.

A porta se abriu e por ela entrou uma mulher miúda, de idade indeterminada — qualquer coisa entre quarenta e cinco e sessenta anos, acha Blank, mas é difícil ter certeza. Ela tem cabelos grisalhos curtos, veste uma calça comprida azul-marinho, uma blusa leve de algodão azul clara, e a primeira coisa que faz, depois entrar no quarto, é sorrir para Blank. (Auster, 2007, p. 17)

A personagem evocada em ausência agora surge adentrando o quarto de Blank. No entanto, se antes era feita de papel, mesmo que ande, ainda é esse o seu suporte. A personagem deveria ainda ser reconhecida como basicamente ficcional, não importando o modelo de personalidade aplicado a ela.

Em Auster, o leitor ingênuo é levado a acreditar nas personagens como pessoas existentes fora do texto. Para “retirá-las do texto”, no entanto, o leitor precisará completar com seu repertório, conferindo uma “individualidade” ilusória à personagem. Na verdade, este preenchimento de vazios pelo leitor é um suplemento, e o sentido daí depreendido será apenas um entre muitos outros. O texto austeriano tem a aparência de um texto legível, mas se, como propõe Barthes, não nos submetermos a ele, então podemos nos preparar para uma dispersão potencialmente infinita.

Assim, na cena em que olha as fotos em cima da escrivaninha, sem se lembrar dos nomes de suas personagens, Blank omite os nomes próprios que os designaram, para recorrer ao conjunto de semas que, em algum momento, agrupou sob um nome. São eles:

1. Um senhor de idade numa cadeira de rodas, tão magro e delicado quanto um pardal, que usa os óculos escuros dos cegos: Thomas Effing/Julian Barber, de *Palácio da lua*;
2. Uma mulher sorridente, com um drinque numa das mãos e um cigarro na outra, que veste uma roupa de melindrosa dos anos 1920 e um chapéuzinho *cloche*: Marion Witherspoon, de *Mr. Vertigo*.
3. Um homem assustadoramente obeso, com uma cabeçorra pelada e um charuto pendurado na boca: Solomon Barber, de *Palácio da lua*.
4. Outra jovem, dessa vez chinesa, vestida com uma malha de balé: Kitty Wu, de *Palácio da lua*.
5. Um homem de cabelos castanhos e bigode encerado, que enverga casaca e cartola: Mestre Yehudi, de *Mr. Vertigo*.
6. Um rapaz que dorme na grama no que parece ser um parque público: Marco Stanley Fogg, de *Palácio da lua*.
7. Um homem mais velho, talvez de uns cinquenta e tantos anos, deitado num sofá com as pernas apoiadas numa pilha de travesseiros: John Trause, de *Noite do oráculo*.
8. Um sem-teto, barbudo e mal-ajambrado, sentado numa sarjeta, abraçado a um enorme vira-lata: William “Willy” Gurevitch Christmas e Mr. Bones, de *Timbuktu*.
9. Um negro gorducho, de seus sessenta anos, segurando uma lista telefônica de Varsóvia de 1937-38: Edward “Ed Victory” M. Johnson,

de *Noite do oráculo*. 10. Um rapaz esguio, sentado a uma mesa, com cinco cartas na mão e uma pilha de fichas de pôquer em frente: Jack Pozzi, de *A música do acaso*.

No texto escrevível, como é o de Auster, a linguagem se multiplica, os sentidos são deferidos, e origens, centros, finitudes e unidades são abandonadas em prol de uma “diferência”. Aqui, a personagem é apagada. Como lemos em *Crítica e verdade*: “O que temos é uma rede funcional de figuras, rede que não pode ser apanhada em sua extensão, a não ser no interior da obra, em seus arredores” (Barthes, 1970, p. 153) Na dispersão sêmica, Blank, o “autor” enclausurado, é apagado.

Do(s) estatuto(s) do(s) texto(s)

Blank não aguenta seguir olhando a foto de Anna e se volta para os manuscritos. Pega a primeira folha da pilha mais à esquerda, onde há uma só frase escrita à mão, em letra de forma. “Vista dos confins mais distantes do espaço, a Terra não é maior que uma partícula de poeira. Lembre-se disso a próxima vez que escrever a palavra ‘humanidade’” (Auster, 2007, p. 10).

O que parece uma citação apócrifa remete a um testemunho do astrofísico Carl Sagan, durante a missão da *Voyager 1*. A estação espacial, que se preparava para sair do sistema solar, estava prestes a ter suas câmeras desligadas. Carl Sagan, num ímpeto, pediu que as câmeras da estação se voltassem para a terra mais uma vez e tirassem a derradeira foto, do ponto mais distante que um artefato humano jamais havia ido. A visão assombrou Carl – e os demais membros da equipe – por revelar que nosso planeta não passava de um minúsculo ponto azul em meio à imensidão espacial. Sagan escreveu, em célebre passagem de seu livro, *Pálido ponto azul*:

Para nós, no entanto, ela é diferente. Olhem de novo para o ponto. É ali. É a nossa casa. Somos nós. Nesse ponto, todos aqueles que amamos, que conhecemos, de quem já ouvimos falar, todos os seres humanos que já existiram, vivem ou viveram as suas vidas. Toda a nossa mistura de alegria e sofrimento, todas as inúmeras religiões, ideologias e doutrinas econômicas, todos os caçadores e saqueadores, heróis e covardes, criadores e destruidores de civilizações, reis e camponeses, jovens casais apaixonados, pais e mães, todas as crianças, todos os inventores e exploradores, professores de moral, políticos corruptos, “superastros”, “líderes supremos”, todos os

santos e pecadores da história da nossa espécie, ali – num grão de poeira suspenso num raio de sol. (Sagan, 2006, p. 9) **

Poderíamos relacionar as duas passagens por um elemento que as une, este sendo a crítica ao pensamento antropocêntrico, à certeza metafísica. Coincidentemente ou não, este questionamento será levado adiante por filósofos como Jacques Derrida através do deslocamento da presença do centro do discurso, ou seja, de uma crítica ao logocentrismo e ao fonocentrismo. Feita de dentro, uma vez que não temos outra linguagem que não a metafísica, a partir de uma linguagem fono e logocêntrica.

O texto de Auster não dá ao leitor muitas certezas, pelo contrário. Quanto mais ambiguidade inserida na narrativa, mais satisfeito parece o *scriptor*. A frase no alto da pilha de documentos, em *Viagens no scriptorium*, foi manuscrita. Mas de quem a mão que a escreveu seguirá um mistério indefinido até o fim do livro. Pode-se fazer conjecturas, o que não mudará o fato de serem potencialidades de significado.

“Senhor Blank?” diz a voz ao telefone.

“Se o senhor diz que sou.”

“Tem certeza? Não posso correr nenhum risco.”

“Eu não tenho certeza de coisa nenhuma. Se quer me chamar de Blank, não me importo de atender por esse nome.”

(Auster, , p.)

Do outro lado da linha, está James P. Flood, um ex-policial. Aparentemente, Blank se lembra vagamente de ter se encontrado com ele no dia anterior. Esse “operador” o fornece um volume de informações valiosas, como a de que há um parque nas imediações, um armário tem todas as roupas de que precisa e que Anna cuida dele. Surpreso, Blank descobre que não apenas Anna não está morta, mas que “de todas as pessoas envolvidas

“But for us, it’s different. Look again at that dot. That’s here. That’s home. That’s us. On it, everyone you love, everyone you know, everyone you ever heard of, every human being who ever was, lived out their lives. The aggregate of our joy and suffering, thousands of confident religions, ideologies and economic doctrines, every hunter and forager, every hero and coward, every creator and destroyer of civilization, every king and peasant, every young couple in love, every mother and father, hopeful child, inventor and explorer, every teacher of morals, every corrupt politician, every “superstar,” every “supreme leader,” every saint and sinner in the history of our species lived there – on a mote of dust, suspended in a sunbeam. (Sagan; Druyan, 1994, p. 8)

nessa história, ela é a única que ficou totalmente do seu lado”. Um personagem menor confirma ao protagonista que “realmente” há um complô em andamento.

A essa altura do relato, o narrador absolutamente anônimo – não Blank, e tampouco a personagem Flood – descreve os dispositivos de gravação instalados na locação do livro, o quarto fechado. O relato, informamos esse narrador, é baseado em documentos fidelíssimos, não podendo deixar qualquer dúvida quanto à sua precisão.

Ao se levantar para voltar ao manuscrito, Blank se dá conta de que está com medo de continuar a ler o manuscrito. “São só palavras, diz consigo, e desde quando as palavras têm poder para quase matar um homem de susto?”

Com essa indagação, podemos deduzir que esse texto está escrito de forma a mostrar, mais que esconder, os efeitos estéticos que podem incidir sobre o leitor.

Ao recobrar a coragem, o protagonista continua sua leitura. Após o terceiro parágrafo, Blank sente que seu horizonte de expectativa não é correspondido pelo horizonte de expectativa do autor, confrontando-o com seu próprio repertório. As figuras de relevância se adensam, e se mostram como materialidade verbal. Este movimento, que Karlheinz Stierle chamou reversão tema/horizonte, provoca um estranhamento em relação ao texto.

Ao estranhar o texto, o leitor, ou receptor, interrompe o movimento centrífugo correlato a uma organização mobilizadora de uma ação pragmática e o reverte, de modo que este se torna centrípeto. O adensamento do material verbal torna-se evidência de uma organização poética, ficcional. O leitor se compromete a interagir com o texto, e a relação entre tema e horizonte passa a ser tematizada pelo leitor. A ilusão de Blank foi achar que se tratava de um “relatório”, assim como os “relatórios” que escreveu sobre as “missões” para as quais enviou seus “operadores”.

Este processo nos remete ao célebre artigo de Freud, “O estranho”. Em um dos recursos descritos, o texto está organizado de forma a iludir o receptor, para então surpreendê-lo com uma mudança de perspectiva. Assim como o McGuffin de Hitchcock, ou o falcão maltês de Dashiell Hammett, há

algo que faz o processo do texto andar, mas que não tem qualquer substância. É feito daquilo que são feitos os sonhos, ou seja, desejo.

O estranhamento tem outra faceta: a cena descrita no manuscrito se parece com a própria situação de Blank no quarto fechado, transposta para outro espaço-tempo: um prisioneiro, num quarto fechado, vai escrever o relatório sobre a missão que desempenhava quando foi preso. Se passarmos a outro nível de realidade, como propõe Italo Calvino em “Os níveis da realidade em literatura” (2011), teremos um scriptor em um quarto fechado escrevendo sobre um autor (Blank) em um quarto fechado que lê sobre um prisioneiro numa cela fechada que escreve seu relatório. Ou ainda: “eu escrevo” sobre um scriptor em um quarto fechado, etc. Este “eu escrevo” liga-se à problemática da metaliteratura, “contra a ilusoriedade da arte (...), uma ficção estudada com vistas a uma estratégia dos efeitos”.

Embora Calvino tenha se filiado ao grupo literário Oulipo, que não partilha exatamente das premissas pós-estruturalistas, cremos que o escritor/teórico se aproxima do cerne de nossa questão quando discorre sobre o “desdobramento ou multiplicação do sujeito que escreve” (p. 375) e das “sucessivas camadas de subjetividade e de ficção que podemos distinguir sob o nome do autor, os vários ‘eus’ que compõem o eu de quem escreve”.

Para Calvino, essas máscaras equivalem a um estilo, o que implica a escolha de uma postura psicológica, de uma relação com o mundo, de uma colocação de voz, de um conjunto homogêneo de meios linguísticos e de dados da experiência e de fantasmas da imaginação. Segundo sua visão, o escritor se torna autor no momento em que se projeta (em autor, narrador, protagonista ou personagem) e se identifica com aquela projeção de si próprio no momento em que escreve. Essa cena nos parece análoga àquela da constituição do sujeito em Lacan, chamada “estágio do espelho”.

Na teoria lacaniana, o ser humano entra no mundo como um sujeito maleável sem noção de si como um todo coerente, único ou autônomo. É no “estágio do espelho” que adquire essa visão de si, quando vê seu reflexo e se identifica com a imagem, ou seja, ignora a diferença entre ele mesmo e a imagem. Ao ver e acreditar na ilusão ótica da totalidade da imagem, o infante passa a se acreditar igualmente todo. A identificação do sujeito com a imagem, uma “armadilha mimética” nas palavras de Lacan, acontece porque

o sujeito toma o fato da semelhança como prova de mesmidade, identidade – e assim estabelece seu próprio “eu”.

O sujeito no estágio do espelho cria um “eu”, mas torna esse próprio impossível ao criá-lo através de um ato de identificação que precisa de um outro com o qual se identificar. A identificação e a alienação ocorrem concomitante e simultaneamente. “O sujeito se fixa em uma imagem que o aliena de si mesmo”, escreve Lacan.

A armadilha está no fato de que, enquanto se apaixona por sua imagem, o sujeito acredita que o outro (sua imagem, ou seu “eu imaginário”) é também um todo, o que não se sustenta após um olhar distanciado, deslocado. Este outro, não sendo o sujeito, terá outro duplo que, por sua vez, remeterá para outra imagem, e outra, num jogo infinito de projeções e figuras imaginadas. Verdadeira deriva, diferença, *mise en abyme*.

Calvino propôs uma fórmula em que traduz uma série de projeções. X, autor das obras completas de X₁, projeta para fora de si X₂, autor do romance Y, o qual projeta para fora de si a personagem P, a qual projeta para fora de si a P₁ que P sonha ser. Cada elemento projetado reage sobre o elemento projetante, transformando-o e condicionando-o, e esse jogo de mão dupla estabelece uma circularidade nesta dinâmica de projeções. Assim, esse “personagem-autor” é algo a menos e algo a mais que um sujeito. Algo a menos porque o autor de um determinado romance não é, embora sendo, o mesmo de outro romance; sua linguagem e visão de mundo diferem, faz uma redução de seu mundo interior àquele universo do livro em questão. Algo a mais porque o autor do livro x também é autor do livro y e do livro z, oscila entre um universo e outro e sua existência abrange, mas não se restringe a eles.

Muito embora ainda use palavras como “indivíduo”, Calvino percebe que quanto mais distinguimos as diversas camadas provenientes desse sujeito-autor, tanto mais damos conta de que muitas dessas camadas não pertencem a ele, mas à “cultura coletiva, à época histórica ou às sedimentações profundas da espécie”. É no seguimento deste raciocínio que nos provê com uma chave preciosa para uma leitura de Blank: “O ponto de partida da cadeia, o verdadeiro e primeiro sujeito da escrita, parece-nos cada

vez mais distante, mais rarefeito, mais indistinto: talvez seja um eu-fantasma, um lugar vazio, uma ausência” (Calvino, 2011, p. 378).

Em *Viagens no scriptorium*, não apenas seu autor, a obra também é desconstruída nesse mesmo movimento vertiginoso. Este primeiro manuscrito lido por Blank pode ser entendido como a “parábola de Flitcraft”, uma anedota enigmática utilizada pelo autor policial Dashiell Hammett em “O falcão maltês” que aparentemente não tem relação alguma com o restante da narrativa. No entanto, assim como críticos se debruçaram sobre o significado da história de Flitcraft e a razão de estar inserida no livro, os leitores mais ávidos ou curiosos ou críticos de Auster também são instigados a procurar o sentido do relato incrustado.

Encontraremos indícios bastante convincentes da “origem” do manuscrito na obra *Noite do oráculo*, escrita por Auster em 2004. Neste livro, o protagonista narrador é um escritor, Sidney Orr, que mantém relações de amizade com outro escritor mais velho, John Trause, amigo de família de sua mulher. Este lhe dá em alguns momentos dicas ou mesmo rascunhos de textos para que o jovem aproveite na sua própria escrita. Num primeiro momento, sugere ao amigo que aproveite o argumento de Flitcraft^{††}, mas a história escrita chega a um beco sem saída e é abandonada. O segundo “presente” é um pequeno conto chamado *Império dos ossos*, cuja descrição – o texto em si não aparece em *Noite do oráculo* – encaixa-se perfeitamente no manuscrito lido por Blank. Esse espelhamento intertextual poderia se encerrar aqui, mas, caso o leitor tenha lido integralmente o romance em questão, *Noite do oráculo*, encontrará outros espelhamentos, desta vez, intratextuais.

Esses múltiplos – infinitos, na verdade – espelhamentos foram conceituados por André Gide, escritor francês que primeiro teorizou a respeito e cunhou a expressão *mise en abyme*^{‡‡}. Tirada da heráldica, a expressão se refere inicialmente a um brasão que traz em seu centro um

^{††} Em entrevista a seu amigo, o cineasta Wim Wenders, Paul Auster se lembra de como Wenders havia lhe sugerido utilizar o argumento de Flitcraft em algum de seus livros.

^{‡‡} Victor Hugo já havia observado como o fenômeno se dá recorrentemente nas peças de Shakespeare.

brasão menor idêntico àquele que o contém. Como procedimento literário, consiste na duplicação de uma obra dentro daquela que a contém.

A *mise en abyme* consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. Tal autorrepresentação pode ser total ou parcial, mas também pode ser clara ou simbólica, indireta. A definição que Dällenbach propõe para a “*mise en abyme*” em *Le récit spéculaire* (1977) ressalta que o fragmento reflexivo deve espelhar o “conjunto do relato”, o que não inclui apenas o enunciado, mas também o processo de enunciação e o código em que é feito o relato. Diz ele que: “Um espelhamento é um enunciado que reenvia ao enunciado, à enunciação e ao código” (Dällenbach apud Kryssing-Berg, 1980).

Dällenbach considera três tipos de *mise en abyme* elementares e encontra na noção de reflexividade sua unidade mínima, a condição necessária de todo relato especular. Graças a sua reflexividade, este enunciado é suscetível a uma dupla significação: mantendo sua primeira significação no relato maior, ele adquire uma “metassignificação” no segundo relato. Uma relação temática une essa dupla significação. Alguns índices podem revelar essa relação analógica entre o macrorrelato e o microrrelato, e alguns mesmo estão dispostos com o objetivo de orientar (ou iludir) o leitor, que deverá trazer seu repertório para a interpretação.

Quanto à estrutura temporal, podemos classificar a *mise en abyme* como “prospectiva”, em que o microrrelato faz o papel de revelador do macrorrelato; como “retrospectiva”, podendo “universalizar o sentido do relato” (p. 87), e a *mise en abyme* “retroprospectiva”. Localizada no conteúdo narrativo entre o que é sabido e o que resta a saber, esta última faz “girar a leitura” (p. 93): projetando-se sobre o contexto precedente, simplifica o sentido, ajudando o leitor a prever o sentido do contexto seguinte.

Para que esse processo se dê, é necessário que haja algum tipo de interrupção na leitura. Pois a leitura do conto *Império dos ossos* é interrompida nada menos que sete vezes ^{ss}. No exato momento dessa

^{ss} Os trechos relativos a *Império dos ossos* estão às páginas 11, 14-15, 33-37, 42-48, 62-68, 71-73, e a partir daí, criadas por Blank em sessões nas páginas 79-85 e 104-107.

interrupção, em que frequentemente o corpo se manifesta (ouvindo o telefone ou uma ave, sendo tocado, descansando a vista ou entrando num transe apático), não podemos falar de consciência ou de presença; teríamos apenas um corpo, não soubéssemos tratar-se de uma personagem de ficção.

Ao recuperar-se do choque da interrupção, já não é possível ler o texto como antes. O procedimento do espelhamento começa a surtir efeito. Quando esse processo torna “visível o invisível” (Dällenbach, 1977, p. 100) e se define como “a clara exposição da atividade escritural” (1977, p. 103), podemos falar em *mise en abyme da enunciação*.

Dällenbach apresenta o emissor do relato como o “substituto autoral” (1977, p. 102), mas toma o cuidado de justificar essa intrusão do autor em uma nota: “Se conservamos aqui o termo do autor, é porque a *mise en abyme* enunciativa não se compreende sem levar em conta essa noção. Que ela tente validá-la ou, ao contrário, arruiná-la, ela não pode evitar de trabalhar com essa noção.” (Dällenbach, 1977, p. 105).

Essa admissão de que é preciso trabalhar com a noção de autor para desconstruí-la se coaduna com a visão derridiana de que o sujeito é imprescindível, desde que o situemos. Corrobora a visão lacaniana de ilusão mimética, pondo em evidência o jogo ilusionista do relato, e afirma da mesma forma a visão pós-modernista de Linda Hutcheon, em que a noção de autor é instituída e subvertida a um só tempo.

Pouco antes de terminar a leitura do manuscrito, Blank é interrompido pelo telefonema de Samuel Farr, outro de seus “operadores”, nativo do romance *No país das últimas coisas*, de 1987. Farr é um jornalista que trabalhava no projeto de um livro em que ouvia pessoas distintas e acaba aceitando participar de uma “farsa”, atuando como médico numa casa de acolhimento. Ele provoca Blank a terminar de ler a história para que conversem sobre ela na “consulta” que têm naquela mesma tarde. Blank reage, incrédulo: “Não sabia que era uma história. Parece mais um relatório, algo que aconteceu de fato.” Como um psicanalista, Farr devolve a “verdade” a Blank, redefinindo seu horizonte de expectativas: “É faz-de-conta, senhor Blank. Uma obra de ficção” (Auster, 2007, p. 69).

Assim que finalmente termina a leitura, Blank joga o manuscrito de lado, “bufando de indignação e desprezo, furioso por ter lido uma história

sem fim (...), uma droga de um simples fragmento” (Auster, 2007, *Viagens no scriptorium*, p. 74). Segundo Dällenbach, a personagem principal do macrorrelato pode assumir diferentes posturas dentro do esquema de comunicação, mas ressalta duas: ou o protagonista assume a instância narrativa do microrrelato, e se apresenta como uma personagem no processo de criação de uma obra, espelho da obra que engloba, ou não é o emissor do segundo relato, mas o destinatário deste, e, como tal, torna-se a testemunha de “sua própria ação passada e vindoura” (Dällenbach, 1977, p. 108). A indignação e a fúria poderiam se justificar caso Blank se imagine o autor do relato e, como tal, sentindo-se frustrado com o resultado de sua história, ou ainda, não compreendendo totalmente como funciona seu próprio processo de escritura.

Vimos como Blank se depara com seus “operadores” ou “fantasmas” ao longo do romance. Pelo esquema de Dällenbach, há uma hierarquização subjacente entre relato primeiro e segundo, entre macrorrelato e microrrelato, e a Blank seria garantido o privilégio de personagem de maior importância, em relação às demais. No entanto, ao compreender que o tempo não passara para Samuel Farr, ao contrário do que acontecia aos outros, pôde perceber o quanto estava ligado *ontologicamente* à sua criação. “Quer dizer que você está morto”, exclama Blank, para, em seguida, admitir sua ficcionalidade: “Bem, quem é que pode afirmar se estou vivo ou não?”, diz Blank, encarando Farr com olhar sombrio. (Auster, 2007, *Viagens no scriptorium*, p. 76)

Em Calvino, os “níveis da realidade” de um relato podem ser hierarquizados e emoldurados (como em *Decameron*), ou tecidos como uma tapeçaria, caso das *Mil e uma noites*. A tessitura de uma tapeçaria é uma noção que anuncia a da escritura de um texto, com a diferença de que a primeira ainda obedece a uma premissa de “início, meio e fim”. De acordo com Jacques Derrida,

Foi então o momento em que a linguagem invadiu o campo problemático universal; foi então o momento em que, na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso – com a condição de nos entendermos sobre esta palavra – isto é, sistema no qual o significado central, originário ou transcendental, nunca está absolutamente

presente fora de um sistema de diferenças. A ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação. *** (Derrida, 1995, p.232)

Quando Blank recebe a visita do “médico” Samuel Farr, em *Viagens no scriptorium*, de 2007, quem pode garantir que não estão em *No país das últimas coisas*, de 1987? Farr continua a mesma atividade que desenvolvia no Lar Woburn ⁺⁺⁺, que era basicamente a de ajudar as pessoas a contar as próprias histórias. O tratamento a que Blank é submetido, além dos misteriosos comprimidos, prevê que discutam o início do conto *O império dos ossos* e que ele consiga imaginar outro final.

Com a mediação de Farr, Blank vai desenvolvendo seu próprio final, agora no modelo de pergunta e resposta. As imagens não coincidem exatamente com seu referente; é, antes, um suplemento, uma diferença. A Confederação não é exatamente os Estados Unidos da América, mas “um país que se desenvolveu de outra forma, que tem outra história” (Auster, 2007, *Viagens no scriptorium*, p. 79).

Talvez por isso, num relato escondido na miríade de imagens de uma *mise en abyme*, esteja a crítica à sociedade norte-americana que, ao mesmo tempo, criou e nutriu Paul Auster. As menções ao cavalo Branquinho, como brinquedo de infância e montaria de Sigmund Graf, ligam as brincadeiras de caubói ao momento em que percebe o massacre das populações indígenas norte-americanas. “É através de nossa capacidade narrativa que assumimos a responsabilidade por nossas ações”, já nos disse Butler.

A entrada de Sophie traz o nome de Fanshawe novamente. A história original, escrita e renegada pelo autor puritano Nathaniel Hawthorne, fala sobre um jovem franzino e de saúde débil que se sacrifica por sua amada. A carga semântica que acompanha o nome atravessa o tempo e produzirá seu efeito mais uma vez através da personagem Fanshawe, amigo de infância do narrador inominado de *O quarto fechado*, um homem que desaparece deixando toda sua obra para que seja editada pelo amigo. Ao fim do

*** DERRIDA, Jacques – A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: A Escritura e a Diferença, traduzido por Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995, p.232.

⁺⁺⁺ Casa de repouso que recolhia pessoas doentes na rua, em *No país das últimas coisas*.

romance, o narrador inominado percebe que o nome funcionava como uma espécie de feitiço, como a palavra do *golem*.

A última personagem a visitar Blank é Daniel Quinn, o protagonista de *Cidade de vidro* (*Trilogia de Nova York*), sua primeira personagem, e a que mais reaproveitou ^{‡‡}. Ele agora ressurgue como o advogado que irá defendê-lo das inúmeras acusações de seus operadores. O caso mais difícil é o de Benjamin Sachs, protagonista de *Leviatã* ^{§§§}.

Trata-se de mais um caso de metaficção historiográfica inserida em *Viagens no scriptorium*. Ben é um jovem escritor que, após um acidente e algumas peripécias, acaba se tornando um ecoterrorista. Sendo um romance lançado em 1992, abrange um período em que Ted Kaczynski, conhecido como Unabomber, ainda estava na ativa. Mais uma vez, a história norte-americana é tratada de forma paródica. Não se pode dizer que Auster admire Kaczynski, mas também não pode se dizer que não partilhe de suas críticas à sociedade e de suas influências, como Henry David Thoreau e Ralph Waldo Emerson. Ao contemplar as fotos de Sachs, Blank finalmente se desarma e cai em crise de choro. “Eu estava apenas fazendo meu trabalho,” o “autor” tenta se justificar.

Chegamos ao “final” do livro, em que Blank pega o segundo manuscrito, “mais longo, de umas cento e quarenta páginas, que, diferentemente do trabalho anterior, vem com uma capa que traz o título da obra e o nome do autor”. É *Viagens no scriptorium*, assinado por N. R. Fanshawe. Exatamente o livro que estamos lendo, como confirmam os sete primeiros capítulos do manuscrito. “Quando é que vai acabar este absurdo?”, pergunta Blank, em voz alta. Fanshawe nos responde, ele mesmo: “Não vai acabar nunca” (Auster, 2007, *Viagens no scriptorium*, p. 123-4).

^{‡‡} Daniel Quinn é o protagonista de *Cidade de vidro*, o primeiro livro da *Trilogia de Nova York*, quando investigava o caso Stillman, de Peter Stillman, Jr. e Sr. Apareceu novamente em *O quarto fechado*, contratado pelo narrador para encontrar Fanshawe. Teve uma participação pequena em *No país das últimas coisas*, quando Anna Blume encontrou seu passaporte em meio aos monturos de lixo. Em *Mr. Vertigo*, Daniel Quinn é o sobrinho de Molly Fitzsimmons, mulher de Walter Rawley, a quem ajudou a escrever suas memórias. Foi criado em 1993 e “aposentado” em 2005, antes de reaparecer em *Viagens no scriptorium*.

^{§§§} Romance escrito em 1992 e publicado no Brasil em 2001.

Tal qual o sujeito e/ou sua imagem, uma *mise en abyme* é sempre ficcional. *Viagens no scriptorium*, como segundo manuscrito, é suplementar, é excesso que promove apagamento. *Viagens no scriptorium*, assinado por N. R. Fanshawe, excede o texto inicial e o apaga. Já não há início nem fim, nem fora, nem dentro. Estamos todos envolvidos: sujeito, autor, narrador, personagem, leitor, reverberando numa deriva potencialmente infinita, até que se imprima no texto a palavra FIM.

REFERÊNCIAS

AUSTER, Paul. *O inventor da solidão*. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Editora Best Seller, 1982.

_____. *A trilogia de Nova York*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. [1. ed. pela editora Best Seller, São Paulo, 1986].

_____. *No país das últimas coisas*. Trad. Luiz Araújo. São Paulo: Best Seller, 1987.

_____. *A arte da fome: prefácios, entrevistas, ensaios*. Trad. Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

_____. *Noite do oráculo*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Leviatã*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *O livro das ilusões*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Viagens no scriptorium*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BARONE, Dennis (Org.). *Beyond the red notebook: essays on Paul Auster*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1995.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 66-70.

_____. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANK. In: *Oxford Living Dictionary*. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/blank>>. Acesso em: 05 mar 2017.

BOCCA, Francisco Verardi. Roland Barthes: um semiólogo nômade. *Revista de Filosofia*, Curitiba, v. 15 n.17, p. 11-27, jul./dez. 2003.

BODINE, Paul. The character and the person in recent critical theory: Barthes, Kristeva, Cavell. In: *Operative words*. Essays and reviews on literature and culture, 1981-2002. Lincoln: iUniverse, 2002. p. 3-42.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. Literatura e teoria da interpretação. In: _____. *Tópicos de teoria para a investigação do discurso literário*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. p.185.

_____. *Tópicos de teoria para investigação do discurso literário*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004, cap. 6, p. 129-136.

_____. *Teoria do efeito estético*. Niterói: Eduff, 2003. p. 89-134.

BRECHT, Bertolt. Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa. In: _____. *Estudos sobre teatro*. Tradução: Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. p. 55-66.

BUTLER, Judith. Um relato de si. In: _____. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CALVINO, Italo. Cibernética e fantasmas (notas sobre a narrativa como processo combinatório). In: *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 196-215.

_____. Os níveis da realidade em literatura. In: *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 368-384.

CHKLOVSKI, Vitor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Dionísio de Oliveira Toledo, Ana Maria Ribeiro Filipouski (org.). Porto Alegre: Globo, 1978.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, v.1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire* (Essai sur la mise en abyme). Paris: Seuil, 1977. 248 p.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1966. _____. O que é um autor In: _____. *Ditos e escritos III*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

FREUD, Sigmund. O estranho, 1919. In: _____. *História de uma neurose infantil*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 233-270.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.

KRYSSING-BERG, Ginette. *Lucien Dällenbach: Le récit spéculaire* (Essai sur la mise en abyme). Paris: Seuil, 1977. 284 p. *Revue Romane*, Copenhague, Bind 15, 1980-1.

LAVALLE, Luci Collin; SCHWITTERS, Kurt. An Anna Blume. *Cadernos de Literatura em Tradução*, São Paulo, n. 4, p. 9-12, 2001. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/clt/article/viewFile/49339/53420>. Acesso em: 17.09.2016.

REIS, Carlos. *Estudos narrativos: a questão da personagem ou a personagem em questão*. In: *Pessoas de livro: estudo sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

SAGAN, Carl. *Pálido ponto azul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SCHRÖTER, Jens. Discourses and Models of Intermediality. In: *Comparative Literature and Culture*. v.13. Purdue University Press,

2011. <<http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1790&context=clweb>>. Acesso em: 2014.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção de textos ficcionais? In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 133-187.

WENDERS, Wim. Paul Auster. *Interview magazine, New York*, 21 Jan. 2017. Disponível em: <<http://www.interviewmagazine.com/culture/paul-auster#>>. Acesso em: 06 mar. 2017.

UM CONCISO OLHAR SOBRE O PROCESSO TRANSMIDIÁTICO EM CAPITÃES DA AREIA

Clara Sampaio Fernandes¹

RESUMO: O presente estudo pretende verificar concisamente alguns aspectos do processo transmidiático realizado na narrativa fílmica *Capitães da Areia*, dirigido em 2011 por Cecília Amado. Tal observação também apoiar-se-á, em variados momentos, na obra tida como ponto de partida para a produção citada: *Capitães da Areia*, de Jorge Amado (2009).

PALAVRAS- CHAVE: Mídia; Original; Fidelidade; Intermidialidade; *Capitães da Areia*.

ABSTRACT: The present study intends to verify concisely some aspects of the transmistical process realized in the film narrative *Captains of the Sand*, directed in 2011 by Cecília Amado. This observation will also be supported, at various moments, in the work taken as a starting point for the aforementioned production: *Capitães da Areia*, by Jorge Amado (2009).

KEYWORDS: Media; Original; Loyalty; Intermidiality; *Capitães da Areia*.

O trabalho aqui elaborado propõe demonstrar alguns aspectos observados durante análise concisa – que se dará através de recortes de cena – do processo de transposição midiática da narrativa fílmica *Capitães da Areia*, confeccionada em 2011 por Cecília Amado. Tal verificação será feita em combinação com o livro de mesmo nome, escrito por Jorge Amado, baiano de Itabuna e avô da citada diretora.

Desse modo, tem-se como proposta, através do viés da intermidialidade, procurar compreender o projeto tradutório da neta de Amado e em que sentido ele enriquece o espectador e até mesmo a obra literária, visto que, mais valioso que comparar tais textos através da

¹ Mestranda em Estudos de Literatura, na área de Literatura Brasileira, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Orientando da Profa Dra Maria Cristina Cardoso Ribas (UERJ).

hierarquização, é detectar as particularidades e pluralidades de sentido são geradas pelas mídias na obra fílmica, compreendendo as duas, assim, como diferentes produções. Compreende-se, portanto, que o longa-metragem pode ter papel suplementar em relação ao texto escrito. Para elucidação teórica daquele que lê esta composição, vê-se necessário delimitar: a semântica da palavra mídia que aqui será empregada (pelo âmbito da intersemiótica), os termos tradução e transposição midiática, bem como a questão do “original” e da fidelidade entre produções.

Desde já, cabe mencionar que a escolha aqui por uma breve análise se dá por, além de este que aqui se desenha ser uma espécie de ensaio que não permitiria grande e detalhada expressão de tantos pormenores, o dito estudo encontra-se em andamento².

Mídia, Intermidialidade e Transposição

Inicialmente, mostra-se interessante e mesmo necessário para melhor compreensão do assunto no qual o tema está mergulhado, esclarecer o que será aqui chamado de mídia, de maneira geral, bem como o que a palavra intermidialidade abarca.

Cluver vai entender mídia como a transmissão de signos num sistema dinâmico: “Essa formulação fala da transmissão como um processo dinâmico e interativo que envolve a produção e a recepção de signos por seres humanos como emissores e receptores.” (2011, p. 9). Além disso, o autor possibilita saber que “é esse significado de ‘mídia’ como ‘mídia de comunicação’ que fornece a base de todo discurso sobre mídias e assim também sobre intermidialidade.” (Cluver, 2011, p.9), intitulado, então, formas artísticas e de expressão como a pintura, a televisão, o rádio, a dança, a literatura, por exemplo, como **mídias**. Dessa forma, tal termo é aqui concebido como formas de “arte” que transmitem variados signos, sendo um processo dinâmico que permite a inter-relação e interação entre elas,

² Este estudo demonstra parte das etapas de investigação da pesquisa que se encontra ainda em processo de elaboração para posterior execução de dissertação de mestrado.

possibilitando a ampliação da produção de efeitos de sentido no seu produtor e também em seu receptor.

Conforme informa Cluver (2011, p. 9), o termo citado é relativamente recente, mas as ações já ocorrem há tempos dentro das culturas e épocas, sendo na vida cotidiana simplesmente ou nas variadas formas culturais que denominamos como arte. Entende-se, portanto, que apesar da nomenclatura ter pouca idade, a prática existia há tempos. Ainda segundo Cluver (2011, p. 9), por intermedialidade, conceitualmente, compreende-se todos os tipos de inter-relação e interação entre as mídias. Assim, a intermedialidade, através da intensa interação entre as mídias, implica em “cruzar as fronteiras” entre essas diversas formas de arte. Por meio desse cruzamento, torna-se possível pensar num entrelaçamento dos esboços artísticos, possibilitando, então, vasta cadeia de sentidos. Entende-se, portanto, que o cruzamento dessas fronteiras seria também transpô-las, ou ainda, acentuá-las, objetivando reforçar algum efeito de sentido pretendido.

Na minha opinião, o conceito de fronteira constitui um pré-requisito para as técnicas de cruzamento ou de desafio, de dissolução ou de ênfase das fronteiras midiáticas, fronteiras estas que podem se realizar, conseqüentemente como construtos e convenções. Afinal, é o próprio traçar fronteiras que nos faz cientes de como transcender ou subverter essas mesmas fronteiras, ou de como ressaltar sua presença, coloca-las a prova, ou mesmo dissolvê-las por inteiro. (Rajewsky, 2012, p. 71)

Fruto de todo o pensamento exposto, atendo-se aqui exclusivamente ao cinema, pois se busca estudar uma adaptação de obra literária, é de suma importância explicitar aos estudiosos que este material consultarem que Rajewsky (2012, p. 58) conceituará esse processo de adaptação de obras literárias para o cinema, por exemplo, que é uma mídia plurimidiática, como sendo uma “transposição midiática”, Cluver (2011, p. 19), baseado no conceito de écfrase (representações verbais em mídias visuais, por exemplo), chamará esse fenômeno de “transposição ou transformação intersemiótica”, visto que há interação entre dois sistemas de signos, sendo um texto composto em um sistema sígnico e transposto para outro sistema sígnico.

Desse modo, é totalmente possível compreender o termo “transmidiático” - que integra o título do presente trabalho - como a tradução, a transposição, a transformação de um texto elaborado em um sistema de signos, em uma mídia específica para outro sistema de signos, em

outra mídia distinta, tendo a nova obra seu processo tradutório específico, já que é feita em outra época e desenvolvida em outro meio, mas levará um pouco da obra de partida consigo. Podemos, então, por Jakobson (1971), citado por Cluver, entender tal processo como uma tradução / transformação entre mídias.

A analogia existe no fato de que a tradução, digamos, de um em para outra língua é uma substituição linguística total, utilizando as possibilidades na nova língua para reproduzir o sentido e os efeitos do texto-fonte. Uma comparação entre os dois textos vai mostrar como o tradutor interpretou o original e quais características do texto-fonte foram preservadas ou (necessária ou voluntariamente) modificadas. (Cluver, 2011, p. 19)

Assim, é preciso lembrar que o uso dos termos tradução ou mesmo transposição trazem consigo, portanto, inserida no processo tradutório e através da influência dos estudos culturais, a ideia de que traduzir não é refazer a obra dita “original”, visto que tal ato é feito em outros contextos históricos, sociais, técnicos e por outro executor.

E é nesse sentido que a análise aqui proposta mostra-se útil, interessante, valiosa e rica, pois serão verificados traços do olhar Cecília Amado em seu processo de transposição que diferem dos traços do olhar do jovem Amado da época da escrita do livro. Além disso, o meio no qual a neta realiza sua releitura, disponibiliza a reunião das mídias, que enriquecem o processo interpretativo.

“Original”: senso comum x teoria literária

A semântica da palavra original abarca variadas definições, dentre elas, a seguinte, encontrada no dicionário Michaelis³: “que não existiu ou não ocorreu antes; de caráter inovador”. Tal significado é facilmente aceito pelo olhar pouco atento e/ ou questionador do senso comum que tende a tratar “original” como algo que nunca antes fora visto, trabalhado, pensado, escrito, inventado. No entanto, um leitor mais atento e perspicaz, poderá e deverá compreender pelo viés da teoria literária, que é o utilizado neste trabalho. Pelo viés citado, toma-se por definição um texto composto de

³ ORIGINAL. Dicionário online Michaelis, 19 jul. de 2017. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=original>>. Acesso em 19 jul. de 2017.

variados outros textos e vivências, não podendo, portanto, obter a nomenclatura de original.

Para fundamentar a definição exposta através da teoria literária, convoca-se Barthes, com sua morte do autor (1988, p. 70). Explica-se expondo, em princípio, uma assertiva do autor:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura.” (Barthes, 1988, p.68-69)

A partir da fala do autor, outras questões importantes para compor a reflexão serão levantadas, como: a centralização do sentido do texto em seu autor, o que faria dele um ser que tudo sabe sobre seu texto e tudo poderia explicar acerca dele e a existência do “original” tendo por esse termo a concepção de algo nunca antes visto ou realizado. No entanto, é também através da fala de Barthes que será possível entender o texto como um tecido de citações, sendo, portanto, um emaranhado de variadas leitura e vivências anteriores daquele que o escreveu.

Segundo Barthes (1988), o texto fora por muito concebido como representação do “eu”, não como linguagem, sendo a escrita apenas uma expressão em vez de ato performativo. No entanto, apenas a linguagem detém a fala, não aquele que escreve. É ela que “performa”, não o “eu”, sendo o sujeito, então, vazio fora da enunciação que o define. Contudo, o Autor sempre detivera a importância em relação à obra em si, sendo “fonte de explicação” da mesma. A partir do momento em que o narrado é escrito, o mesmo passa a não mais existir enquanto “entidade”, pois se torna objeto de análise de seu público, havendo, assim, a dessacralização daquele que escreve.

Portanto, é a partir da concepção barthesiana que são compreendidos temas como a dessacralização do autor, entendendo que o foco seria, na verdade o leitor, visto que o texto é feito da construção de escrituras múltiplas e que a linguagem é um ato performativo, que tem por função apenas informar, por exemplo. Assim, retornando, através a contemporaneidade, quando há o foco no leitor e compreende-se a linguagem como performance, há o que o Barthes nomeará como a “morte

do autor”: “sabemos que, para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor.” (1988, p. 70).

Ainda atentando para o discurso barthesiano que circunda esta seção e atrelando-o ao explicitado no parágrafo anterior, verifica-se que o texto é um tecido de citações por conter nele variadas escrituras, que são fruto de uma determinada época, cultura, sociedade, dentre outros fatores que o tornam não algo que se possa como “original”, visto que possui dentre dele variadas referências a outros textos ou vivências de seu autor, ainda que seu leitor não se dê conta disso de forma consciente.

Um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor. [...] a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino. (Barthes, 1988, p. 70)

A questão da fidelidade

Para entender a questão da fidelidade entre obras é antes necessário pensar em determinados aspectos básicos, como: considerar a obra como uma releitura/ reescrita, sendo, portanto, um novo texto e também a não realização de comparação valorativa entre obra de partida e obra de chegada.

Para alicerçar os conteúdos acima, é importante lembrar e/ou elucidar aspectos como o autor como convidado e não mais explicação do texto, além da leitura como passo inicial para manipulação e tradução do mesmo. Tais abordagens serão primordiais para verificar que a nova obra, a obra de chegada, portanto, é, na verdade, uma releitura da obra de partida, mas repleta de componentes daquele que a traduziu, sendo até mesmo injusto que a segunda cobrar uma fidelidade em relação aos conteúdos da primeira.

Sobre a o conceito de releitura, Ribas afirma: “A adaptação – releitura, portanto – é a ‘maneira que um meio tem de ver o outro através de um processo de iluminação mútua’ (Stam, 2008: 468). Pode constituir um ‘ver em

excesso' (Bakhtin, 1997)." (2014, p. 123). Ribas traz ainda que as releituras vão além dos textos (re) lidos, pois dizem respeito ao modo de representação de uma sociedade, assim, falando do outro, falam de si.

E é a partir dessa ideia de releitura que se entende o processo de transposição midiática, onde diversos fatores exercem influência, como o meio técnico em que a obra será desenvolvida, o público- alvo, bem como quem a está executando, pois é importante lembrar que esse autor-diretor vive em uma época distinta do autor da obra-fonte (literária), imprimindo salientar que mudanças sociais, culturais e econômicas comporão esse indivíduo com pontos de vista diferentes do autor da obra dita "original".

Ainda sobre o considerado acima, em que cada meio técnico possibilita ou não algumas operações, mistificações, alusões e suposições, devendo ser considerado fortemente o público-alvo em meio ao qual a obra irá permear, Cardoso (2011) e Nogueira (2013) desmontam o primado da fidelidade entre as obras de partida e chegada e acaba por reiterar o conceito de releitura sobre o qual Ribas nos informou.

Quando da transposição de um texto literário para outro suporte, sempre resulta em múltiplas adequações e transformações inevitáveis devido, principalmente, à mudança do próprio suporte. Há, por outro lado, que se considerar, concomitantemente, o destinatário de texto. Mudando o suporte, mudam-se os meios e modos de produção bem como os diferentes públicos-alvo. O produto dessas transmutações é sempre uma nova obra, submetida, indevidamente, diga-se de passagem, quase sempre, às críticas e confrontos com a obra em que foi baseada, isto é, à obra de origem. (Cardoso, 2011, p.10)

A partir do momento que a noção de fidelidade começa a não ter sentido no estudo de tradução, entra em cena o ato ou efeito de adaptar, ajustar, adequar ou de apropriar da forma e do conteúdo de um texto canônico para torná-lo mais acessível a um grande público, e assim, vislumbrar todas as obras de arte de algum modo como **derivadas**. (Nogueira, 2013, p. 64)

De modo a reiterar ainda mais o exposto até este momento, Ribas (2014) indicará, assim como Stam, que a proposta de fidelidade em relação ao "original" para a obra fílmica não é possível ou desejada, já que o texto de chegada seria diferente do texto de origem também por desenvolver-se em outro meio.

Robert Stam (2008: 20), que também critica o estatuto de fidelidade da narrativa fílmica em relação à literária, afirma que “Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação” (gr. do autor). Neste sentido, a passagem de um meio verbal – o texto literário – para um meio plural, que lida com múltiplas linguagens, inviabiliza uma proposta de fidelidade literal, segundo o autor, indesejável. (Ribas, 2014, p. 120)

Pelo exposto, verifica-se a impossibilidade de cobrança de uma originalidade dos textos bem como a exigência da fidelidade da narrativa fílmica para com a narrativa literária, visto que são obras bem distintas em sua construção geral. Assim, para arrematar a presente exposição acerca do modelo comparativista sem pretensão de hierarquização entre as obras, torna-se interessante, e até mais valioso, pensar na fidelidade em relação ao processo de transposição estabelecido pelo diretor, não de fidelidade entre narrativas. Ribas (2014) é bem esclarecedora quanto a essa não hierarquização:

Estamos falando do comparativismo que não alimenta dependência entre as partes em diálogo, que não pretende hierarquizar uma narrativa sobre a outra, e não trabalha com a eleição de um texto matricial (modelo) a ser “fielmente” seguido pela sua dita reprodução. A validação desta não mais seria por conta do estatuto de fidelidade ao texto celebrado como “original”. A eficácia do enfoque comparativista, no entanto, pede uma revisão do que os especialistas têm pensado a respeito da releitura de literatura pelo cinema. (RIBAS, 2014, p. 119)

O Resgate de Ogum e outros recortes: o processo de transposição

O intuito do que fora abordado até o momento é que o leitor que acompanha estas linhas possa ganhar força teórica para perceber todos os aspectos relevantes acerca da transposição midiática e perceber, através da análise da práxis fílmica, como se deu tal processo em relação ao texto literário. Dessa forma, espera-se esclarecer e evidenciar os conceitos trabalhados, mas através da exposição aplicada nos recortes aqui delineados.

Antes de adentrar o filme, compreende-se como algo profícuo informar, ainda que de forma sucinta, um tanto do que é exposto no livro de Amado. O mesmo fora publicado em 1937 e aborda várias questões políticas,

chegando a ser, por tal razão, queimado em praça pública, visto que era o início da ditadura getulista do Estado Novo.

O romance narra a vida de meninos de rua da Bahia – os capitães da areia – que cometiam inúmeros roubos e demais delitos como forma de garantir a sobrevivência, já que nenhum contava com pai ou mãe para garantir seu sustento. Com uma leitura atenta do livro, vê-se também que essas “maldades” podem traduzir-se também como represália inconsciente pela forma com que eram tratados pela sociedade. A história tem ainda uma espécie de triângulo amoroso entre os personagens Pedro Bala (chefe dos capitães), Dora (menina que passa a integrar o grupo, tornando-se uma como mãe e irmã para os meninos e namorada para Bala) e Professor (sábio do grupo, pois era o único que sabia ler e montava a estratégia dos variados planos dos capitães). A geografia da trama ganha espaços como o trapiche em que o grupo vive, as várias ruas e o cais de Salvador, o Ilê Axé Opô Afonjá de mãe Aninha, o cabaré no qual Dalva trabalha, dentre muitos outros.

Portanto, nota-se que livro contém um tom de denúncia social. Além disso, é importante lembrar que Jorge Amado era declaradamente comunista, tendo o livro sendo escrito por um Jorge de 24 anos e no auge de seu engajamento político. No entanto, apesar do tom político ser intenso no texto do autor, percebe-se que a narrativa fílmica ganha ares mais líricos e até romantizados. Esses ares também se mostram presentes na narrativa literária, mas a obra de Cecília possui enfoques ainda mais romantizados, talvez porque, pelas palavras da mesma em entrevista à revista Caros amigos, em 2011, possuía com o avô uma relação bem próxima, principalmente por terem morados juntos durante a adolescência dela: “O convívio com ele, seu olhar humanista, seu amor pelas pessoas mais simples e suas histórias fez parte da minha formação.”

Além do dito, tanto a narrativa verbal quanto a fílmica possuem a presença da cultura afro-brasileira muito forte e atuante na vida dos personagens e da Bahia como um todo. Esse aspecto é verificado através da presença da religião do candomblé e dos diversos orixás, divindades do culto, que atuam como forças da natureza, princípio da religião citada, atuando quase que como personagens humanos, já que em variados trechos

das obras eles são ponto de inclusão dos humanos da sociedade que os excluía, proteção contra forças negativas, entrelaçamento e união entre os seres e transformação na vida dos que circulam pela narrativa.

Entendendo a questão religiosa como um dos fortes pilares dessa história de liberdade e abandono narrada pelos autores aqui pesquisados, escolheu-se focar neste estudo em uma cena existente nas duas narrativas: o Resgate de Ogum. Nela, Pedro Bala, líder e o mais corajoso dos capitães, é incumbido por mãe Aninha, mãe de santo e amiga do grupo de meninos, a resgatar a imagem de Ogum (orixá masculino) na delegacia. A imagem havia sido apreendida pela polícia após “batida” em um dos terreiros da região. É preciso lembrar que na época em que o Amado escrevera seu romance, o citado formato religioso tinha sua prática perseguida pelo Estado.

Quanto ao enredo, as duas narrativas pouco diferem, a distinção maior se dá pela forma em que são narradas e os recursos empregados na narração. Nas páginas de Amado, tudo ocorre com bastantes pormenores e há a marcação da contrariedade dos orixás através dos fenômenos climáticos e a colocação dos mesmos como personagens humanos: Por isso, por estar Ogum numa sala de detidos na polícia, Xangô descarrega os raios nessa noite. (Amado, 2009, p. 96)”. Esse modelo descritivo já não aparece no filme. Há a presença de forte chuva e posterior dia de sol, mas não é algo que seja relacionado à ira dos orixás por um dos seus estar sendo desrespeitado.

Cecília Amado, na cena citada, irá se apropriar de variadas mídias como a imagem em si (o visual- cinema); o olhar da câmera, que acompanha primeiramente a chegada de Bala (vista do alto e do olhar preocupado de Dora - figuras 1, 2, 3 e 4) para depois se juntar a eles como mais um menino; a música Yamore, de Cesária Évora e Salif Keita, que trata sobre amor, luta e resistência, além do próprio aspecto semântico de Bala ser um guerreiro e líder e Ogum, orixá da guerra, do ferro e dos caminhos, também o ser. A última analogia traz a possibilidade de conceber Bala como filho de Ogum, tendo recebido a proteção dele durante seu resgate, já que o deus também rege esses soldados terrenos, os policiais.



Figura 1- Recorte do filme (Olhar de Dora).

Figura 2- Recorte do filme (Cegada triunfal de Bala)

Figura 3- Recorte do filme (Detalhes da imagem de Ogum)

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u7v3jxLU074>. Acesso em: 27 jul 2017



Figura 4- Recorte do filme (A chegada de Bala e Ogum é celebrada pelo grupo)

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u7v3jxLU074>. Acesso em: 27 jul 2017

Na obra de Amado (2009), tal cena é retratada de forma um tanto distinta. Enquanto no filme Bala fora corajoso e não demonstrara grande sintoma de medo, no livro ele é mais realista e demonstra seu temor. Além, disso, a chegada dele não fora tão “poética” quanto no filme.

Pedro abriu o paletó, mostrou a imagem de Ogum. João Grande riu com satisfação:

- Como foi que tu tapeou eles?

Foram descendo a ladeira escorregadia da chuva. E Pedro Bala ia narrando as aventuras da noite. O Gato perguntou:

- Tu não teve nem um pingo de medo?

Primeiro Pedro Bala pensou em dizer que não, depois confessou:

- Pra falar a verdade tive um cagaço da desgraça...

E riu da cara gozada que João Grande fazia. O céu agora estava azul, sem nuvens, o sol brilhava e da ladeira eles viam os saveiros que partiam do cais do mercado.

(AMADO, 2009, p. 108-109)

Antes de qualquer avanço neste texto, cabe recordar que se falou também sobre a mídia música, que também ajudaria a compor a cena. A música Yamore, composta pelo cantor albino e africano de Mali, Salif Keita, com participação da cabo-verdiana Cesaria Évora na versão do filme, possui versos em variadas línguas, portanto, além de um trecho da letra original, traz-se também a tradução dos versos equivalentes já que, assim como vemos na cena, a música também remete ao amor, que podemos associar ao de Pedro Bala e Dora, bem como traz traços de luta, resistência e esperança de dias mais inocentes para as crianças. Essa comunhão de contribui para a ampliação de sentido captada pelo espectador.

Je t'aime, mi amore
Nmeni behfi ye
nne lay yaribini ela too much
(Ne t'en vas pas, chérie)
Je t'aime, mi amore
Nmeni behfi ye
nne lay yaribini ela too much
(Chérie né behfi ye)

Un tem fê, sim un tem fê
C'nô ta bem vivê sen mede e confiante
Nô era más risonhe
Olhar di nós criança ta torná brilha de inosensa
E na mei d'sês gritaiáda
Temporal talvez ta mainá na brandura e calmaria
Nôs amor ta bem d'scansá di sê luta e resistência
Pa sobrevivê nes tormenta na brandura e calmaria
Nôs amor ta bem d'scansá di sê luta e resistência

Pa sobrevivê nes tormenta... (Keita, 2002)

Eu te amo, meu amor
Eu estou dizendo a você
que eu me apaixonei demais
(Não se vá, meu amor)
Eu te amo, meu amor
Eu estou dizendo a você
que eu me apaixonei demais
(Minha amada, eu te amo)

Eu tenho fé, sim tenho fé
Que um dia viveremos sem medo e confiantes
Nós éramos mais risonhos
O olhar das nossas crianças vai voltar a brilhar de inocência
E em meio às suas gritalhadas
Talvez o temporal se transforme em brandura e calma
E então nosso amor vai poder descansar de sua luta e resistência
Pra que possa sobreviver a esta tormenta em brandura e calma
E então nosso amor vai poder descansar de sua luta e resistência
Pra que possa sobreviver a esta tormenta... (Keita, 2002)

Disponível em: <http://lyricstranslate.com/pt-br/yamore-yamor%C3%A9.html-5>,
acesso em 20 out 2017.

Com base no exposto, é perceptível que a questão da religiosidade é bem presente nas duas obras. Uma outra razão ainda para Cecília manter os orixás com um bom destaque seria ela mesma ser simpatizante do culto afro-brasileiro, sendo filha de Iemanjá (orixá feminino), que é considerada a mãe de todos e rainha do mar. Tal particularidade é bem representativa quando observamos que o filme se inicia e termina em uma festa de Iemanjá, que existe de forma real na Bahia, sendo o ritual de presentes a ela realizado no dia 02 de fevereiro, no Rio Vermelho, em Salvador. Quando escolhe iniciar e finalizar sua narrativa com a imagem desse ritual, Cecília marca um ano de acontecimento na vida dos Capitães, já que eles são ilhós do mar, como o nome deles já indica, além de ofertar a obra à sua mãe maior.

Após esse breve, mas intenso olhar sobre recortes das obras percebeu-se que há muitas semelhanças e diferenças, mas cabe dizer que o foco de nosso estudo não é apenas identifica-las, mas investigar o processo de

transposição e as influências que uma narrativa teve e poderá ter na outra, sendo, assim, uma complementar a outra, podendo o texto de chegada ampliar o texto de partida.

Dialogismo e intertextualidade já na composição do próprio texto (literário), é possível compreender o grau da polifonia na adaptação da narrativa literária para o cinema. Pode-se, inclusive, chegar a dizer, de novo com Stam (2008: 25), que “a adaptação, neste sentido, consiste na *ampliação* do texto-fonte através destes [pintura, música, recursos audiovisuais e digitais] múltiplos intertextos”. Ampliação que, em nosso entendimento, é possível no processo de qualquer releitura, mesmo quando não são disponibilizados todos estes recursos e linguagens. (Ribas, 2014, p. 121)

Considerações finais

A partir do conceito de mídia problematizado foi possível entender tratar-se das formas de “arte” já há muito tempo executadas, mas que só recentemente receberam tal nomenclatura. Dessa forma, música, imagem, olhar da câmera, textos verbais, dentre outros, presentes em ambos Capitães da Areia são exemplos de **mídia**. Para **intermedialidade**, definiu-se, à luz de Cluver (2011), tratar-se da interação entre as variadas mídias em sistemas sígnicos variados. Como **tradução** ou **transposição midiática**, compreendeu-se ser o desenvolvimento de um enredo elaborado inicialmente em um sistema de signos em outro sistema de signos, havendo a manipulação daquele que exercerá o papel de tradutor.

Foi também demonstrado que a concepção de “original” não pode ser concebida através do primado de algo nunca antes inventado, visto que todos os textos são compostos de outros textos e vivências (intertextualidade). De tal modo, não seria adequado exigir das obras, sejam elas traduções linguísticas ou intersemióticas, a fidelidade quanto à obra dita “original”, pois além de essas mesmas já não o serem, trata-se também a obra traduzida de um releitura, conceituação também aqui explanada.

Por fim dos apontamentos teóricos, concluiu-se, portanto, que não é apropriado cobrar da obra de chegada nenhum tipo fidelidade em relação à obra de partida, não havendo, portanto, a hierarquização entre as mesmas. Então, mais eficaz e enriquecedor seria analisar o processo tradutório, apontando se houve fidelidade a esse, na verdade.

Após os pressupostos teóricos, foi realizada uma análise da práxis da transposição do Capitães literário para o Capitães fílmico, concluindo que apesar de semelhanças que o aproximam, principalmente quanto a enredo, há diferenças que não o separam propriamente, mas podem ter a função de aproximá-los ou mesmo ampliar as variadas emoções e aspectos dispostos no romance, pois Cecília lança mão de forte luminosidade, lírica e romantismo de forma ainda mais declarada que no texto de seu avô. Por conseguinte, o brilhante e frutífero de tal tipo de análise se dá pela verificação do processo de tradução, escapando do estatuto da fidelidade e da hierarquização, que não contribuem nem para as obras nem para o leitor ou espectador.

REFERÊNCIAS

Textos, livros, músicas e entrevistas

AMADO, Cecília. Cecília Amado fala sobre a produção do filme “Capitães de Areia”, 2011. Disponível em: <<https://www.carosamigos.com.br/index.php/cultura/2626-entrevista-cecilia-amado-fala-sobre-a-producao-do-filme-capitães-de-areia>>. Acesso em: 03 de nov. de 2017.

AMADO, Jorge. Capitães da areia. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BARTHES, Roland. A morte do autor; Da obra ao texto. In: —. O rumor da língua. São Paulo/Campinas: Brasiliense/Ed. da Unicamp, 1988, p. 65-78.

CARDOSO, J. Cinema e Literatura: contrapontos intersemióticos. Literatura em debate, p. 1-15, 2011. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/indez.php/literaturaemdebate/article/viewFile/578/1070>>. Acesso em: 10 de junho de 2017.

CLUVER, Claus. Intermidialidade. Pós:Belo Horizonte, v.1, n.2, p.8-23, nov. 2011.

KEITA, Salif. Yamore. In: KEITA, Salif. Moffou. Paris: Universal Music Japan, 2002. Faixa 1.

MÜLLER JR., Adalberto; Ulm, Hernan. A fenda incomensurável: literatura, cinema. Revista Terra roxa e outras terras. Londrina: UEL, v. 29, p. 30-39, dez. 2015.

NOGUEIRA, Maria das G. de C. Pontos de uma variável e complexa questão: tradução e adaptação. Verbo de Minas. Juiz de Fora, v. 14, n. 23. p. 57-71, jan./jul. 2013

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T.F.N; VIEIRA, A.S. (Org.) Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. v. 2. Belo Horizonte: Rona: FALE/UFMG, 2012. p. 51-73.

RIBAS, M.C.C. Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação. ALCEU – Revista de Comunicação da PUC-Rio. v. 14 - n.28 - p. 117-128, jan./jun. 2014.

Filme

CAPITÃES DA AREIA. Cecília Amado, 2011. 96min. son. color.

OLHARES DE INTACTA RETINA: O EXERCÍCIO-DO-VER-PROFUNDO E A INTERMIDIALIDADE¹

Maria Cristina Ribas²

RESUMO: Este trabalho pretende enfatizar a importância do olhar no exame da produção artística contemporânea, presidida por relações intersistêmicas. A partir da noção foucaultiana de interpretação, foram brevemente discutidos o corpus clássico de semelhança, as noções de profundidade e superfície e o critério de suspeição, até chegar ao estudo das Intermidialidades (Clüver, 2008; Rajewsky, 2012) como categoria de análise e crítica adequada para examinar a múltipla configuração midiática dos fenômenos artísticos, literários e culturais da contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: Olhar; Interpretação; Intermidialidade.

ABSTRACT: This work intends to emphasize the importance of the look in the examination of the contemporary artistic production, presided over by intersystemic relations. From the Foucaultian notion of interpretation, the classic corpus of similarity, the notions of depth and surface, and the criterion of suspicion were briefly discussed until the study of Intermidialities (Clüver, 2008; Rajewsky, 2012) as a category of analysis and criticism adequate to examine the multiple mediatic configuration of contemporary artistic, literary and cultural phenomena.

KEY-WORDS: Regard; Interpretation; Intermediality

Introdução

Toda vez que a manhã está sendo começada nos/ meus olhos, é assim.../Essa luz
empoçada em avencas./ As avencas são cegas./ Nenhuma flor protege o silêncio
quanto elas.

MANOEL DE BARROS

Procuo mais longe em minhas reminiscências.[...] meus olhos não conseguem
romper os ruços definitivos do tempo.

MANUEL BANDEIRA

¹ Este trabalho é um desenvolvimento da Comunicação apresentada no Seminário Letras Expandidas, na Pós graduação de Letras - Literatura, Cultura e Contemporaneidade -, PUC-Rio, 2017.

² Professor Associado, Coordenadora de Interiorização do Departamento de Extensão e Procientista UERJ

Quando as minhas filhas eram pequenas, eu costumava fazer uma brincadeira muito convidativa. Íamos ao Parque Lage (cf. ANEXO, Fig.1) bem cedo, levando água, umas comidinhas fáceis tipo piquenique e, chegando, escolhíamos um lugar para sentar. Cada uma indicava livremente seu posto, mas com uma regra: precisávamos estar perto uma da outra e não poderíamos sair do lugar durante a primeira parte do jogo. A partida começava de repente. Eu pedia que olhassem para uma folha mais próxima, bem na altura dos olhos. Um plano médio. E perguntava: O que vocês estão vendo ali? Elas diziam: uma folha! E o que mais estão vendo? Elas descreviam, cada uma a seu jeito, a cor, o tamanho, uma parte quebrada, até algum inseto que poderia estar passando por ali... Eu continuava. E atrás? Ah...outra folha menor. E atrás? Um galho torto. E atrás? E mais atrás ainda? E atrás do atrás? E bem lá atrás? Os olhos de luz das crianças se iluminavam mais para dizer do impossível... Impossível que ia se tornando possível à medida que as pupilas se espreguiçavam na cama de Íris e as pálpebras quase fechavam no esforço do enquadre. Esse jogo não tinha fim. Nem começo. Era o *exercício-do-ver-profundo*. Só tinha meio, imensurável que só.

Com a prática, as meninas iam desconfiando do que achavam que viam, do que estava de fato lá ou até mesmo se o fato era semente jogada por algum passarinho volante, algum depósito ventoso ou fruto inventado do olho. Na outra fase do jogo, elas podiam sair do lugar e então percebiam que se corresse atrás do profundo, ele ficava bem na frente do olho e se desescondia. Moral da história: foram aprendendo que ver é trabalho, depende de onde se olha, de como se olha, de como o que é visto pode ser e pode não ser aquilo que se vê, que outros enxergam diferente, que há uma dobra entre o visto e o visível, que ver com os olhos “que essa terra há de comer” não é garantia de verdade, enfim...que o mais certo para ler seria errar.

Como vocês devem estar supondo agora nesse momento, múltiplos pensares e ações irrompiam do “exercício-do-ver-profundo”. Uma delas: “desantolhar”. Adotei a palavra. Então fui experimentando vários atalhos – e não antolhos - que compusessem minimamente outra angulação para os olhos. Entre estudos e relatos de experiências alheias, sintonizando a escuta

para o simples, fui constituindo um observatório espacial especial e acolchoando a reflexão com miradas teóricas, via de mão dupla, desentranhadas da escre(vi)vência. (Reparem como falei em gerúndio: sintonizando, constituindo, alcochoando...Sabem por quê? Por conta da dinâmica, da incompletude e da impermanência. Transformação é gerúndio – transformando. Eu me transformo à medida que ando.)

Modos de ver, modos de ser, modos de interpretar

A **SUSPEIÇÃO** é valiosa na medida em que favorece a proliferação de sentidos outros fora dos previstos; ao mesmo tempo, representa o avesso da crença na leitura como verdade a ser adotada e seguida. Em termos de técnica de interpretação, Foucault (1987) nos relembra que a linguagem nas culturas indoeuropeias produziu dois tipos de suspeita: **(1)** a suspeita de que a linguagem não diz exatamente o que diz, ou seja, “aquilo que está por baixo” (gr. *Allegoria* e *Hypohia*); e **(2)** a suspeita de que a linguagem rebaixa a forma propriamente verbal e que há muitas outras coisas que falam e não são linguagem. Depois dessa percepção, poder-se-ia dizer que “a natureza, o mar, o sussurro do vento nas árvores, os animais, os rostos, os caminhos que se cruzam, tudo isso fala” (1987, p. 14) Trata-se de linguagem que se articula por meios não verbais (gr. *semäion*).

Ambas as modalidades da suspeita foucaultiana continuam sendo práticas discursivas contemporâneas – muito bem vindas, diga-se de passagem - porquanto abrem espaço para dúvidas, abalos, novos trânsitos entre sistemas e configurações diferenciadas de linguagem. Novas textualizações, repetições, imitações, contiguidades tidas como inconciliáveis e demais processos presidem as relações intersistêmicas, fora das quais a arte não mantém a sua potência significativa. Como pesquisadores, professores e críticos precisamos estar dispostos a ouvir toda essa possível multiplicidade – que paradoxalmente inclui a mesmice - e a olhar com mais atenção, curiosidade e estudo para cada manifestação lítero-artístico-cultural que irrompe diante de nossos olhos, em geral míopes e astigmáticos. Nosso desejo, aqui, não é trazer, à cena digital, o peso da visão nublada por

conceitos prévios, não é fazer uma ode à cegueira, nem o elogio da visão absoluta...(Mesmo porque ver implica ver e não ver).

Nosso propósito volta-se para o esforço de transformar deficiência visual em eficiência sinestésica – justamente a dinâmica da Adaptação de textos literários para o cinema, entendida por nós como Transposição Midiática, uma das subcategorias das Intermidialidades – o foco da pesquisa que venho desenvolvendo na UERJ. Retomando nossa viagem clássica, eis mais algumas breves palavras em torno da Interpretação.

Ora, cada cultura em sua temporalidade específica teve o seu sistema de interpretação, técnicas e dispositivos para suspeitar que a linguagem quer dizer algo diferente do que diz e ao mesmo tempo entrever linguagens dentro da própria linguagem. Em termos bastante gerais, o fundamento da interpretação que vigorava no século XVI era o princípio da semelhança: o ponto em que as coisas se assemelhavam, em torno do que se desejava ser dito e, portanto, poderia ser decifrado – ou seja, identificado com algo similar e existente *a priori*.

Sobre o corpus de semelhança, sabemos que, no século XVI, tratava-se de um todo coerentemente organizado, com **noções perfeitamente definidas**:

Noção de **conveniência** (lat. *convenientia*): o ajuste entre matérias e meios distintos (ex. alma e corpo; animal e vegetal etc)

Noção de **emulação** (lat. *emulatio*): paralelismo de atributos em substâncias ou seres distintos, de tal forma que os atributos eram reflexo uns dos outros (ex. porta explicava que o rosto humano, com as sete partes que nele se distinguiam era uma emulação do céu com os planetas.)

Noção de **assinatura** (lat. *signatura*): a correspondência entre as propriedades visíveis de um indivíduo, à imagem uma propriedade invisível e oculta

Noção de **analogia**: a identidade das relações entre duas ou mais substâncias distintas.

Noção de **simulacrum**: falsa semelhança que se opunha ao *divinatio*, modo que constituía o conhecimento em profundidade, indo de uma semelhança superficial a outra profunda.

Seguindo a trilha de Foucault, falemos, agora, da dupla dimensão em que transita(va) o conhecimento pautado na semelhança: os paradigmas da superfície e da profundidade.

Pensemos em uma pintura. As coisas vistas pelo pintor em sua tridimensionalidade são reduzidas pela pintura a superfícies que, bidimensionais, figuram no plano do suporte. A parede ou a tábua (quadro) em que se desenha e pinta são consideradas intersecção da pirâmide visual, sendo interpretados, por isso, como um vidro translúcido (ALBERTTI, 1992). É o enunciado célebre do quadro-janela, através do qual se vê o mundo figurável. Enfim, como figuração do corpo, a superfície requer o claro escuro, que simula a terceira dimensão. A superfície varia com a luz e oferece, no quadro, a ilusão da profundidade.

Um dos famosos quadros de Escher, *Bond of Union* (1956) lida especialmente com profundidade, infinitude e bidimensionalidade. (Cf. Anexos, Fig.1) Combina observação da realidade (um retrato dele mesmo e da mulher), com a plasmação visual de um problema técnico (desenhar formas tridimensionais) e um simbolismo no arranjo de como as fitas se entrecruzam, de todos os pontos possíveis de onde podem fazê-lo pela frente das cabeças em primeiro plano. Sobre o quadro, Escher explicava: “Como fita sem fim que entrelaça as duas frentes, representa a unidade do dual. A impressão de corporeidade é reforçada por umas esferas que alegoricamente flutuam em frente, atrás e dentro dos rostos ocos!”³. (cf. ANEXO, Fig.1)

Integrando a pintura de Escher à nossa reflexão, dizemos que na superfície da escritura desliza a crença na profundidade, o desejo de infinitude e a ilusão da tridimensionalidade - já que esta, como tal, não pode ser de fato desenhada em tela plana. Empregam-se recursos sígnicos para dar ao olho a ilusão da tridimensionalidade.

Importante pensar estas questões no ato de **ver/interpretar**. Temos a prática usual de ler, escrever, enfim, “cavar” um evento, uma situação, um filme, um texto literário, em busca da profundidade. Vivemos em busca do

³ A imagem pertence à Collection Gemeentemuseum Den Haag, The Hague, The Netherlands. © 2015 The M.C. Escher Company – Baarn, The Netherlands. Direitos reservados www.mcescher.com

profundo, por aquilo que não vemos mas temos certeza de que existe e estaria 'por detrás', 'por baixo', 'oculto'. Como Nietzsche estudou o tema por muito tempo, gostaria de recorrer ao ensaio de Foucault intitulado *Nietzsche, Freud @ Marx – Theatrum philosophicum* (1987), quando o filósofo fala da interpretação.

Segundo Freud, em sua época, o narcisismo ocidental é marcado por três grandes feridas: a imposta por **Copérnico** (dizendo que a terra, não mais centro do sistema solar, gira em torno do sol); a feita por **Darwin**, ao concluir que o homem descende do macaco; e a ferida ocasionada por **Freud**, ele mesmo, ao afirmar que a consciência nasce da inconsciência, que os monstros são internos.

A essa altura da exposição, Foucault se pergunta: “não se poderia afirmar que Nietzsche, Freud e Marx, ao nos envolverem numa interpretação que se vira sempre para si própria, não tenham constituído para nós e os que nos rodeiam, espelhos que nos reflitam imagens cujas feridas inextinguíveis formam o narcisismo de hoje?” (p.17) Com este procedimento, eles não teriam modificado os símbolos no mundo ocidental, mas sim a forma consensualmente utilizada para interpretá-los; em outras palavras, segundo Foucault, eles teriam transformado o espaço de escalonamento entre os símbolos.

Se no século XVI os símbolos dispunham-se de forma homogênea em um espaço homogêneo em todas as direções (por exemplo, o os símbolos da terra refletiam o céu, mas também projetavam o mundo subterrâneo, remetiam o homem ao animal, o animal à planta numa relação de reciprocidade...A partir do século XIX esta configuração teria se alterado. Os símbolos se escalonaram num espaço mais diferenciado, partindo do que poderíamos qualificar de **profundidade** – sempre que não a considerássemos interioridade, mas exterioridade. Esta é uma ressalva fundamental na reflexão de Foucault, via Nietzsche.

Em Nietzsche há uma crítica da profundidade ideal, a qual, segundo ele, implica resignação, hipocrisia, máscara. Por isso defende que o intérprete desça e se converta no “**escavador de baixos fundos**”.

Como um escavador, o movimento da interpretação é o de uma avalanche cada vez maior[...]; e se torna então um segredo absolutamente superficial de tal forma que o voo da águia, a ascensão da montanha, toda esta verticalidade tão importante em Zaratustra não é, em sentido restrito, senão o revés da profundidade, a descoberta de que a profundidade não é senão um jogo e uma rusga da superfície. E à medida que o mundo se revela mais profundo aos olhos do homem, damos-nos conta de que o que significou profundidade no homem não era mais do que uma brincadeira de crianças.” (FOUCAULT, 1987, p.19)

Da paradoxal ideia de profundidade como rusga da superfície, da escavação como avalanche, interioridade como exterioridade, dessa dinâmica sem ponto de origem, entende-se o caráter inconclusivo da interpretação. Órfão sem descendente, esta falta de ponto gerador e de conclusão essencial da interpretação constituem os postulados da hermenêutica moderna.

Considerando este corte na linha da continuidade, na sequência começo, meio e fim, Foucault nos diz que, se a interpretação não tem uma origem nem pode acabar, isso quer simplesmente significar que não há nada a ser interpretado. Não há nada absolutamente primário a interpretar, porque tudo **já é interpretação**. Cada símbolo não é a coisa que se oferece a interpretação, mas a interpretação de outros símbolos, numa espécie de reação em cadeia.

A interpretação não aclara uma matéria que com o fim de ser interpretada se oferece passivamente. Ela necessita apodera-se, e violentamente, de uma interpretação que já está ali... (FOUCAULT, 1987, p.23)

Não há, portanto, um significado original que resultaria em um fim, mas a interpretação da interpretação da interpretação, o processo de interpretar-se a si mesma até o infinito.

Diante do exposto até agora, já é possível supor que o olhar de **intacta** retina presente no título deste trabalho implica a **não totalidade** da visão. A inteireza do ver se constitui tanto na impossibilidade de abarcar o todo - mesmo porque o 'ver' traz consigo o 'não ver' e o 'desver' -, quanto na 'desutilidade' de um olhar que apenas reconheça o suposto preexistente. E que, de quebra, reconheça até mesmo um olhar que duplica o *déjà vu*. Qual o espaço entre imitar e inventar? Quando releio e traduzo, copio ou recrio?

Como reconhecer as linguagens em jogo? Como tratar a relação entre mídias? Existe arte fora das relações intersistêmicas?

Das Intermidialidades

Toda a mídia hoje é multimídia, e é exatamente a tensão criada entre as diferentes expressões que determina os significados do real e a maneira como o real ganha corpo. A literatura sempre dialogou com as outras artes, e hoje é particularmente a relação com as artes visuais e cênicas que dinamiza suas possibilidades. A escrita pode, de modo privilegiado, criar visualidades que ultrapassam os domínios do visível, e as artes cênicas também têm sido um forte fator de renovação na exploração pelas letras das opções performáticas e fáticas da literatura. (SCHOLHAMMER, 2016, p.7)

O estudo das Intermidialidades entra em cena para trazer a discussão à área das Letras no modo interdisciplinar, aproximando dois campos de força com potência artística na contemporaneidade: literatura e cinema.

Como derivativo da Comparada em sua feição não tradicional, não mais se norteia exclusivamente pelo princípio da semelhança, da fidelidade ao texto de partida e respectivos desdobramentos. As produções em jogo são vistas de maneira não hierárquica e, conforme propomos, articuladas sob a lógica não do complemento, mas do suplemento (DERRIDA, 1995).

A estranha lógica da noção de suplemento de Jacques Derrida (1995) aplica-se à impossibilidade de totalização e, portanto, de completude perfeita, tanto em francês quanto em português o verbo e o adjetivo suprir/suplemento significam simultaneamente um acréscimo dado a uma falta e um excedente *supérfluo*. Conforme explica Evando Nascimento “Se suprir diz do excesso que recobre a falta, o que falta desde o início é a completude do todo, organizada a partir de um único centro” (NASCIMENTO, 1999, p.178). O suplemento, portanto, não está precisamente nem dentro nem fora, não se configura como ausência ou presença; configura-se fundamental àquilo que suplementa, mas aponta para um acréscimo que pode ser retirado. A noção desfaz o nexos solidário e hierarquizante entre as obras em processo de mistura e mixagem e, em decorrência, desconstrói a ideia de necessária complementaridade em prol de um sentido totalmente acabado, perfeito.

Estamos falando mais uma vez do método de comparar fora dos enquadres hierárquicos e que considera a relação entre mídias e artes com o efeito de mútua iluminação.

Reiteramos que, ao trazer o estudo para o campo literário, estamos lidando com o método interdisciplinar. A migração, que já começa entre as áreas – Comunicação, Arte, Filosofia – , ‘desantolha’ o pesquisador e reconfigura o *corpus* da pesquisa. Nesta perspectiva, o conceito de Intermidialidade – tido por seu uso indiscriminado como ‘*umbrella concept*’ - pode ser duplamente definido como fenômeno que ocorre entre as mídias e como categoria de análise crítica (DINIZ, 2012, p.9).

Vale lembrar que a palavra Intermidialidade, referindo-se etimologicamente ao que se situa *inter media*, surgiu, de fato, na área de estudos aplicados de comunicação, designando práticas comunicacionais desenvolvidas simultaneamente em, ou para, diferentes *media*, ou usando meios e dispositivos comuns a diferentes *media*: imprensa, rádio, cinema, televisão, internet. Acrescento que o termo “mídia”, com sua ênfase na materialidade dos produtos de uma mídia, tem se mostrado frequentemente mais adequado para a produção cultural desde o início do século XX – sem, no entanto, eliminar um discurso sobre “arte” em determinados contextos.

Mas esta definição, que satisfaz parte da genealogia do conceito, é insuficiente para compreender o que Intermidialidade passou, entretanto, a designar. Melhor tentativa é a produzida pelo *Centre de Recherche sur 'Intermédialité* (CRI), precursor nesta matéria, fundado por André Gaudreault e actualmente dirigido por Éric Méchoulan e Jean-Marc Larrue no *Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques* da Universidade de Montréal. Entre os materiais editados pelo CRI veja-se a revista *Intermédialités*, desde 2003 uma publicação *on-line* de referência sobre a intermedialidade⁴ e que define da seguinte forma o objeto dos seus estudos:

O que está em jogo na Intermidialidade é (...) proceder ao estudo dos diferentes níveis de materialidade implicados na constituição de objetos, sujeitos, instituições,

⁴ Disponível em: <<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/interface/numeros.html>>

comunidades, que só uma análise das relações pode evidenciar. Tal empresa exige a convergência de competências transdisciplinares, visto implicar o estudo dos *corpus* teóricos (sob o escalpelo de um novo aparelho conceptual necessário à passagem de uma lógica do ser a uma lógica da relação), uma perspectiva histórica (problema da constituição dos meios) e um enfoque experimental (problema da identificação das relações). A Intermidialidade afirma-se, assim, não só como posição epistemológica (visando a instalação de realidades, mais do que as realidades já instaladas), mas também como plano de colaboração, por excelência, entre as disciplinas que os membros do CRI representam (história da arte, literatura comparada, comunicação, estudos literários, cinematográficos, audiovisuais, teatrais)

Esta definição tem a vantagem de apontar para a tripla dimensão da Intermidialidade: uma dimensão epistemológica que põe à prova enfoques e vocabulários interdisciplinares; uma dimensão histórica traduzível em estudos aplicados que põem em evidência a genealogia da Intermidialidade; e uma dimensão experimental que acompanha e analisa práticas atuais. Uma coisa, porém, é garantir a consistência material do universo designado pelo conceito, outra bem diversa é vencer a resistência de cânones e de saberes consagrados contra a incursão do que é novo.

É relevante recordar que André Gaudreault e François Jost (2000)⁵, atribuem a Jürgen E. Müller, nos finais dos anos 80 —a ressurgência, no campo dos *media studies*, do conceito de Intermidialidade, —que já existe há algum tempo, mas tem sido muito pouco usado. Importante também perceber que o processamento, produção e marketing de produtos culturais como a música, os filmes, a rádio, programas televisivos, livros, revistas, jornais e os dos media digitais determinam que, hoje, quase todos os aspectos da produção e distribuição são digitais – o dado, por si só, reforça a demanda do estudo das Intermidialidades.

[...] nessa zona de fronteiras incertas, a Intermidialidade analisa em especial as passagens, os lugares de cruzamento e de Interação entre as artes e o campo (digitalizado) dos media, embora sem enjeitar a herança cultural e artística de todas as experiências interartes anteriores à digitalização. (MENDES, 2011, p.11.)

⁵ Na apresentação do nº 9 de *Sociétés & Représentations*, dedicado ao tema “*La croisée des médias*”.

Os teóricos do tema, mais especificamente Claus Clüver (2008) e Irina Rajewsky (2012), ao retomarem o estudo no campo das Letras, formularam três subcategorias relacionadas entre si. Das subcategorias da Intermidialidade:

1. Transposição midiática: refere-se a um modo de criação de um produto, isto é, à transformação de um determinado produto da mídia em outra mídia (adaptações cinematográficas e romantizações). Também é conhecido como *cross media*, quando temos um mesmo produto em meios diferentes.

2. Combinação de mídias: trata do resultado ou processo de combinar 2 ou mais mídias distintas por contiguidade, justaposição ou integração como se fosse gênero unívoco (Exemplo: ópera), também chamado constelação midiática.

3. Referência intermediária: ocorre quando uma mídia de referência em sua própria materialidade - citações, homenagens; tomadas em zoom, fades, dissolvências, edições de montagem; musicalização da literatura, éfrase – tornam-se estratégias de significação de sentido que contribuem para a significação do produto.

Destacamos que, no campo das Letras, cada uma destas subcategorias está voltada para uma modalidade específica de interrelação de mídias, modalizada pela ênfase de abordagem, propósito e mídias em jogo. Em geral aparecem relacionadas e a categorização vem, portanto, pela predominância.

Considerações finais

O estudo das Intermidialidades demanda pensar para além da novidade tecnológica, já que redesenha o produto artístico na partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005) em contexto digital. Representa, em termos de configuração e materialidade, a libertação das amarras do suporte impresso – o texto ‘livre’ do peso e das regras do ‘livro’. É um procedimento que, pelo alcance multimidiático, interessa ao mercado e pressupõe um leitor ‘volante’. O produto transmidiático tem amplo raio de alcance e diz respeito mais a um procedimento do que a um produto em si. Acrescentamos o dado de que sua autoria é coletiva: trata-se de um trabalho de equipe.

Vale lembrar que em finais da década de 60, teóricos propuseram incluir a discussão sobre a chamada “iluminação mútua das artes” como um dos centros de interesse da Literatura Comparada, de modo que as noções e métodos utilizados no estudo de uma arte pudessem ser utilizadas em benefício da outra. A literatura constituía, então, o centro desses estudos e o ponto de referência dominante neste enfoque, o que se desenvolveu, sobretudo a partir dos anos 90, para uma abordagem que incluiria as novas mídias sem desconsiderar as artes em circulação antes da chamada era digital.

Estudar as Intermidialidades como derivativo da Comparada implica revisitar conceitos de ordem teórico-metodológica que circulam na área das Letras e rever os critérios que estabelecem as práticas de leitura – ler, interpretar -, a definição de literatura, de arte, mídia, a noção de valor, bem como os dispositivos com que lidamos com a emergente produção artístico-cultural contemporânea em sua fronteira com a cultura de massa, o cânone, a autoria e seus desdobramentos. E mais: a rede de relações tecidas entre as obras em jogo não são mais pautadas pelo crivo da hierarquização que elegia o cânone como inatingível modelo.

Ressaltamos, ainda, que os rumos tomados pelas tendências críticas contemporâneas abalaram as concepções culturais e ideológicas que chancelam o objeto artístico como tal, abalando o sistema de valoração e trazendo à luz textos que não são considerados arte *stricto sensu*, bem como a configuração compósita das próprias artes e mídias. Ante a forte demanda da contemporaneidade, é urgente a reconfiguração do olhar no sentido de fruir e apreciar a produção lítero-artístico contemporânea, cada vez mais atravessada pela mídia em seus diversos meios e suportes.

Nesta perspectiva dinâmica, Intermidialidade refere-se não só o que usualmente é considerado arte, mas também às mídias impressas, visuais, sonoras em suas múltiplas manifestações interrelacionadas.

A Intermidialidade, termo inicialmente citado como “umbrella concept”, ganhou fortes contornos de um campo de investigação autônomo, graças aos estudos desenvolvidos pelo CRI – *Centre de Recherche sur l’Intermédialité*, com sede em Montreal, e pelos pesquisadores de várias nacionalidades e áreas.

Atualmente podemos dizer que não se reduz a um novo campo ou disciplina, mas sim trata-se de um método que oferece, dentre outros modos de olhar e lidar com a produção artística e midiática contemporânea, conceitos apropriados ao exame de um amplo leque de fenômenos artísticos, literários e culturais, cuja crescente produção demanda uma abordagem inclusiva.

Este outro modo de ver, ler, ser e estar, como demanda das novas linguagens, interessa-nos especialmente. Em nossas pesquisas, voltadas a uma abordagem teórico-crítica da expansão da narrativa para as mídias contemporâneas, incluem-se combinações, referências e transposições entre artes e mídias, além, claro, dos respectivos processos de criação, adaptação e tradução em circulação. E isso fica valendo para além do repúdio ao que, em seu sentido restrito, não é considerado arte.

Por fim, retomando as epígrafes de poesia que abriram esta reflexão, volto ao Olhar, ao exercício do ver como reconstrução do sujeito e seu objeto, como alargamento do campo de visão para chegar à bênção do desconhecer, como potência de vida e análise crítica e como alternativa à cegueira e ao silêncio.

ANEXOS

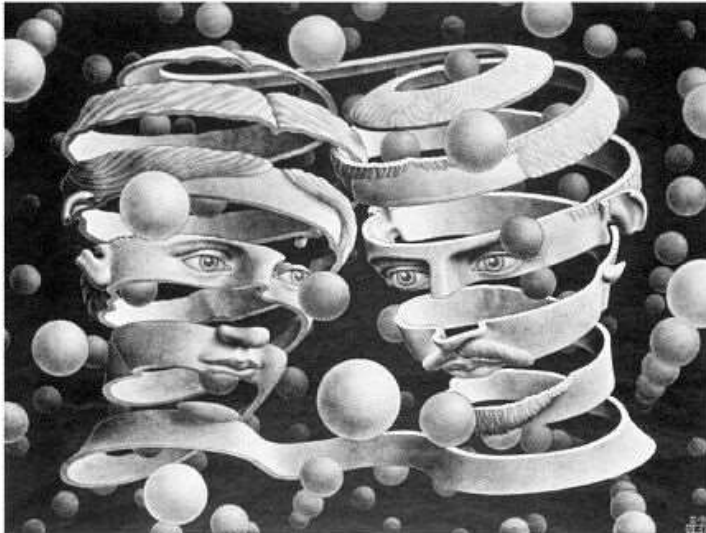
Fig.1



Coreto do Parque Lage

<https://www.google.com.br/search?q=parque+lage+rio+de+janeiro&hl=pt->

Fig.2



Bond Of Union (1956)

Maurits Cornelis Escher (1898-1972)

Collection Gemeentemuseum Den Haag, The Hague, The Netherlands.
© 2015 The M.C. Escher Company – Baarn, The Netherlands. Direitos reservados www.mcescher.com

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Manuel. Infância. Belo Belo. In: *Obra Completa. Poesia. V.I.* Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.p.369.

BARROS, Manoel de. Concerto a céu aberto para solos de ave. Caderno de apontamentos. In: ___*Poesia Completa.* São Paulo: Leya, 2013. p.253.

CLÜVER, Claus, *Intermedialidade e Estudos Interartes.* In: NITRINI, Sandra e outros (org.). *Literatura, artes, saberes.* São Paulo, SP: Editora Hucitec, 2008. p. 209-232.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença.* São Paulo: Perspectiva, 1995.

ALBERTI, Leon Battista - *Da Pintura.* Campinas: Unicamp, 1992.

MENDES, João Maria. *Introdução às Intermedialidades.* Portugal: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2011.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura.* Rio de Janeiro: Eduff, 1999.

RAJEWSKY, IRINA. *Intermedialidade, Intertextualidade e 'Remediação'.* Uma perspectiva literária sobre a Intermedialidade. In: DINIZ, Thaís F. Nogueira. *Intermedialidades e estudos interartes. Desafios da arte contemporânea.* Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 15-45.

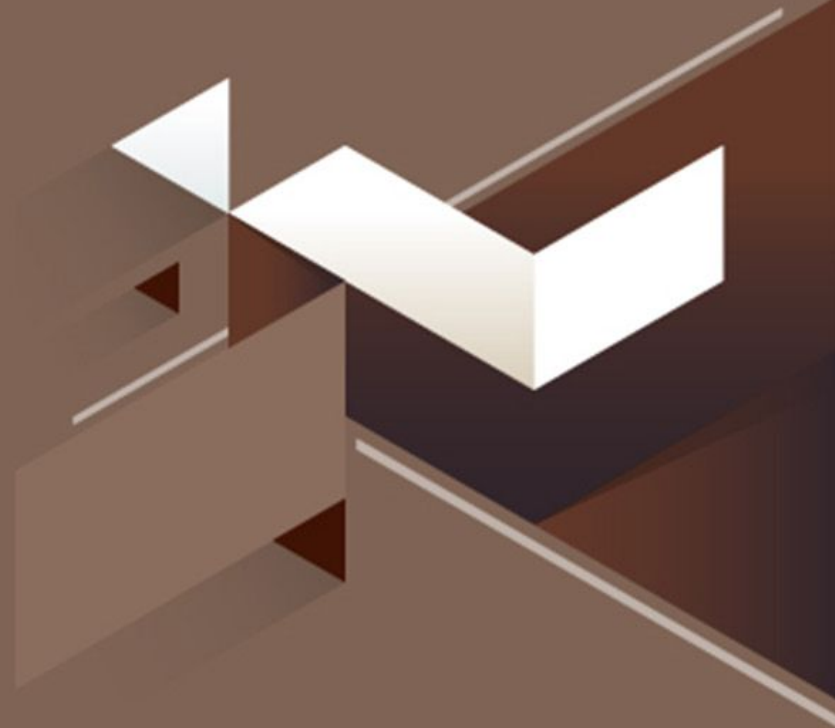
RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política.* São Paulo: Ed.34Letras, 2005.

RIBAS, M. C. C.; BORBA, M. A. J. O. ; NUNEZ, C. P. F. . *Literatura e cultura em perspectiva comparada: interpretação pela noção de *différence*.* Revista brasileira de literatura comparada, ABRALIC, v. 18, p. 34-51, 2017.

RIBAS, M. C. C.; NUNEZ, C.P.F. Diálogos contemporâneos: da palavra ao écran. Passages de Paris (APEB-Fr), v. 13, p. 493-511, 2016.

RIBAS, M. C. C.. Literatura e(m) Cinema: breve passeio teórico pelos bosques da Adaptação. Alceu (Online), v. 14, p. 117-128, 2014.

RIBAS, M.C.C. & NUNEZ, C.P.F. Entrevista com Karl Erik Scholhammer. SOLETRAS – Revista do Departamento de Letras da FFP/UERJ Número 32 (jul.-dez 2016) ISSN: 2316-8838 DOI: 10.12957/soletras.2016.27187



A XV ABRALIC, sediada na UERJ, em parceria com a UFF, UFRJ e PUC-Rio, enfrentou a maior crise da história da instituição, fruto do descaso criminoso do governo do PMDB com a educação pública. Ainda assim, dois encontros memoráveis foram organizados, reunindo nos anos de 2016 e 2017 aproximadamente 6000 pessoas na UERJ. Concluimos a gestão da XV ABRALIC com a publicação de 22 e-books, numa demonstração eloquente do muito que podemos fazer para estancar o atual retrocesso que ameaça a universidade pública. Não se esqueça a lição: precisamos unir forças para derrotar o obscurantismo.

